

ETC



## L'art comme du poil dans l'engrenage ou comme roue d'engrenage

Johanne Chagnon

Numéro 58, juin–juillet–août 2002

Diffusion et prospection : État des lieux

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35286ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chagnon, J. (2002). L'art comme du poil dans l'engrenage ou comme roue d'engrenage. *ETC*, (58), 26–32.

## L'ART COMME DU POIL DANS L'ENGRENAGE OU COMME ROUE D'ENGRENAGE

 Quand j'ai pris connaissance du descriptif pour cette conférence intitulée *L'art entre diffusion et prospection, état des lieux*, certains de ses énoncés m'ont interpellée tout particulièrement – je soupçonne un peu qu'ils ont été placés là pour provoquer des réactions. Je veux mentionner cette importance accordée au marché, ou à son absence, comme facteur déterminant – parce que je ne me sens pas concernée par de telles affirmations dans ma pratique d'artiste et de coordonnatrice de revue. Et je retiens aussi cet autre énoncé : que l'ensemble du milieu semblerait privilégier une action depuis l'intérieur des institutions, et le fait que la très grande majorité paraît accepter le système en place comme un état de fait.

La plupart d'entre nous ne pouvons nier que nous fricotons à un moment ou un autre, inévitablement, avec l'institution. Mais il n'y a pas que ça. J'ai plutôt envie de parler de pratiques qui ne s'alignent pas sur les définitions données par l'institution, qui répondent à cette autre question qui nous était adressée : le pourquoi faire réel de l'art, que j'entends personnellement comme une responsabilité sociale. Question à laquelle on peut ajouter cette autre question connexe : pour qui ? Des acheteurs, des subventionneurs, ou plutôt des citoyens ? J'aime voir l'art comme une expérience, une pratique d'échange. Certains en parlent en termes de magie, de détournement. D'autres vont dire : L'art est là où on ne l'attend pas. Je voudrais donc mettre de côté l'équation proposée « diffusion = marché de l'art » et penser ça autrement. Regarder du côté des démarches d'artistes engagés concrètement dans leur société. Là où la « prospection » et la diffusion se rejoignent. Ce qui ne veut pas dire que ces pratiques n'entretiennent pas de liens avec le milieu de l'art, mais cette diffusion se fait d'abord dans le milieu d'où elle surgit, avec ce milieu, ou pour le milieu qu'elle vise à sensibiliser, et elles ne reviennent pas nécessairement dans le milieu de l'art pour en témoigner ou se faire légitimer.

Nous vivons à une époque dominée par des pratiques de production/consommation. Mais l'acte artistique devrait servir à nous mettre en liaison, à nous connaître, à nous imaginer et non pas à entretenir entre nous un rapport commercial où nous nous vendons mutuellement nos disques, nos œuvres d'art, nos livres, etc. Le moment présent demande un travail particulier, un effort à contre-courant. Étant donné les sentiments d'exclusion, de souffrance, de colère, de haine, d'incompréhension et d'inéquité qui nous accompagnent encore dans le 21<sup>e</sup> siècle, il est vital de

mobiliser l'énergie créatrice et toutes les ressources disponibles afin de stimuler des changements sociaux positifs et progressistes. Les artistes présents dans la sphère publique peuvent jouer un rôle-pivot en temps de crise. La crise étant permanente, donc le besoin est toujours présent ! Il importe donc de réunir les énergies et les pensées autour d'une approche de l'art qui place au centre des préoccupations cet outil symbolique qui ne sert pas à fabriquer des consommateurs avertis ou des professionnels qualifiés, mais des citoyens responsables. Pour cela, il faut une pensée politique.

Je crois fermement que les interventions de nature artistique ont une capacité toute particulière de cristalliser l'imaginaire collectif autour d'enjeux d'actualité locale et internationale. Il importe aussi de connecter la pratique artistique à un public plus large. La période que nous vivons est propice à une participation citoyenne, alors que nous assistons au phénomène ahurissant de la mondialisation économique, en même temps que se développe une conscience sociale plus grande chez nombre de personnes. Avec les récents événements sur la scène mondiale – ou plutôt le réveil qu'ils ont provoqué chez certaines personnes, car la situation mondiale n'est pas du tout nouvelle –, nous nous sentons tous interpellés, car tous responsables, d'où un besoin d'agir qui se fait sentir plus fortement. Je traiterai plus spécifiquement de deux types de pratiques. L'une vise à créer les occasions de rapprocher la pratique de l'art et l'organisation communautaire. L'autre est reliée à l'activisme social et politique.

### Arts communautaires

Il s'agit de projets de type résidence d'artistes-dans-une-communauté, dans lesquels des individus ou des collectifs sont jumelés à un organisme à vocation sociale ou communautaire, et ce pour une durée prolongée – un an minimum. Je voudrais préciser un point tout de suite : depuis quelque temps, l'idée de « communauté » est mise de l'avant dans le milieu de l'art. Souvent pour mettre l'accent sur l'individu, sur sa singularité. Cette conception de la dite communauté reste imprécise, trop générale; elle n'est qu'une formule creuse. Il importe de nommer les vrais problèmes, sinon l'action demeure sans possibilité de changement.

Ce dont je parle ici est une réalité du travail social, celle des groupes communautaires qui travaillent avec certaines couches de population en fonction de problématiques précises. Le terme d'organismes communautaires désigne ceux qui s'occupent de pauvreté, d'aide alimentaire, d'insertion à l'emploi, de services aux assistés sociaux, de violence conjugale, de refuge

pour jeunes, de viol et d'inceste, de toxicomanie, de familles monoparentales, etc. – ces organismes, il y en a environ 300 dans le seul quartier Hochelaga-Maisonneuve, dans l'Est de Montréal ! De tels types de projets de résidence visent à aborder le traitement de ces divers problèmes sociaux par le biais de ressources créatrices soutenues sur une longue période.

Du côté de ceux qui parlent de « la communauté », comme de celui des artistes avec un penchant pour l'implication sociale, il existe souvent une part de romantisme. « La » communauté comme telle, ça n'existe pas. Il existe plutôt plusieurs communautés complexes aux prises avec des problèmes pluriels, qui appellent aussi des stratégies plurielles. Celles dont je parle ici sont des pratiques artistiques qui réagissent à la souffrance sociale par le moyen d'un engagement créateur, et ce dans les espaces réels où vivent les diverses collectivités. Cette implication à long terme cherche à favoriser chez les personnes impliquées la participation active et la collaboration, la prise en charge, l'estime de soi, la prise de parole individuelle et collective.

C'est ainsi que l'équation mentionnée plus tôt – espace de production = espace de diffusion – peut s'appliquer. Je prends cet exemple : l'artiste Devora Neumark a travaillé pendant six mois avec les résidentes et les bénévoles de l'Auberge Shalom, un refuge pour femmes victimes de violence conjugale. Ensemble, ils ont identifié un besoin qui est de traiter publiquement de ce problème social trop souvent nié et de faire connaître le refuge en tant que ressource disponible pour les femmes qui en ont besoin. Cette démarche a débouché sur la création de 10 000 napperons – la table étant la métaphore de la famille ou de la communauté – qui présentaient l'information sous différentes formes, même un jeu de mots cachés. Ces napperons furent ensuite distribués dans différents restaurants et cafétérias kosher de Montréal pendant une semaine de mars 1996. L'Auberge Shalom a également accueilli une autre artiste en résidence, Helen Engel, qui a permis à des femmes qui n'avaient quasiment aucune expérience musicale de présenter un spectacle de chant en forme de madrigal dont elles avaient elles-mêmes écrit les paroles, leur permettant ainsi de s'afficher publiquement pour la première fois.

Je ne voudrais pas tomber moi non plus dans ce romantisme que je mentionnais précédemment, c'est pourquoi il importe de soulever les problèmes tout de même complexes qu'implique cette forme de pratique artistique. Appuyer les actions des organismes communautaires, d'accord, mais sans perdre de vue la spécificité de l'art. Celui-ci n'est pas une thérapie, ni du travail social, ou du moins pas seulement – ses fi-

nalités sont différentes. Il peut apporter une complicité, de la magie, de la guérison aussi.

Le traitement de problèmes sociaux par l'art a quand même ses limites. Les artistes ne sont pas capables ou formés pour régler des problèmes d'exclusion sociale, de toxicomanie ou de santé mentale. Ce n'est pas tant là qu'ils peuvent jouer un rôle que comme agents de transformation. Ainsi, je connais un organisme communautaire du quartier Hochelaga-Maisonneuve dont la mission est d'accompagner les gens qui veulent se sortir de la pauvreté. L'organisme, de plus, souhaiterait que ses membres, impliqués dans un projet artistique, acquièrent une attitude critique plus grande vis-à-vis les problèmes auxquels ils font face, et arrivent à développer d'autres modèles sociaux. L'organisme a déjà pensé à l'aménagement de certains espaces vagues dans le quartier comme un moyen pour atteindre ces objectifs. On peut très bien entrevoir qu'un artiste (ou un groupe d'artistes) pourrait s'impliquer dans tel type de projet et amener ce que certains appellent une « sur-prise de conscience ».

Dans de telles situations, l'artiste ne travaille pas seul. Son implication dans un groupe communautaire encourage un échange créateur régulier et continu avec les membres, les bénévoles et l'administration de cet organisme. Plusieurs défis sont à prévoir car il est exigeant de concilier des différences de vision. L'artiste poursuit certains objectifs, qui ne sont pas nécessairement les mêmes que ceux d'un groupe d'intervention sociale. Il y a un équilibre délicat à atteindre. L'artiste n'est pas au « service de » l'organisme qui le reçoit, il doit veiller à ne pas être bouffé par cette communauté, mais apporter sa perception, sa charge symbolique. Il n'est pas là non plus pour créer une « œuvre », comme il peut avoir l'habitude de faire. Ce n'est pas non plus comme s'il bénéficiait d'un atelier fourni pendant un certain temps, avec des gens à son service, le rôle de la communauté étant réduit au rang de matériau de recherche ou de public passif. De son côté, l'organisme doit être prêt à s'impliquer dans cet échange, non pas juste « profiter » de la présence d'un artiste, et être prêt à changer, s'il y a lieu. Si je reviens à mon exemple précédent : à la suite de l'expérience des projets d'artistes en résidence qu'elle a accueillis, l'Auberge Shalom s'est remise en question et s'est transformée; de refuge-hébergement de crise, elle est devenue un centre de services. Il faut s'assurer que le milieu communautaire visé veut vraiment recevoir le projet, qu'il considère que l'artiste vient l'enrichir et non lui enlever quelque chose. Cette implication du groupe hôte est essentielle pour permettre un art qui a du sens pour lui. Sinon, une telle démarche surgit

sans être ancrée dans l'histoire locale. Contrairement à certaines pratiques relationnelles où l'on a parfois l'impression que le public est « utilisé » à des fins artistiques, dans les cas de projets de résidence, l'artiste est un partenaire stratégique pour aider un groupe donné à atteindre certains objectifs. Dans cette relation, il est comme un embrayeur et peut contribuer à la transformation d'un milieu.

Le collectif Farine Orpheline cherche ailleurs meilleur a présenté récemment le résultat d'un intéressant travail en résidence. Ce collectif est intéressé par les lieux oubliés ou négligés par le système de l'art, ou par des communautés non-artistiques, ce qu'il désigne comme des « trous » dans le tissu urbain, et qui constituent la matière première de sa création. Le dernier projet de Farine Orpheline a consisté en une résidence de six mois à l'hôpital psychiatrique Louis-H. Lafontaine, créant un contexte d'échange et de rencontre entre artistes, patients et employés de l'hôpital. Le public fut invité, en décembre 2001, à venir voir le résultat de ce travail. Chaque visiteur, muni d'un CD audio-guide réalisé par le collectif à partir de prélèvements sonores de traces, était plongé dans l'univers de l'hôpital, côtoyant des bénéficiaires tout au long d'un parcours troublant à travers des corridors interminables incluant la visite d'unités désaffectées, d'un atelier-crédation avec des patients, de l'exposition des œuvres d'une des patientes et d'une installation-vidéo réalisée par Farine Orpheline.

Le concept d'art, d'œuvre, de créateur aussi, est à considérer autrement. La qualité esthétique de l'œuvre est étroitement liée à son espace de production et de diffusion. Il est essentiel d'affirmer la primauté de l'exigence artistique, en ayant pleinement conscience que l'exigence en question ne porte pas uniquement sur le résultat, l'objet produit, mais bien sur le processus de transformation engendré par l'acte artistique. Ce qui importe plutôt, c'est le geste, la relation, le lien créé entre des univers, entre des individus et le monde symbolique commun fabriqué ensemble. Les projets ne débouchent pas nécessairement sur une présentation publique – la diffusion s'adapte en fonction des besoins des participants. L'artiste amène un public, souvent non-initié, à participer à une démarche artistique, tout en essayant de conserver à l'art son rôle de magie, pour ne pas tomber dans l'écueil d'un art dévalorisé parce que de type socioculturel ou thérapeutique. Ces pratiques créatrices questionnent aussi la notion d'auteur – en effet, qui est l'auteur ? Elle demande de la part de l'artiste une bonne dose d'ouverture, car il ne contrôle pas tout le processus.

La question des frontières entre les disciplines prend aussi un autre sens. On parle dans certains cas de croisement art/travail social, parfois même de croisement pratique artistique/pratique médicale. Comme dans cet exemple : Palm Hall a été l'artiste en résidence, pendant deux ans, à la Faculté de médecine de l'Université Memorial de Terre-Neuve. Son objectif : apporter une perspective humaniste dans l'enseignement de la médecine, telle que pratiquée dans le système dominant en Occident. L'artiste est intervenue en travaillant avec de petits groupes d'étudiants, en animant des séminaires, etc., pour réaliser avec eux plusieurs œuvres qui ont été exposées à l'intérieur même de la Faculté de médecine, créant une interaction au sein de l'institution. Ainsi, pour la série de photographies *Hands in History*, des étudiants étaient invités à se positionner – quasi littéralement – dans le contexte de leur profession en se laissant photographier les mains sur des pages qu'ils avaient eux-mêmes choisies dans une histoire illustrée de la médecine.

En ces milieux où ils sont confrontés à d'autres réalités que celles du milieu fermé de l'art, les artistes s'attirent des commentaires divers, critiques dans tous les sens du terme et parfois virulents – ce fut le cas pour Palm Hall comme pour bien d'autres aussi – qui vont jusqu'à : « L'argent serait plus utile s'il était dépensé pour aider directement les gens qui en ont besoin. » Un tel type de pratique peut-il être soutenu à l'intérieur de l'institution ? En 1997, le Conseil des Arts du Canada a initié un programme-pilote dans trois provinces : la Colombie-Britannique, l'Ontario, Terre-Neuve et le Labrador. Le rapport rédigé à la suite de cette expérience de deux ans ne précise pas exactement les raisons pour lesquelles le programme n'a pas été maintenu. Je crois comprendre entre les lignes que le Conseil recherchait des résultats tangibles, alors que l'impact des projets d'arts communautaires ne peut être mesuré à court terme, et qu'il voyait mal comment transposer à l'échelle nationale l'expérience de projets produisant des effets sur un plan très local. L'institution est toutefois prête à nouveau à accorder un soutien à ces formes de pratiques, sous une forme différente, car elle vient de créer un nouveau fonds à cet effet. Le Conseil des arts et des lettres du Québec s'apprêterait lui aussi à lancer un nouveau programme pour les arts communautaires, rejoignant en cela le Conseil des Arts de l'Ontario qui, quant à lui, offre un tel programme depuis de nombreuses années, quoiqu'il ait réduit de beaucoup son soutien récemment. La conjoncture semble favorable au développement



1. ATSA (Action tropiste socialement acceptable) – Pierre Allard et Annie Roy, intervention dans le cadre de la Marche du Peuple lors du Sommet des Amériques et le Sommet Des Nations à Québec (21 avril 2001).

2. Eric Lacombe, intervention au Salon du Livre du Saguenay-Lac-Saint-Jean le 29 septembre 2001, dans le cadre de TrafficArt organisé par Séquence (Chicoutimi). Sur la photo, des participants se recroisent pour les victimes d'attentats perpétrés en Arabie Saoudite, dont Jean Charest (à gauche). Photo: Gilles Siméchal.

3. Palm Hill (François Flucy (Idéal), 1997).

4. Philippe Côté, intervention dans le cadre de l'inauguration de la bibliothèque que fait-il prévoir de plus... au 6000<sup>e</sup> anniversaire... 30 septembre 2001, coin Bess et Sherbrooke à Montréal. Photo: Alain Frotte.

5. Collectif pour une loi sur l'élimination de la pauvreté, manifestation devant l'Assemblée nationale du Québec, novembre 2000.

Photo: Hélène Kachou (Graphisme), J.-F. Boninnet.

des arts communautaires. À ce moment-ci, le milieu communautaire cherche à développer d'autres approches pour augmenter son impact. La situation économique défavorable aux personnes démunies l'oblige à remettre en question ses moyens d'action, et plusieurs organismes tâtent des solutions liées à la création, mais comme ils le peuvent, et avec les maigres ressources dont ils disposent. De leur côté, de nombreux artistes cherchent de plus en plus à travailler au niveau de micro-sociétés, réagissant en cela à une société devenue trop fonctionnarisée. Il y a sûrement là un terrain où les deux groupes peuvent se rejoindre. Voilà un espace où l'art peut trouver une force d'action dans la collectivité, en investissant les espaces où se fait ressentir une véritable nécessité, et où il peut donc retrouver un usage disons « opératoire ».

#### Activisme artistique et interventions sociales

Ces pratiques, ponctuelles ou à long terme, sont réalisées par des individus artistes et/ou des collectifs, avec ou sans la participation de groupes sociaux et communautaires. « Activisme », c'est un autre de ces mots souvent employés. On pourrait dire que le gouvernement étasunien est passé maître dans l'art de l'activisme pour ce qui est de faire passer son message et surtout pas un autre. Mais employons ce terme tout de même, pour bien indiquer que les stratégies artistiques ainsi désignées, au contenu politique explicite, visent à interpeller toute l'échelle sociale en opérant une remise en question des valeurs établies en fonction d'une économie de marché. Elles sont le fait d'artistes et de groupes qui ne sont pas indifférents au sort du monde : ils se perçoivent comme partie prenante d'une lutte pour la justice sociale, branchés sur la réalité et les nécessités profondes de la société contemporaine et souhaitent également redonner une voix publique aux exclus du système dominant.

Je pense à cette question extraite d'un questionnaire formulé par l'artiste espagnol Rafael Lamata Cotanda : « Quelle est la position adéquate de l'artiste social, situé dans son contexte ? » Et voici le choix de réponses offertes :

– Un artiste social doit être anonyme. Alors, si vous désirez au fond être célèbre, consacrez-vous à autre chose.

– Un artiste social, s'il devient riche, devient suspect.

– Un artiste social, s'il connaît bien le social, ne serait-il pas plutôt un sociologue ?

– Quelqu'un qui supposerait que son art est plus social que celui des autres ne vous rappellerait-il pas ceux qui parlent de la peinture-peinture ?

À vous de choisir votre réponse...

Les projets de nature militante prennent diverses formes : performance de rue, affiche, projection publique, publicité dans les médias, site Internet, tribune,

et quoi d'autre ? Toutes les formes de pratique artistique sont envisageables. Éric Létourneau a entrepris, à l'automne 2001, une intervention en plusieurs étapes, et dans divers endroits publics, en réaction aux réactions suscitées par les « événements du 11 septembre ». Il demandait aux personnes qu'il rencontrait de faire avec lui trois minutes de recueillement pour les victimes d'attentats terroristes, partout dans le monde. Son mode de fonctionnement était systématique : un pays à la fois, à partir de la liste alphabétique de tous les pays de la planète. Il a débuté par les pays commençant par la lettre A au Salon du livre du Saguenay-Lac-St-Jean – le premier étant l'Afghanistan ! –, dans le cadre de l'événement TraficART organisé par Séquence (Chicoutimi). Létourneau a poursuivi ses interventions à Toronto et à Montréal, impliquant à chaque occasion les gens rencontrés. Ira-t-il ainsi jusqu'à se recueillir pour le Zimbabwe ?

De telles interventions politiques partent d'abord d'une urgence, d'un sursaut imprévisible vis-à-vis une situation donnée. Elles n'ont pas de permission à demander. Elles s'accordent donc mal avec des contraintes de diffusion. On voit mal d'ailleurs avoir à faire une demande de subvention en bonne et due forme, à date prédéterminée, puis attendre la réponse, je peux-tu ? S'il-vous-plait...

Je pense à cette autre intervention qui, elle, a utilisé à son avantage un dispositif gouvernemental de caméra en direct. Louise W. May, du Manitoba, est intervenue en marge de la Parade du Souvenir, le 11 novembre dernier à Ottawa. Pour cette intervention, 11 femmes, toutes enveloppées de tissu rouge jusqu'à 100 pieds de long, ont balayé et nettoyé le trottoir principal qui mène de la flamme du Centenaire jusqu'à la Tour de la Paix, pendant trois heures. La caméra en direct placée sur l'édifice du Gouvernement du Canada a servi pour la transmission gratuite et involontaire de cette action. Par cette image de femmes à genoux qui frottent le plancher en contradiction avec les symboles militaires de la Parade du Souvenir, May voulait souligner le fait qu'il faut nettoyer le gâchis actuel et aussi attirer l'attention sur le travail domestique non-rémunéré, sur le pilier que représentent les travailleurs pour construire la paix dans notre société, et sur la dignité d'une attitude au service d'une cause positive.

Le projet *Terre@terre dans le cyberspace*, réalisé au sein du Studio XX, veut, quant à lui, contaminer à sa manière les technologies numériques disponibles. Ce projet communautaire vise à doter les femmes, artistes et non artistes, des outils nécessaires à l'appropriation des technologies et à créer ainsi un atelier de mobilisation sociale par le biais d'Internet.

D'autres actions activistes sont plus ciblées localement, tout en demeurant liées à la situation mondiale. L'artiste Philippe Côté est impliqué, ainsi que d'autres intervenants, dans la mobilisation au sein des quartiers Centre-Sud et Hochelaga-Maisonneuve autour du projet de prolongement de l'autoroute Ville-Marie, qui aurait des effets dévastateurs sur ces quartiers. Je disais « liée à la situation mondiale », car « plus d'autoroute » veut dire « plus de chars » et veut dire « plus de bombardements » en Afghanistan et ailleurs, afin d'assurer le contrôle des ressources de pétrole pour le profit de multinationales étasuniennes. Côté intervient dans divers contextes – séances d'informations, audiences publiques, etc. – même si son action n'est pas toujours bienvenue : ainsi, il s'est fait refuser un projet d'installation qui aurait été présenté pendant l'événement *Espaces Émergents*, qui s'est tenu à l'automne 2001 dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, alors qu'il voulait soulever un enjeu local important. Ce qui ne l'a pas empêché de monter une installation temporaire avec ses acolytes à l'extérieur, au coin des rues Pie IX et Ontario, pour s'adresser directement aux gens du quartier.

En octobre 2001, Côté a participé au projet *Huit manœuvres en quête d'un territoire*, proposé par huit artistes regroupés autour du 3<sup>e</sup> Impérial à Granby et ayant créé ALICA (Alliance pour la circulation de l'art). Il attirait encore l'attention sur les failles actuelles du réaménagement urbain, et l'urgence de questionner la ruine des 300 viaducs, ponts et tunnels de Montréal au moment de la construction de la Grande Bibliothèque du Québec près du viaduc Berri, rue Sherbrooke. Installé au-dessus du viaduc, il a à cette occasion inauguré un observatoire de la désagrégation de cette structure de béton désuète.

Les huit manœuvres ALICA, proposées à l'automne 2001, se voulaient une forme d'intervention sociale dans diverses communautés du Québec. Mentionnons, à titre d'exemples, Yves Gendreau qui a érigé, sur le site d'un poste de radio communautaire de la région nord du lac Témiscouata, aujourd'hui disparu, une sculpture antenne de 18 mètres porteuse de la mémoire de cette communauté; Doyon/Demers qui ont occupé un local commercial au centre-ville de St-Raymond-de-Portneuf et ont recueilli les récits des veuves de chasse, phénomène social important dans ce micro-milieu à tous les automnes.

Le travail mené par l'ATSA (l'Action terroriste socialement acceptable) se présente sous forme d'interventions urbaines qui questionnent « la » communauté.

Les deux artistes de ce collectif, Pierre Allard et Annie Roy, prônent leur responsabilité comme artistes et individus prenant part au développement de la société. Mentionnons une de leurs interventions parmi plusieurs : lors du Sommet des Amériques à Québec, en avril 2001 – le Sommet Désillusions – les deux artistes ont participé à la Marche du peuple en brandissant des poussettes noires au bout de longs bâtons, geste plus fort et loquace que les nombreuses pancartes environnantes aux slogans connus et prévisibles. Leur intervention voulait souligner l'effet sur les enfants à naître des tractations clandestines en cours entre multinationales. Elle s'inscrivait dans le même ordre d'idées qu'une autre intervention réalisée l'année précédente sur la place Gérald-Godin (Montréal), *Je suis le nombril du monde*, et qui questionnait l'étroitesse de vision de certains choix sociaux actuels. Mille macarons portant l'inscription : « Je suis le nombril du monde », avaient alors été distribués.

Plusieurs actions s'inscrivent directement, de façon non-officielle, dans le quotidien, avec l'intention de défaire les fonctions de certaines organisations urbaines. Il faut cependant faire attention ici aussi au phénomène de mode qui entoure cette « réinvention du quotidien » : si on fait le décompte des travaux de maîtrise et de doctorat qui se rédigent actuellement dans les universités québécoises, à peu près la moitié portent sur ce sujet.

Les Ateliers convertibles ont déjà manifesté leur présence dans divers lieux publics de Joliette : buanderie, stationnement public, placards de commerce, etc. Suzanne Joly, qui a déjà réalisé comme travail de rue l'accrochage de centaines d'étiquettes portant l'inscription « payé » sur autant de parcomètres – ce qui a créé un certain émoi dans le journal régional – explique ainsi ses intentions : « S'approprier un petit bout de ville, l'espace d'un moment éphémère, devenir bactéries vivantes dans un centre-ville à moitié mort, injecter autant d'anticorps à la monotonie d'une petite ville propre, propre, propre. »

Il y a aussi parfois des interventions artistiques possibles là où on n'y aurait pas pensé. Je prends l'exemple du Collectif pour une loi sur l'élimination de la pauvreté, qui a cette particularité louable d'avoir mené une démarche de prise de parole avec des personnes elles-mêmes en situation de pauvreté partout au Qué-

bec, un processus citoyen qui a culminé en avril 2000 avec la rédaction finale d'un projet de loi-cadre. Le Collectif a toujours eu le souci créatif d'amplifier visuellement l'impact de ses actions et a déjà à son actif quelques réalisations, qui ne perdent jamais de vue de mettre la parole des personnes en situation de pauvreté au centre de leurs actions. Entre autres, il a déjà tenu des ateliers pour fabriquer des bannières reprenant des phrases de ces personnes. Quand le Collectif a tenu un Parlement de la rue devant l'Assemblée nationale du Québec, en 1997, ces bannières ont été installées tout autour du lieu, afin de le délimiter visuellement. Les 215 000 pétitions appuyant le projet de loi furent déposées à l'Assemblée nationale, en novembre 2000, dans 215 boîtes spéciales, peintes à la main, et relayées par une chaîne humaine. L'événement a été rendu plus visible grâce à la présentation d'une imposante mosaïque reprenant l'image et le slogan du Collectif et composée de multiples panneaux de 2 pieds par 2 pieds, réalisés par un groupe de personnes de certains quartiers à Québec, avec l'aide d'un projet d'Emploi-Québec. Mais il a été difficile de faire comprendre à cet organisme gouvernemental qu'on voulait profiter d'un de leurs programmes pour fabriquer du matériel militant ! Pour ses actions futures – et elles ne manqueront pas, étant donné la pression négative qu'exerce le gouvernement actuel – le Collectif est ouvert à toute forme de collaboration avec des artistes. Il perçoit les démarches artistiques comme un plus à une action sociale ou politique, une expression inhabituelle pour faire avancer des idées. Il ne s'agit pas ici de se mettre au service d'une « cause », mais je mentionne cet exemple car, pour les artistes qui seraient intéressés, il y a là une réelle possibilité de collaboration vis-à-vis un enjeu collectif important, chose qui n'est pas toujours envisageable avec d'autres groupes sociaux.

De pair avec le développement d'un sentiment de responsabilité planétaire, se font jour également des interventions sur la scène internationale. Mentionnons, notamment, le projet *Musicians in the War Zone*, où des musiciens servent de liaisons entre des jeunes d'ici et d'autres en Irak et en Sierra Leone, entre autres, choisis en tant que lieux de conflits armés. Il existe un besoin réel pour une forme de réseau qui lierait les artistes et autres militants voulant échanger des idées sur leur travail activiste. En attendant la pareille au Québec, on peut s'abonner sur Internet à la liste Artery – Community Art and Activism ([listproc@u.washington.edu](mailto:listproc@u.washington.edu)), une ressource pour les artistes qui font appel à l'art comme un moyen de changement social. Outre des informations ponctuelles, on y retrouve des discussions sur divers sujets : Qu'est-ce qui est efficace pour stimuler un changement social ? Quelles stratégies fonctionnent bien ? Et aussi – point crucial – comment trouver des appuis financiers ?

Ces pratiques activistes ne présentent rien de jamais vu, bien sûr. Mais la question de la nouveauté est ici tout à fait non pertinente. Ces pratiques sont encore et toujours nécessaires et il n'y en aura jamais assez tant que le monde sera ce qu'il est, avec son lot d'injustice, d'écarts éhontés riches/pauvres, de conflits axés sur des valeurs économiques et autres horreurs. Les pratiques engagées, telles que présentées dans ce texte, amènent à développer d'autres façons de ruser avec les institutions. De nouvelles manières de légitimer la reconnaissance des artistes pourraient être initiées : au lieu que ce soit par l'octroi d'une subvention ou par quelques articles dans des revues d'art, on pourrait penser à des pétitions de citoyens qui joueraient ce rôle. Et aussi, pourquoi des organismes communautaires, au même titre que des commissaires ou des centres d'artistes, ne pourraient-ils pas déposer des demandes de subventions pour développer des projets avec des artistes ? Pourquoi également des demandes d'aide financière ne pourraient-elles pas être acheminées à des instances telles la Régie des services sociaux, quand il s'agit de projets d'art communautaire ? Le phénomène d'aller vers le public semble aujourd'hui en recrudescence. Il sera déterminant dans la mesure où il est vraiment lié à un besoin renouvelé d'échange artistique vivant, s'adressant à un public qui a d'autres préoccupations que de fréquenter les centres d'artistes ou les théâtres, parce qu'occupé à travailler ou à tout simplement essayer de survivre.

Pendant qu'on observe cette recrudescence, on fait face à un désolant phénomène de société. Je regardais à l'automne dernier une des émissions de télévision de la série qui rappelait les hauts faits du groupe humoristique Rock et Belles Oreilles (RBO). Cette émission en particulier, qui rassemblait des extraits de leurs sketches à caractère politique, mettait en évidence les propos crus et directs du groupe. Et divers commentateurs invités à l'émission exprimaient le constat navrant suivant, à savoir : « Mais ça n'existe plus aujourd'hui; pis mon doux qu'on est donc devenu une société plate ! ». Et RBO s'est séparé il y a seulement six ans ! Oui, mon doux, c'est vrai qu'il est difficile de trouver des gens qui veulent prendre position – la peur de perdre son travail, sa subvention, etc., est tellement forte, même chez les artistes.

C'est pourquoi les pratiques communautaires et activistes sont vitales car elles tendent à nous ramener au caractère fondamental de la résistance artistique, en dehors de la consommation et sans être rendue inaccessible. Elles nous montrent des exemples d'espaces où l'art peut jouer un rôle social. Le pourquoi faire réel de l'art.

JOHANNE CHAGNON