

30 ans d'art vivant à Québec Dialogue entre toi et moi

Lisanne Nadeau et Guy Sioui Durand

Numéro 100, automne 2008

Ville de Québec 1978-2008
Quebec City 1978-2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45508ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nadeau, L. & Sioui Durand, G. (2008). 30 ans d'art vivant à Québec : dialogue entre toi et moi. *Inter*, (100), 8–33.



30 ANS D'ART VIVANT À QUÉBEC

Dialogue entre toi et moi

LISANNE NADEAU ET GUY SIOUI DURAND

Lisane Nadeau vit et travaille à Québec. Historienne et critique d'art, elle assume la direction de la Galerie des arts visuels de l'Université Laval. Engagée pendant de nombreuses années au sein du collectif de La chambre blanche, elle a coordonné plusieurs événements, colloques et publications portant sur les pratiques installatives et *in situ*. Elle publie régulièrement dans diverses revues spécialisées et a coordonné le bilan des 20 ans du 1 % en 2004 pour le compte du ministère de la Culture et des Communications. Lisane Nadeau a été commissaire de la *Manif d'art 4* au printemps 2008.

Huron-Wendat, sociologue (Ph. D.), critique d'art et commissaire indépendant, Guy Sioui Durand scrute l'art actuel au Québec. Il a fait de l'art engagé et de l'art amérindien contemporain ses créneaux. Cofondateur de la revue *Inter, art actuel* et du *Lieu, centre en art actuel* (Québec), il collabore à plusieurs périodiques et publications. Trois livres sont sortis de sa plume : *L'art comme alternative : Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec* (1997), *Les très riches heures de Jean-Paul Riopelle* (2000) et *Riopelle : L'art d'un trappeur supérieur. Indianité* (2003), sans compter nombre de collaborations pour des ouvrages édités, dont le récent *Aimititau ! Parlons-nous !* (2008). Orateur dynamique, ses conférences-performances sont fort appréciées.

Mardi 22 janvier 2008 / Banff

1978/1988

Samedi 26 janvier

Lisanne,

De ma fenêtre, je scrute les cimes des montagnes rocheuses. La formidable poudrière soulevée par les vents œuvre à souder le ciel et la vallée en un brouillard laiteux. Il fait très froid. Bien que lointain, cet horizon libère mes réflexions : comment raconter une histoire d'art vivant qui a 30 ans et dont la ville serait le véritable sujet ? L'art actuel à Québec en 2008 ? Qui plus est, se mettre au défi d'écrire en duo un récit qui noue ses artistes dans la Cité ?

Ne faut-il pas d'abord, me semble-t-il, accepter de partir à la recherche du temps passé, remonter dans le temps jusqu'en 1978, peut-être ? J'ai constamment accordé de l'importance aux périodes de transition, ces passages d'une époque à une autre, ici d'une décennie à l'autre. Aussi, dans notre correspondance qui débute, je suggère que nous gardions en mémoire, pour des raisons de clarté, comme repères ces tranches chronologiques : les années 1978-1988, 1988-1998 et 1998-2008. Je le sais bien, et là-dessus je n'apprendrai rien à une historienne de l'art comme toi, toute division est souvent aléatoire. Il importe cependant de se rappeler aussi que cette histoire d'acteurs complices est aussi la nôtre.

Qu'en penses-tu ?

Guy

Vendredi 25 janvier / Stoneham

Guy,

Je suis heureuse que tu souhaites aborder cette histoire à partir de notre expérience personnelle. Au moment où nous en discutons ensemble à Québec, avant ton départ, je réalisais que notre premier contact avec l'art actuel a marqué l'ensemble de notre parcours respectif. Alors je me disais qu'il serait intéressant de parler de ces expériences premières. Qu'en dis-tu ? Et cette histoire se tisserait alors à partir de nos points de vue complémentaires, si complices et si différents tout à la fois, deux voix qui témoignent d'axes bien distincts des développements de l'art actuel à Québec. Bien sûr, il faudra aussi remplir notre mission et revenir à ces dates si importantes, car nous avons la responsabilité, semble-t-il, de refaire ce parcours qui risque à tout moment de sombrer dans l'oubli. Déjà, aujourd'hui, les plus jeunes ne se rappellent plus de plusieurs acteurs importants de cette époque qui ont façonné le milieu actuel. Une recherche sur Google nous confronte à la lamentable réalité qu'un centre comme Obscure est devenu pour plusieurs un souvenir éloigné.

Tu amorces le tout en 1978, et ça me rejoint directement. C'est l'année de fondation de La chambre blanche, un centre au sein duquel j'ai été engagée pendant de nombreuses années, comme tu le sais. Cette découpe du temps en décennies est très fertile, car je pense qu'il s'agit de périodes marquées par des moments de développement distincts, par des objectifs distincts aussi. À refaire mentalement le parcours, je réalise que nous venons de très loin, au sortir du formalisme des années soixante-dix jusqu'à la multidisciplinarité, voire l'interdisciplinarité actuelle.

Je te raconterai mon histoire. On verra si la tienne rencontre la mienne au passage...

Lisanne

Bon matin,

Je me hâte d'accepter, via ce courriel, ta proposition, cette idée des « expériences premières » pour démarrer. Mieux, au fil des échanges, de telles « confidences » ne pourront que dynamiser, je l'entrevois, cette aventure vécue. Quelquefois une rencontre, une lecture, une rue, une œuvre, et l'intrigue naît, la curiosité pousse à... l'imagination est stimulée. Allons-y !

Guy

Dimanche 27 janvier

Je me prête donc au jeu.

Me voilà ainsi en 1978. J'avoue que ce qui me vient, c'est l'image du « trou » de Saint-Roch qu'on voyait des fenêtres de mon bureau de La chambre blanche, au 549, Charest. Le développement urbain était en crise dans ce secteur qui deviendra plus tard le quartier culturel de la ville. Tu te souviens, Robert Lepage n'avait-il pas fait de cette blessure dans la ville l'élément déclencheur de sa *Trilogie* ? C'est donc dans ce local un peu vétuste, un ancien espace de bureaux avec un plancher de terrazo (!), que j'ai eu mon premier coup de cœur pour l'art actuel. Je n'avais rien vu de pareil. On m'avait invitée à écrire sur une expo de livres d'artistes en 1982. On présentait aussi une installation de Françoise Girard dans un local réservé exclusivement aux résidences *in situ*. Je ne sais pas si tu te rappelles mais, dans cet espace, les artistes intervenaient comme ils le désiraient, sur les murs, le plancher et le reste, et ils pouvaient conserver ou non les traces de leurs prédécesseurs. On voyait ainsi s'établir, d'œuvres en œuvres, un effet de palimpseste assez génial. C'était *in situ* dans sa première période où il s'agissait d'abord et avant tout de tenir compte des spécificités architecturales du lieu, puis d'y intégrer un espace poétique. On mettait en question le statut d'objet de l'œuvre d'art mais aussi l'accrochage traditionnel et utopiquement neutre. Je me souviens qu'à l'époque on suivait le travail de Lapointe-Fleming et leur investissement d'espaces désaffectés, notamment à Montréal.

J'avais, plus jeune, fréquenté la Galerie Jolliet et la Galerie du Musée (qui portait précédemment le nom de l'Anse-aux-Barques), deux lieux essentiels à la diffusion de l'art contemporain à Québec à cette époque. Mais là, cette installation de Françoise, c'était autre chose. La transformation de la petite pièce en un espace d'une blancheur immaculée permettait une expérience visuelle et physique inédite. À l'époque, l'installation, comme le disait Payant, provenait vraiment d'un travail de peinture. La sensation d'être *dans* l'œuvre m'a profondément marquée. J'ai eu envie de m'impliquer comme membre.

C'était une autre époque ! On n'avait même pas d'ordinateur. J'avais voulu modifier nos communiqués de presse, et certains membres me disaient qu'il ne fallait pas avoir l'air d'une galerie commerciale... Au fil de leur histoire, les centres sont ainsi passés d'un statut alternatif à celui de professionnel et reconnu. Il faudra voir ensemble cette évolution et ses conséquences. Début des années quatre-vingt, c'était



> Les débuts de La chambre blanche à Québec. Dans l'ordre habituel : Fabienne Bilodeau, Serge Murphy, Jean Tourangeau et Pierre Gosselin. Photo : Raymonde April.

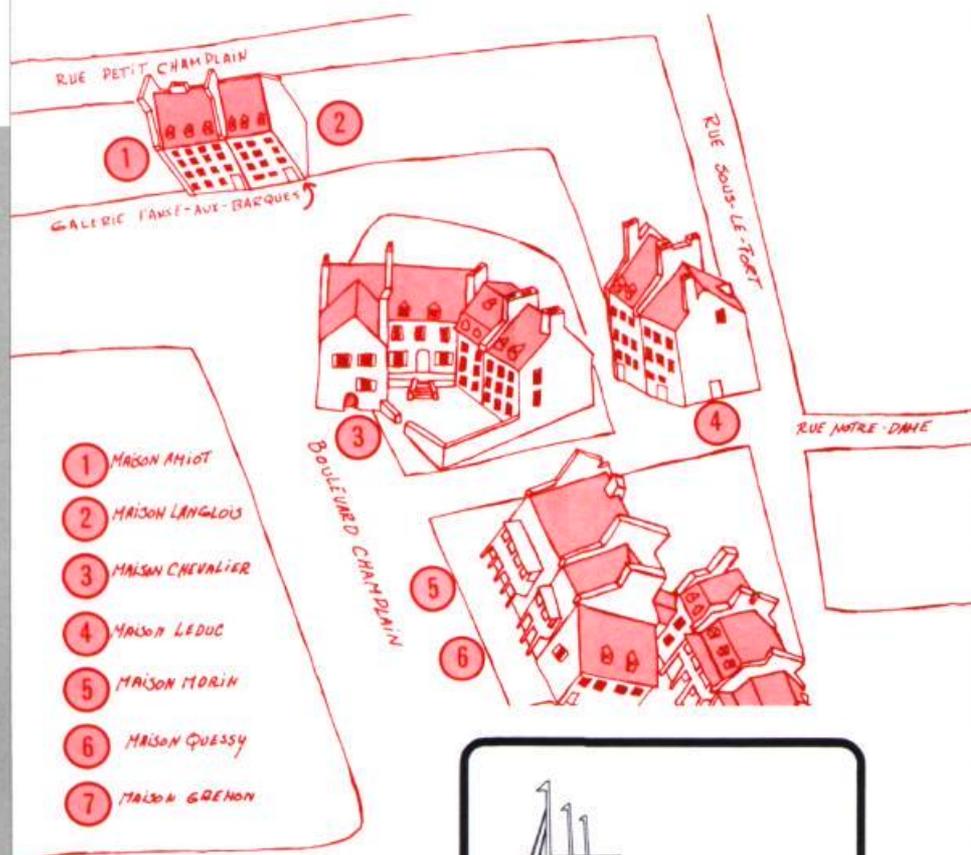
> Page précédente : Diane Landry, installation dans le cadre de la *Manif d'art 4*, 2008. Photo : Ivan Binet.

> Françoise Girard, installation,
La chambre blanche, 1982.
Photo : Archives La chambre blanche.



l'exode vers Montréal de bien des créateurs. Raymonde April, Serge Murphy, Fabienne Bilodeau, Michèle Waquant et Francine Guay (aujourd'hui au 1 %) avaient déjà quitté, plusieurs d'entre eux pour la métropole. Je me rappelle avoir côtoyé : Bernard Bilodeau, Isabelle Bernier, Monique Mongeau, Guy Pellerin, Michel Asselin, Francine Chaîné et Chantal Boulanger, qui ont aussi quitté très rapidement, puis Hélène Rochette et Helga Schlitter ; André Pelletier et Sylvie Gagné qui ont malheureusement cessé de produire, de super artistes ; François Lachapelle qui avait coordonné pour La chambre blanche un volet « art actuel » aux fêtes de Québec 84. Je ne connaissais rien du tout, comme bien de mes collègues, mais on a senti tout le travail à accomplir dans une ville comme la nôtre et toutes les possibilités d'exploration. De toutes ces années où je fus engagée à divers titres dans le collectif, le fil rouge, ce fut *l'in situ*. Jusqu'à aujourd'hui en fait. Ma conception de *l'in situ* a évidemment bien changé, mais je ne peux renier cette période.

Lisanne



> Vue extérieure de la galerie
l'Anse-aux-Barques, 1976. Photo :
Patrick Altman, Archives du
Musée du Québec.

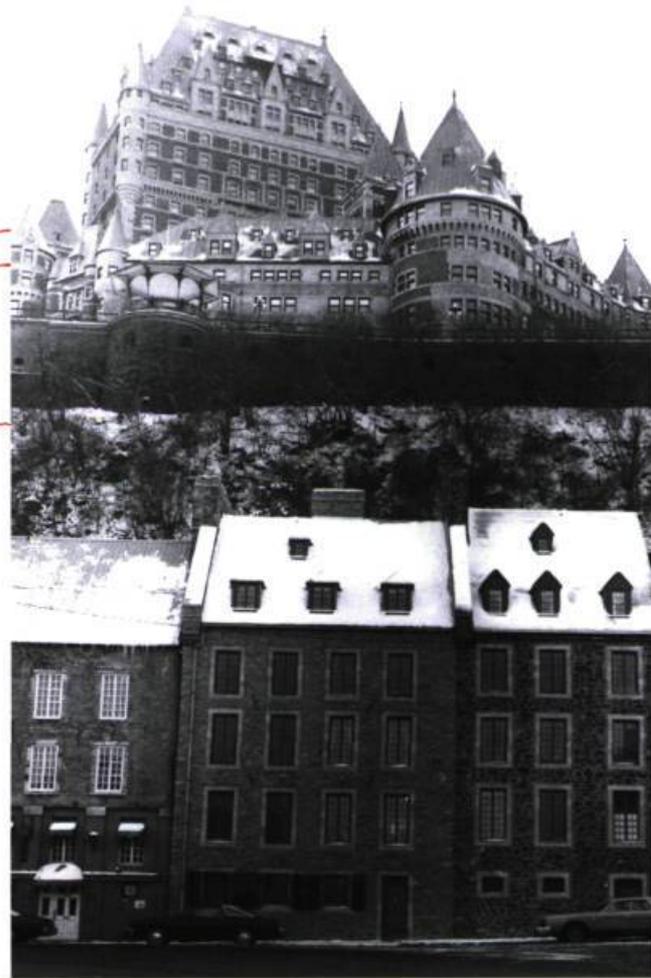
24, rue Grand-Champlain, îlot place Royale, Québec

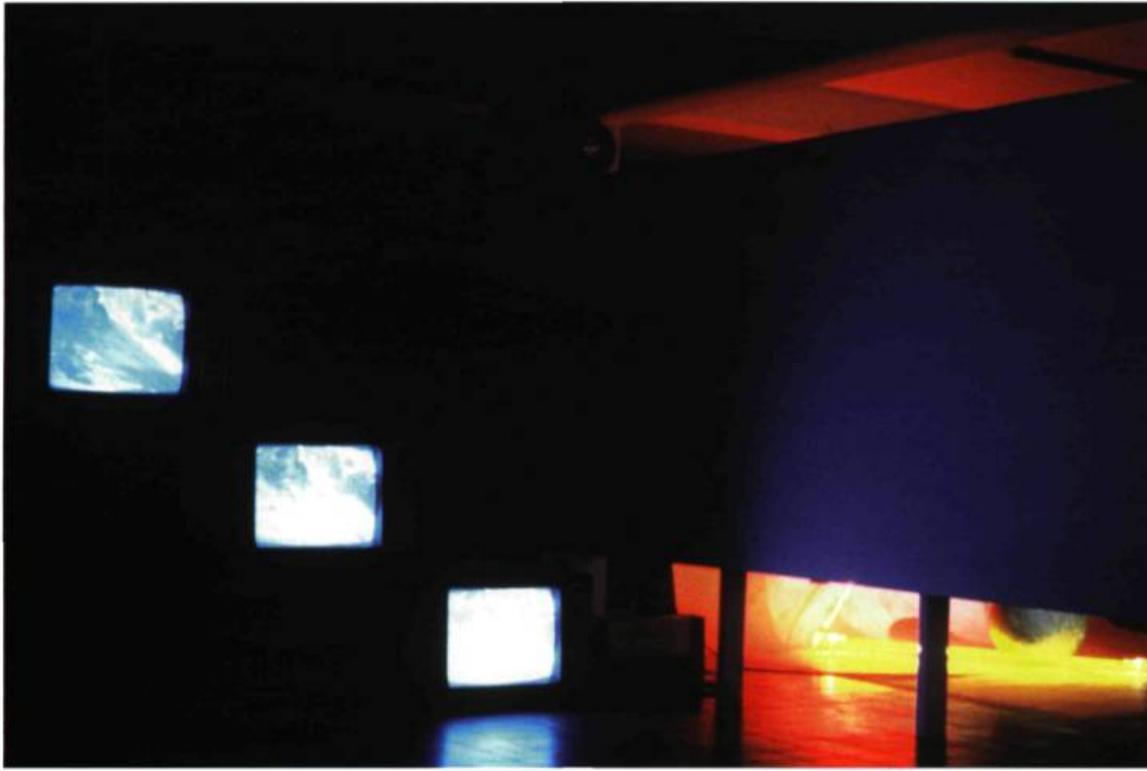
Lisanne,

Le ton intimiste de ta missive a réchauffé ma mémoire d'alors. Ces « impressions premières » pourront, je l'espère, raviver des souvenirs à certains mais encore éveiller l'esprit des plus jeunes lecteurs à un passé pas si lointain mais trop peu évoqué. Deux de ces « situations » me viennent immédiatement à l'esprit au tournant des années soixante-dix : premièrement l'embrassement d'une vie communautaire où de nouveaux lieux d'art se manifestent dans le faubourg Saint-Jean-Baptiste – comme le décrit d'ailleurs très bien Jean-Claude St-Hilaire dans son essai qui côtoie le nôtre –, deuxièmement l'événement *Art et société*.

Y résidant, je m'implique dans les luttes de la vie du faubourg contre les derniers soubresauts du réaménagement de la colline Parlementaire, notamment ce projet de bretelles d'autoroute qui menace la rue Saint-Gabriel et son prolongement, la rue Lockwell. Je fais du porte-à-porte, prends la plume et écris dans « L'opinion du lecteur ». Surprise, je reçois des félicitations de la part de mes voisins. Ma rencontre avec Richard Martel sera déterminante : il m'introduit à la revue *Intervention* et au monde de l'art action.

Entre 1977 et 1982, je « circule » avec curiosité et intérêt dans ces milieux de créativité « dématérialisée ». Dans le faubourg, on retrouve l'Atelier de réalisation graphique (ARG, 1972), La chambre blanche (un atelier photo en 1976 qui deviendra galerie parallèle en 1978), la Galerie Comme (1974 à 1977), l'Atelier André Bécot (1978), puis Le Lieu (art sociologique et performance, 1982) et Obscure (art audio, vidéo et multidisciplinaire, 1982). Le centre VU (1982) occupait quant à lui un local en haute-ville, rue Garneau.





> Patrick Altman, Louis Haché et Richard Martel, installation multimédia *La marmite phénomène esthétique et géologique*, galerie l'Anse-aux-Barques, 1982. Photo : Richard Martel.

La rue Saint-Jean est l'artère animée du faubourg Saint-Jean-Baptiste. L'exposition des *Reliques* de Jean-Claude St-Hilaire chez André Bécot (1978), à mi-chemin entre anthropologie et art corporel, m'avait impressionné, tout comme ce Département interdisciplinaire au cégep Limoilou (1974-1977) – là où j'ai étudié au collégial – avec en son sein un certain Gilles Arteau que je reverrai ensuite, tantôt dans un groupe musical expérimental qui s'appelle Bruit TTV, tantôt dans un groupe de théâtre éclaté du nom d'Arbo Cyber théâtre (?). Je me retrouverai à participer à une émission de la radio communautaire CKRL-MF dont il sera aussi, un temps, directeur. L'aventure du centre d'artistes Obscure puis, comme j'en parlerai plus loin, celles de la fondation du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ) et de la coopérative Méduse en sont indissociables.

Fin 1977, je participe aux réunions fondatrices de la revue *Intervention* (devenue *Inter, art actuel* par la suite) qui paraîtra pour la première fois le 4 mars 1978. J'ai eu l'intuition de m'embarquer dans une véritable épopée communautaire et de quartiers dans la ville. Je me rappelle la présence des François Bégin, Jean-Claude St-Hilaire, Diane-Jocelyne Côté, Chantal Gaudreault, Pierre-André Arcand, Patrick Altman, Richard Martel et Francine Bergeron.

Trente ans plus tard, je peux affirmer que ce ne fut pas un hasard si mon premier article dans la revue *Intervention* portait sur la vie artistique et socioculturelle de quartier, ici le faubourg Saint-Jean-Baptiste. Cet « esprit du temps » de l'art en mutation à Québec, et que j'avais cherché à livrer, signifie qu'au regard du sociologue et critique d'art, toute analyse du contenant et du contenu, du signifiant et du signifié des œuvres, devait aussi prendre en compte le contexte dans lequel elles surgissaient et s'inscrivaient.

Aussi, pour en avoir été l'un des organisateurs et participants, l'événement *Art et société* de 1981 aura été à mes yeux un second déclencheur quant à ma compréhension des mutations de l'art, notamment (1) de l'art engagé qui quitte le militantisme pour l'activisme avec une exposition historique au Musée, (2) de l'univers des performances qui oscillent entre l'art corporel et l'art sociologique, (3) tandis que le colloque à l'Institut canadien, attirant plus de 300 personnes des autres régions à Québec, confirme à ce moment des liens qui se tissent en réseau.

Guy

Mercredi 30 janvier

Guy

J'apprends donc que tu t'es impliqué dans le mouvement d'opposition au réaménagement de la colline Parlementaire. L'action sociale et politique marque vraiment tout ton parcours... Ton premier article écrit pour la revue *Intervention* portait sur la vie culturelle du quartier Saint-Jean-Baptiste, alors que nous tentons de faire un peu la même chose ensemble aujourd'hui. Incroyable... Tu as raison, le regard porté sur les années soixante-dix par Jean-Claude St-Hilaire sera important dans ce dossier, tout comme il ne faudrait pas oublier, dans cette lecture d'une géographie culturelle, l'infiltration du quartier Saint-Roch et de ses bâtiments industriels désaffectés dès les années soixante-dix par des artistes tel Jocelyn Gasse. D'ailleurs, j'aimerais insister sur cette importante présence des artistes, à titre individuel, dans le quartier. Leur action est tout aussi importante et complémentaire à celle des centres dans la création d'un milieu culturel en lien avec la vie urbaine. Et on le verra encore par la suite dans les années quatre-vingt-dix, puis tout récemment avec la revitalisation du quartier Saint-Roch. Enfin, il faudrait souligner la Loi sur le statut d'artiste qui date de 1988 et qui amènera subséquemment un développement des outils de représentation et des instances de défense du droit d'auteur. On s'en reparle.

Lisanne

Vendredi 1^{er} février

Guy, encore moi...

J'avais simultanément en tête cette autre « plage » forte pour reprendre ton expression et je me disais qu'il ne faudrait pas oublier ce moment historique. Ce dossier du Musée de l'homme d'ici, je n'hésite pas à le qualifier d'« atroce » !

Je me retrouve alors aux audiences publiques, jeune, naïve et exaltée... Cela s'est passé selon moi en 1979... si ma mémoire est bonne. La nouvelle génération ne se rappellera pas ce qui s'est passé, et il me semble important de revenir sur cette histoire. Le ministère des Affaires culturelles, en fait son ministre Vaugois, ouvre des audiences publiques afin de présenter et d'évaluer les réactions à un projet du Musée de l'homme d'ici. C'était une idée issue des hautes sphères gouvernementales. L'objectif était de transformer le Musée du Québec en Musée de l'homme, ce qui signifiait choisir entre l'art et l'ethnologie, et associer Québec exclusivement au patrimoine. Cela encourageait aussi une vision centralisatrice des outils de diffusion de l'art contemporain et actuel à Montréal. L'expression *Musée de l'homme d'ici* était tout aussi rétrograde, et la toute jeune féministe que j'étais rageait devant



> Vue d'ensemble de l'exposition David Naylor, Sculptures, Musée du Québec, 1981.
Photo : Patrick Altman.



le machisme tout autant que l'ethnocentrisme de la formulation. Finalement, les étudiants en histoire de l'art, dont j'étais, La chambre blanche (c'était la première fois que j'entendais parler du collectif) et plusieurs autres groupes ont soumis des mémoires. Le ton fut unanime et houleux, merci.

Le projet ne s'est heureusement pas concrétisé, j'ai su que c'était René Lévesque lui-même qui avait tranché, et plusieurs têtes sont alors tombées, mais toutes les sommes (20 millions \$) qui devaient être consacrées à développer le Musée du Québec ont été allouées au projet du Musée de la civilisation. Il est certain que cela a retardé l'essor de notre musée d'art. Il est certain aussi que cela témoigne d'une époque révolue et que les consciences ont évolué depuis, heureusement. J'étais montée au front. C'était exaltant. Je voyais les artistes plus expérimentés qui avaient le sens de la parole, et c'est là que j'ai vu que les mots avaient une puissance incroyable. Le Lieu a aussi participé à la chose.

Petite parenthèse, c'est aussi à cette époque, plus précisément en 1981, qu'on a vu une certaine presse crier au scandale devant les sculptures en bois brut de David Naylor au Musée du Québec. L'art actuel passait mal auprès des médias, mais le public en salle (j'étais animatrice au Musée à cette époque) se demandait bien ce qui était si scandaleux, ce que je trouvais assez rassurant.

Reviens-moi sur ce dossier du Musée de l'homme d'ici. Je suppose que de ton côté les choses se sont passées très différemment.

Lisanne

Lisanne,

En effet, cette histoire a fait vaciller l'avenir du Musée. En contrepartie, cette crise a révélé le lien qui unissait les artistes de Québec à sa seule institution d'art. L'« affaire » deviendra débat public national. La plupart des artistes et groupements de Québec y prendront part, mémoires à l'appui, pour en maintenir la vocation artistique. La revue *Intervention* y consacra un dossier dans son numéro 5.

Néanmoins, Lisanne, ce rapport des artistes locaux à l'institution m'apparaît alors pour le moins paradoxal. C'est qu'un sentiment de dissonance préside à mes premières implications socioartistiques. Pour plusieurs qui, à ce moment, comme moi, adhèrent à des idées d'autogestion des moyens de production, de réflexion et de diffusion de l'art en société, le Musée et autres institutions du marché de l'art servent paradoxalement à la fois de repoussoir et d'attraction.

Si l'épisode dite de la crise du Musée de l'homme d'ici m'a aussi, comme toi, Lisanne, interpellé, c'est qu'à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, peu au fait de tous les rouages organisationnels, j'étais cependant que le Musée du Québec faisait preuve d'ouverture envers le milieu émergent. Outre la galerie de l'Anse-aux-Barques que tu as mentionnée, sous l'impulsion des services éducatifs, le Musée démontrait un réel souci pour l'art au présent en programmant des colloques et conférences avec des thématiques comme l'enseignement des arts à l'Université (*Constat*, 1978), le rôle des revues d'art ou les rouages du marché de l'art contemporain.

À cet égard, je me souviens très bien de l'intéressante conférence prononcée par Yves Robillard, historien de l'art, critique et « arteur » de l'aventure du « Québec underground »

Samedi 2 février

montréalais des années soixante et soixante-dix. Le sujet, qui devait être le marché de l'art au Québec, dévia vite sur l'importance de tout un système, ce que le sociologue Pierre Bourdieu venait de nommer le « champ de l'art ». On dévia plusieurs heures avec Robillard dans un bar louche de la rue Cartier à palabrer d'autogestion par les artistes !

Il faut se souvenir aussi qu'au début des années quatre-vingt, plus précisément en 1982, le Musée, en collaboration avec le ministère des Affaires culturelles de l'époque, démarra sa Collection prêt d'œuvres d'art (CPOA) – laquelle comprend en 2008 près de 2 000 œuvres acquises auprès de 700 artistes !

Guy

Dimanche 3 février

Guy,

Des nombreux événements des années quatre-vingt, certains, tels qu'*Art et société* et *Réseau art-femmes*, ont été effectivement présentés au Musée du Québec, ce qui pourrait sembler aujourd'hui très étonnant. Il faut se rappeler que les lieux de diffusion n'avaient pas l'espace, l'équipement et les fonds pour présenter des projets d'envergure et que le collectif ayant conçu *Art et société* ne fondera Le Lieu qu'en 1982. Effectivement, au cours de cette période des années soixante-dix, puis des années quatre-vingt, il faut tenir compte de la Galerie du Musée (l'Anse-aux-Barques), à la place Royale, gérée comme une véritable galerie d'art contemporain. Andrée Laliberté-Bourque était très près du milieu. Elle discutait avec les artistes, était ouverte à leurs suggestions. La distance physique avec l'institution muséale permettait alors d'agir non pas comme un lieu de consécration, mais comme un lieu d'art vivant. À ce titre, Guy, Laurent Bouchard me rappelait dernièrement que c'est le ministère des Travaux publics qui avait confié cette maison au Musée. Ils pensaient peut-être alors qu'ils en feraient un lieu de patrimoine, alors que le Musée avait encore un mandat ethnologique...

Le Musée avait donc la Galerie du Musée, dont l'éloignement lui permettait une certaine liberté, puis la CPOA, comme tu le mentionnes, qui intervient un peu en marge de ses activités régulières de diffusion. Ensuite, toujours dans ce volet touchant nos interactions avec le milieu muséal, en 1989, la même année où les centres organisent un événement collectif soulignant les 150 ans de la photographie (nous en reparlerons plus tard), le Musée met sur pied l'événement *Paysages verticaux* sur les Plaines. Ce fut pour moi un événement très important. Louise Déry a travaillé à la Galerie du Musée, puis comme conservatrice en art actuel au Musée jusqu'en 1992 avant un ralentissement important de l'action du Musée en art actuel pour la décennie qui suivit. Elle avait donc conçu cet événement. Louise m'avait invitée au colloque. Plusieurs amis avaient collaboré avec les artistes à la réalisation des œuvres. Mais la communauté, tu t'en souviendras, avait exprimé une certaine frustration à l'effet qu'une seule artiste de Québec était de la sélection. La reconnaissance des artistes de Québec comme acteurs majeurs de l'évolution de l'art actuel n'était pas assurée à cette époque. Nous nagions entre cette frustration et le bonheur de voir la naissance d'événements impactuels.

Lisanne

Lundi 4 février

Lisanne,

Merci de préciser la complexité des relations du milieu avec les institutions, ici le Musée. C'était en partie ce que je voulais soulever quand je t'ai écrit sur mon sentiment de dissonance, d'ambivalence dans l'analyse des rapports entre les acteurs du monde de l'art. Toutefois, et c'est l'objet premier de notre échange je pense, cette réalité de réseaux me captive comme trame de développement de l'art dans la ville.

Après l'effervescence communautaire et la crise à la haute-ville de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt, l'évolution urbaine de l'art actuel se déplace. La bibliothèque Gabrielle-Roy qui ouvre en 1981 à la place Jacques-Cartier y joue un rôle d'institution pionnière. Elle

offre non seulement l'accessibilité aux livres, aux films, aux disques et même aux œuvres d'art via son artothèque, mais elle opère aussi une salle de spectacle et un espace d'exposition. D'ailleurs, plusieurs ont vu en la bibliothèque de Saint-Roch le prototype de ce que sera la Grande Bibliothèque nationale du Québec à Montréal vingt ans plus tard ! Mais c'est bien l'arrivée des centres d'artistes qui sera l'étincelle du changement socioartistique important qui aura lieu par la suite.

En effet, ces collectifs d'artistes qui se sont donné des « outils » de rassemblement, de création et de diffusion à but non lucratif et sur le mode coopératif ainsi que ces galeries « parallèles » délaissent le quartier Saint-Jean-Baptiste pour le « croissant » de la ville basse (le Vieux-port) et de la basse ville (Saint-Roch). Dès 1976, La chambre blanche (photographie et résidences *in situ*) avait élu domicile dans Saint-Roch sur la rue Christophe-Colomb, devenant le lieu branché de l'art conceptuel, de la performance, des vidéos et des conférenciers comme Robert Filliou, pour ensuite déménager sur Saint-Jean, puis retour sur le boulevard Charest en 1981. L'Atelier de réalisations graphiques (l'ARG qui deviendra Engramme en 1990) et VU trouvent locaux près de la place Royale. Obscure se relogue en 1986 sur la côte d'Abraham et L'Œil de Poisson, le dernier-né des centres d'artistes en 1985, naît dans Saint-Sauveur. À ce noyau dans le quartier Saint-Roch se greffent de manière affinitaire des organismes et collectifs comme Folie/Culture (art social), Réparation de poésie (oralités poétiques) ou la Centrale textuelle de Saint-Ubalde (art contextuel) autour de Jean-Yves Fréchette qui va réaliser de grands projets dans la ville comme *Le lieu dit le lieu* (1982) et *G mon soleil sans complexe* (1983).

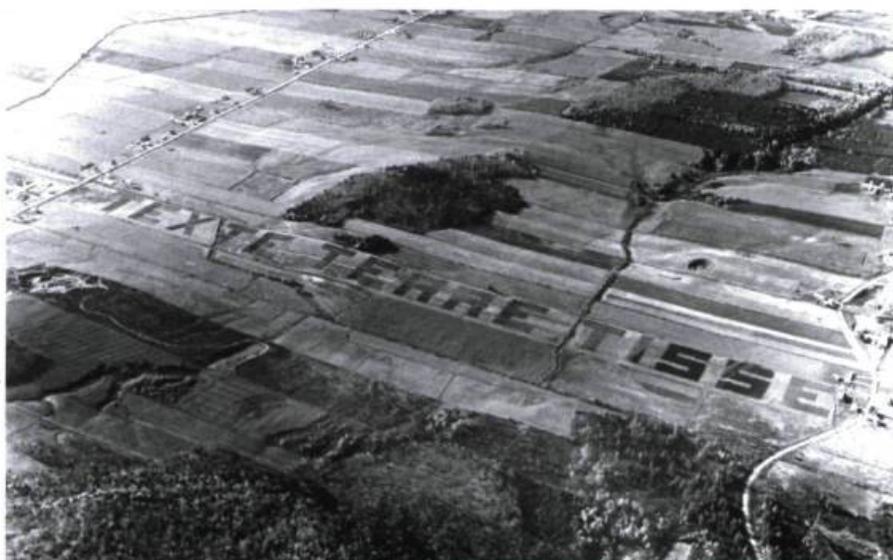
Je terminerai ici en te mentionnant un élément structurant à l'échelle du Québec de rayonnement de cette effervescence : au milieu des années quatre-vingt, les centres de Québec joueront un rôle clé dans la constitution du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec, le RCAAQ.

Guy



> Julien Babin, Claude Bélanger, Michel Bélanger, Claudie Gagnon et Jean Ferschke, exposition collective *Histoire d'un autre*, L'Œil de Poisson, 1991.
© Archives L'Œil de Poisson.

> Jean-Yves Fréchette, *Texte, Terre, Tisse*, 1982.
Photo : Patrick Altman.



> Reno Salvail, exposition
Huso Huso, galerie VU, 1990.
Photo : Reno Salvail.



Lundi, tard le soir

Guy,

Cette mention du RCAAQ m'amène cette remarque : je ne compte plus les structures de représentation auxquelles j'ai pris part : le Conseil de la culture, le feu ANNPAC-RACA, le RCAAQ (étais-tu là en 1986 lors de cette réunion de sa fondation à Vancouver ?). C'est souvent là que la solidarité se tissait ou se dé tissait. C'est là aussi que nous avons acquis un discours, une force de revendication, une maîtrise de nos actions pour une meilleure diffusion des œuvres et de meilleures conditions pour les artistes. Puis-je à cet effet rappeler que c'est grâce aux centres d'artistes si les musées ont commencé, au cours des années quatre-vingt, à donner des cachets décents aux artistes ?

À te relire, je constate aussi que, pendant que nous n'avions que peu de soutien du système officiel pour reconnaître la valeur de nos artistes locaux, les acteurs de Québec faisaient bonne figure au sein des structures de représentation nationale. Notre mise en commun est ainsi passée, d'abord et avant tout, par l'action politique concertée. Puis il a fallu apprendre à travailler collectivement à la diffusion de l'art, dans un second temps, ce qui fut plus lent, mais on y arrive avec succès aujourd'hui. Je me retiens encore une fois d'aller plus loin, car il nous faut terminer ce portrait des premières années.

Lisanne

Lundi 4 février, presque minuit

Oui, oui, Lisanne, à la magie de l'art, à sa poétique, s'accrochent aussi et toujours le politique et l'économique. Je n'étais pas à Vancouver en 1986, mais à Alma l'année précédente, où tu étais d'ailleurs. L'ANNPAC-RACA, l'Association of National Non-Profit Artist-run Centers ou Regroupement des artistes de centres d'artistes, s'était réunie en région au Lac-Saint-Jean, un fait significatif en soi du vent de changement. Assis à la même table que Gilles Arteau et René Payant, malade, nous avons eu une conversation qui, à ma sensibilité d'Amérindien, en fut une de « transmission ». Ces rapports de pouvoir avec l'État vont se développer dans une plus grande structuration qui déborde peut-être notre propos ici. Mais c'est important, comme tu l'amènes.

Guy

Jeudi 7 février

Cher Guy,

J'ai pris quelques jours à t'écrire. Cette réunion de l'association canadienne à Alma a son importance. L'événement est mémorable. Nous étions tout un groupe de Québec au Saguenay, l'énergie était palpable, et c'est là qu'a germé l'idée de voler de nos propres ailes face à la difficulté de se retrouver devant l'inévitable dichotomie culturelle. À Vancouver, l'année suivante, était donc fondé le regroupement québécois sous le nom du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ).

La vie organisationnelle des centres d'artistes que tu abordes, comme toujours, sous-tend une foule d'éléments qui m'interpellent : l'apparition successive des centres qui ont perduré jusqu'à aujourd'hui, comment ils ont défini leurs mandats respectifs, la question du réseau, celle des structures de représentation qui ont donné un élan à tous ces centres et une force de frappe auprès de nos subventionneurs, enfin une suite d'événements qui ont surgi au cours des années quatre-vingt dans les centres, etc. Ouf !

Cette question du réseau qui t'est si chère est extrêmement importante, et j'aimerais y revenir en tout premier lieu. En effet, si des liens avec d'autres régions du Québec se créaient, notamment dans le secteur qui était le tien, et il faudra y revenir, il faudra attendre encore une décennie avant de parler d'un véritable réseau des centres d'artistes à Québec. C'est un processus qui sera très long et qui sera nourri par plusieurs événements et circonstances par rapport auxquels nous avons aujourd'hui plus de recul. À cet effet, tu te rappelleras peut-être le colloque que j'avais organisé lors du dixième anniversaire de La chambre blanche en 1988 sur le réseau des galeries parallèles, que nous nommions encore ainsi. Le climat n'était pas si rose. Il y avait encore des tensions entre Le Lieu et La chambre blanche à l'époque.

Au cours des années quatre-vingt, l'Atelier de réalisations graphiques, La chambre blanche, VU et Le Lieu travaillent davantage en vase clos avec une approche et des mandats diamétralement distincts. On se battait tous pour sa survie. La lutte aux subventions n'aidait pas le développement d'une cohésion et d'une complicité, ni sur le plan d'une vision commune de nos besoins ni sur le plan d'un partage sur les grandes questions qui touchaient alors l'évolution des pratiques. Mon point de vue est peut-être différent du tien ici étant donné que j'ai travaillé dans un centre. On peut remarquer que La Bande Vidéo (1977) et Spirafilm (1977) existent à cette date, mais ces regroupements ne font pas encore partie du paysage des centres qui composaient alors le réseau en arts visuels. Il faudra d'ailleurs revenir sur ces connivences, ces liens d'appartenance et de complicité qui ont évolué au fil du temps. La définition de l'art actuel et de son réseau de diffusion a connu des développements rapides et importants. Obscure aura un rôle majeur dans cette évolution de nos identités par sa mission explicitement multidisciplinaire. Le centre commence à s'engager plus explicitement dans la diffusion des arts visuels en 1984 et celle de la vidéo en 1989 dans une perspective *autre* marquée par un *background* multi. L'Œil de Poisson commence un atelier photo en 1985, puis devient un autre lieu de diffusion proposant des projets associés à la relève. L'art y est prétexte d'événements festifs. Les années 1984-1985 présentent ainsi une nouvelle impulsion, après une période d'exode important.

Tu évoques les lieux d'établissement des centres. Il est à noter que VU était un peu hors circuit dans les années quatre-vingt avec son local sur Garneau. Par la suite, il a déménagé sur Dalhousie dans cette petite maison toute croche, on se demandait toujours si au cours d'un vernissage le sol allait crouler sous le poids des visiteurs ! Il y a eu semble-t-il un changement de climat, un dynamisme marqué au cours de cette période. Le centre, fondé à l'initiative de Christiane Jobin et Lucie Lefèvre, suscitait les collaborations, avec Obscure pour le prêt d'équipement entre autres. Mais il faut surtout mentionner des liens tissés avec d'autres organismes et galeries également spécialisés en photographie sur la scène nationale et internationale. VU avait donc créé son propre réseau hors Québec, comme Le Lieu.

La multiplication des centres nous a poussés également à préciser formellement et explicitement nos mandats et à agir en toute complémentarité. Je ne sais pas si ce fut entièrement positif, mais cela a certainement permis de travailler en confiance et d'éviter une certaine compétition. Un climat plus sain a peut-être ainsi été créé.

Lisanne

Vendredi 8 février

Plus qu'intéressants, Lianne, ces détails qui raffinent notre regard analytique. J'ai le goût de poursuivre dans cette veine en précisant un second vecteur, complémentaire à la constitution du fonctionnement en réseau. Il s'agit de ces occasions de rencontre, de mise en commun et surtout de création et de diffusion de l'art sous le mode participatif et hors des modèles de la seule exposition. Les projets et thématiques s'ouvraient sur la dématérialisation des pratiques, allant de l'art conceptuel aux sculptures environnementales en passant par les performances. C'est en ce sens que j'affirme que ces réseaux interrégionaux et internationaux se tissèrent encore à la faveur d'un foisonnement créatif souvent nourri de l'utopie d'art total.

Nathalie Perreault. Cette autogestion s'étiolera par la suite avec une division des tâches de plus en plus professionnelles et complexes, les rôles de coordonnateur puis de commissaire apparaissant, comme on en reparlera.

D'ailleurs, je te soumets l'hypothèse que c'est justement à la faveur de la création des événements d'art que va se structurer progressivement – d'autres diront lentement – la concertation locale entre les acteurs québécois (de Québec) de l'art actuel. Ainsi en est-il des manifestations à la fin des années quatre-vingt et au début des années quatre-vingt-dix comme *Mirabile Visu, De la performance à la manœuvre* et *Première Biennale d'art actuel de Québec*.

J'aimerais avoir ton éclairage, sachant que tu as vécu de l'intérieur le premier événement.

Guy



> Lorraine Côté et Lise Castonguay, théâtre-performance dans le cadre de l'événement *Réseau Art-Femmes*, 1982.

Ils ont pour nom *L'objet fugitif* (1978) par le collectif de La chambre blanche, un événement d'art conceptuel rassembleur et audacieux. Il y aura ensuite *Art et société* à Québec (1981) et *Art et politique : Attention à l'art* à Kassel en marge de la *documenta* (1982) mis de l'avant par la revue *Intervention*. Dans la mouvance du féminisme, Québec sera au cœur de *Réseau art-femmes* (1982) qui se déploie dans six régions du Québec, tout comme, un an plus tard, *Art et écologie : Un temps, six lieux* mis de l'avant par l'Atelier Insertion de Chicoutimi et en lien avec Le Lieu à Québec (1983). *76 heures : Marathon d'écriture* (1983) à Place-Fleur-de-Lys étonnera. Et Le Lieu amorcera ses festivals d'art performance (ex. : *In memoriam Georges Maciunas*, 1984 ; *Espèces nomades*, 1986). Je pense encore à l'hybride manifestation *Enformances... ou les 120 heures* à l'Université Laval (1987).

Pour en avoir été, j'aimerais cependant insister ici sur un fait. Bien que ces nouveaux acteurs, collectifs et centres aient eu des *leaders* – je pense à Serge Murphy et Fabienne Bilodeau alors à La chambre blanche, au rôle d'une Diane-Jocelyne Côté dans *Réseau art-femmes* ou à l'initiative d'Alain-Martin Richard pour le *Marathon d'écriture* et de Richard Martel à la revue *Intervention* –, pour la plupart des événements et des programmations à cette époque, un authentique processus de conception et de réalisation en collectif était assumé comme tel. En tout cas, ce fut la réalité à la revue *Intervention* et au début du Lieu : le graphisme d'un Pierre Monat aura été déterminant à la revue tout comme l'apport des Diane-Jocelyne Côté, Chantal Gaudreault, Pierre-André Arcand, Jean-Claude St-Hilaire, Jean-Claude Gagnon, Alain-Martin Richard, Patrick Altman, Jean-Yves Fréchette et

Dimanche 10 février

Oui, Guy,

Bien que j'aimerais aussi revenir sur les événements tout au début des années quatre-vingt – c'était assez courant à l'époque –, je vais me rapprocher du passage vers la prochaine décennie. C'est qu'un moment déterminant de cette évolution, de cette émergence d'un réseau entre les centres de notre ville, est d'ailleurs sans contredit la tenue et, surtout, tout le travail de mise en commun qui ont mené à l'événement *Mirabile Visu : 150 ans après*. En 1989 donc, avec tous ces joueurs et sous l'impulsion du centre VU, je devrais dire de Gaétan Gosselin qui avait remplacé Christiane Jobin à la coordination, on assiste à une volonté de travailler ensemble qui dépasse le simple anniversaire du médium photo. J'y vois, quant à moi, le germe d'une pensée réseau sur la scène locale, d'une volonté de travailler ensemble après une dizaine d'années « préparatoires ».

Tu as raison de dire qu'en 1986 la fondation du RCAAQ est fondamentale. Mais sur le plan de notre action dans le champ même des pratiques de diffusion de l'art, *Mirabile* est une première. Le RCAAQ avait ses *leaders*, son action politique, mais *Mirabile*, c'est une tout autre chose. J'avais quitté La chambre blanche et j'ai eu la chance de me joindre à l'équipe en tant que coordonnatrice. Ce fut comme une grande bouffée d'énergie, une année où nous pouvions partager, malgré nos différences, notre passion et notre engagement envers une même cause. Je ne sais pas si ce « missionnariat » (!) est encore vivant dans l'attitude de ceux et celles qui coordonnent des centres autogérés, mais à l'époque on carburait à cela. Je pense aussi que



ma génération, celle de Claude Bélanger, Richard Martel, Christiane Jobin puis Gaëtan Gosselin et Gilles Arteau, Réjean Perron, Hélène Doyon, était animée par cette passion indéfectible qui nous poussait à donner sans compter. Nous avons donc, dans le cadre de cet événement, invité à peu près tous les intervenants de la scène culturelle. Gaëtan voyait grand, et il s'agissait pour lui d'affirmer la place incontournable des centres d'artistes dans le réseau de diffusion de l'art actuel.

Que les centres invitent les musées à participer à l'un de leurs événements démontrait que nous avons atteint un niveau de professionnalisme indéniable, que nous étions déterminés à affirmer haut et fort le rôle crucial que nous jouions désormais. Ce n'est tout de même pas rien, c'est une étape importante qu'on a tendance à oublier. La perception qu'avaient certains que les centres d'artistes étaient exclusivement voués à jouer le rôle de tremplin pour les jeunes créateurs, perception qui relevait d'un automatisme à l'époque, s'effritait enfin.

Ce grand vent d'effervescence était toutefois fragile, car nous avons tenté de reprendre l'idée d'un événement récurrent mobilisateur, un autre *Mirabile*, quelques années plus tard, et cela a échoué. En l'absence de Gaëtan, les différences de points de vue autour de la table se sont exacerbées, et c'est là

que j'ai pu constater que nous avions encore du travail à faire avant de pouvoir véritablement travailler de concert. Claude Bélanger, qui était encore à L'Œil de Poisson, fut extrêmement déçu de cet échec. En fait, *Mirabile* est un peu le germe de ce qu'allait devenir la *Manif d'art* près d'une décennie plus tard. Il y eut plusieurs tentatives, souvent vaines, parfois difficiles, entre-temps.

Ce passage, disons caricaturalement, d'*Art et société* à *Mirabile Visu* dans le réseau des centres d'artistes me semble significatif de la suite. Le passage vers la décennie des années quatre-vingt-dix est, et j'ai hâte de l'aborder avec toi, un passage de l'*underground* à l'institutionnalisation des structures de diffusion. Les centres se sont professionnalisés et ont assis peu à peu leur fonctionnement. L'apogée de ce mouvement sera, à mon avis, Méduse. Par exemple, L'Œil de Poisson est passé d'un centre alternatif organisant des événements festifs et disjonctés dans un espace vétuste à un centre aux moyens plus sûrs occupant désormais un lieu presque muséal. Et ils n'étaient pas les seuls ! Mais là, nous entrons dans les années quatre-vingt-dix.

Lisanne

1988/1998

Mardi 12 février / Limoilou

Lisanne,

De retour devant la rivière Kabir-Kouba (Saint-Charles), je parcours avec plaisir tes phrases. Tu ajoutes cette sensibilité de l'intérieur aux faits et aux événements que le regard sociologique, souvent, désenchante à ne vouloir s'en tenir qu'aux faits socioartistiques. Cette idée de dialogue sur notre ville et son art contribuera, je l'espère, à rétablir la nécessaire part d'émotivité dans une histoire plurielle que nous ne faisons, bien sûr, que frôler. Au « grand vent d'effervescence... toutefois fragile », comme tu me le mentionnes avec justesse, qui émane des acteurs réseaux à l'entrée des années quatre-vingt-dix, ne se dégage-t-il pas un espace-temps de créativité qui, paradoxalement, sera intense mais différemment ? Plusieurs hypothèses, plusieurs angles d'interprétation sur les liens qui se font et se défont entre tous les acteurs de l'art à Québec dans les années quatre-vingt-dix seront à considérer.

Ça s'annonce captivant !

Merci d'insister sur les dessous de l'événement *Mirabile Visu* pour la suite locale des choses et l'amorce d'un climat de synergie qui prendra plus d'une décennie, il faut le dire, à se structurer. D'ailleurs, dès l'année suivante, en 1990, ce qui se voudra la *Première Biennale d'art actuel de Québec*, sous la thématique « De la performance à la manœuvre », initiée par Le Lieu et aussi parrainée par la plupart des centres d'artistes, sera un autre jalon du phénomène mais qui n'aura cependant pas de suite immédiate sinon que l'intention de créer un événement majeur. Alors que l'installation et autres créations *in situ* de même que de plus en plus de résidences de création sont les formules de prédilection des œuvres programmées en salle, accueillant nombre d'artistes québécois et étrangers, la ville de Québec devient ici un carrefour d'événements d'envergure internationale mettant l'accent sur le renouvellement des pratiques artistiques : par exemple, l'art audio s'épanouit avec le festival *Évitez le bruit* (1989) et les arts médiatiques émergent lors de manifestations comme *Le corps amplifié : L'informatique appliquée aux arts* (1993) et *La parallaxe* (1996) organisées par Obscure.

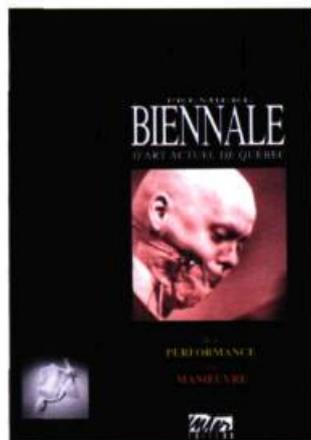
J'ai aussi en mémoire le succès des *Ateliers ouverts*, un circuit de visites des ateliers d'artistes dont Videre, l'association des artistes professionnels de Québec, sera l'un des promoteurs. Autre signe de cette vitalité.

Guy

> Jan Swidizinski, performance dans le cadre de la *Première Biennale d'art actuel de Québec*, 1990.

> Esther Ferrer, performance dans le cadre de la *Première Biennale d'art actuel de Québec*, 1990.

Photos : François Bergeron.



Mercredi 13 février

Cher Guy,

J'ai été très prise par la *Manif* ces jours-ci. Désolée. On ressent tous les deux ce temps et cet espace qui nous manquent pour faire le portrait de trois décennies d'un dynamisme certain. Oui, les années quatre-vingt-dix. Comment est-il possible que tous ces événements se soient passés en si peu de temps ? Voici cependant quelques commentaires qui me viennent sur l'événement *De la performance à la manœuvre* et les *Ateliers ouverts* ainsi que quelques commentaires sur l'absence de conservatrice à l'art actuel au musée à cette époque. Ce sont tous des faits qui marquent les années quatre-vingt-dix dans l'art à Québec.

Je suis heureuse que tu évoques cette manifestation qui fut titrée de *Première Biennale*... On voit encore ce désir de concertation, de créer un événement rassembleur, tu as raison. Chaque centre en arts visuels tentait d'initier le mouvement à sa manière. Je me rappelle que pour cet événement rassembleur Florent Cousineau avait conçu, avec la collaboration de quelques membres de La chambre un projet fou intitulé *Opération liaison*, prenant la forme d'une émission radio fictive inspirée du canular Hitchcock. Ce lien avec l'équipe du *Lieu* nous avait ravis. En fait, en t'écrivant, je réalise qu'il s'agissait de faire croire aux auditeurs qu'un *bundle* de bois se promenait dans la ville de centre en centre, témoignant d'un désir, ici aussi, d'affirmer l'existence d'un réseau. Moi, j'étais à Banff... Chacun son tour !

À un autre niveau, je suis plus que d'accord, il faut revenir sur cette question des actions d'artistes hors les centres. Tu parles des *Ateliers ouverts*. En fait, l'événement est né en 1984, à l'initiative de Helga Schlitter et Francine Chainé. Y participaient également Guy Pellerin, Monique Mongeau, donc des gens près de moi, un groupe d'artistes de La chambre blanche. Par la suite, Odette Théberge a joué un rôle important pour mieux structurer ce qui est devenu un événement important. Videre, fondé en 1991, reprendra le flambeau. On peut considérer cette action comme une volonté de concertation des artistes, en parallèle au mouvement graduel de rapprochement effectivement constaté entre les centres au cours de la même période.

Si l'on analyse les outils de concertation et de revendication des artistes en dehors des centres autogérés, 1988 est une année importante avec l'instauration de la Loi sur le statut professionnel des artistes et les pressions étatiques en vue de constituer un organisme de représentation unique. Tu connais cette histoire teintée de luttes déchirantes entre les artistes de différentes appartenances. Cela dépasse notre propos actuel. Mais finalement, en 1992, le Regroupement des artistes en arts visuels (RAAV) est créé. Sur la scène locale, on sent par ailleurs que les artistes souhaitent consolider leurs conditions de travail. Des artistes se regroupent et achètent l'édifice qu'ils occupent, et ce sera la fondation de La Maison Longue, un moment important en 1993. Il me faudra prendre quelques lignes pour évoquer le programme d'aide à l'acquisition pour les artistes, programme qui fera de la Ville de Québec, encore aujourd'hui, un modèle dans ce domaine à la fois sur la scène nationale et internationale.

C'est en 1996 que la Ville de Québec initie un programme d'aide à l'acquisition qui permettra à de nombreux artistes d'établir leur atelier ou leur studio-résidence essentiellement dans le quartier Saint-Roch. Des complexes d'ateliers seront alors formés. Associé à des subventions à la rénovation, ce programme a permis de redonner vie à plusieurs édifices industriels désaffectés, une dizaine dans le quartier. Il aura surtout permis à des artistes dont les conditions de vie étaient fragiles de devenir propriétaires. Ce programme est unique et plusieurs municipalités d'ici et d'ailleurs (j'ai moi-même fait des visites de fonctionnaires français intéressés par la chose) y voient un modèle à suivre. On a vu naître alors des collaborations avec des artistes soudain voisins, danseurs, comédiens, musiciens, et cette présence des artistes vivant dans le quartier a fait baisser le niveau de violence du quartier. En 1988 on

recevait des bouteilles de bière sur la tête, et les seringues jonchaient les rues sur Christophe-Colomb. À la fin des années quatre-vingt-dix, le quartier devient un quartier culturel avec une qualité de vie indéniable. Les résidents ont donc profité de ce changement de climat et, enfin, les artistes ont cessé d'être victimes de la spéculation !

Cette évolution est évidemment le fruit d'une volonté du maire L'Allier, ex-ministre de la Culture, rappelons-le, qui a vu un maillage fertile entre nouvelles technologies, institutions d'enseignement (dont l'École des arts visuels de l'Université Laval qui aménage à la Dominion Corset en 1994) et les artistes. Les centres d'artistes aussi verront leur condition de vie s'améliorer dans cette décennie quatre-vingt-dix avec le complexe Méduse qui, dès 1994, permet la consolidation d'une dizaine de centres autogérés. Nous en parlerons plus tard. Et rappelle-toi que La chambre blanche achète son bâtiment en 1992.

Lisanne

Mercredi 13 février

Bien le bonjour,

Tes précisions sont importantes, Lisanne. Elles m'incitent à poursuivre sur ce climat de synergie et de collaboration entre les acteurs réseaux mais en les replaçant dans le contexte urbain.

Bien que le déménagement progressif des centres d'artistes et l'apparition d'un programme municipal d'aide à l'acquisition d'atelier refaçonnent le paysage urbain de ce que l'on commence à appeler l'espace Saint-Roch, il m'importe de signaler l'apport personnel. Pour un, le travail continu de Florent Cousineau qui, en plus de ses projets sculpturaux, résidences et manœuvres comme *Opération liaison* que tu as évoquée, est remarquable. N'a-t-il pas fait du tissu urbain, des bâtis, son matériau de créativité privilégié pour que se concrétisent dans le quartier des édifices rénovés voués à la rétention des artistes ? On n'a qu'à mentionner l'édifice du « Roulement à billes » près de l'École des arts visuels et, plus tard, celui de la « Falaise apprivoisée » pour saisir l'échelle urbaine de ses interventions.

Enfin, au regard du sociologue, difficile de passer sous silence ce noyau d'humbles citoyens d'un quartier Saint-Roch dévasté – et dont tu faisais écho dans ta première lettre – qui entreprennent en 1991, sous le *leadership* du sculpteur Louis Fortier et de jardiniers volontaires, de redonner la dignité au quartier en créant l'îlot Fleurie. Non seulement on y trouve les prémisses à la base, populaire, du réaménagement là où se trouve aujourd'hui le jardin Saint-Roch et le parc de la Grande Place au bas de Méduse et de la côte d'Abraham, mais à partir de 1995, alors que la série d'événements *Émergences*, et malgré deux déplacements qui le feront déménager jusque sous les bretelles de l'autoroute Dufferin en 1998, l'îlot Fleurie deviendra une zone d'art social unique dont l'écho intéressera bien des tribunes internationales vouées à l'aménagement des jardins urbains et à l'architecture. Fondé sur la dynamique des rapprochements entre groupes communautaires, organismes culturels et centres d'artistes, ateliers de jardinage, jardins entourés de sculptures, soirées de musique et de poésie, pique-niques communautaires, graffitis et murales côtoieront durant la belle saison performeurs et manifestants à mesure que l'on entrera dans les années deux mille, dont je reparlerai.

L'intensification de la présence permanente d'ateliers et ces espaces publics – comme le mail et bien des locaux désaffectés qui sont disponibles dans Saint-Roch – vont inciter bien des artistes à investir les lieux lors d'événements. Toutefois, cette tendance ne se limite pas à ce seul quartier, loin de là. À cet égard, comment ne pas signaler l'incroyable qualité d'un projet de création *in situ* de La chambre blanche comme *Chambres d'hôtel* (1993) et la photographie d'art qui devient zone ouverte de création lors de *Trois fois 3 paysages* (1997-1998) un peu partout dans la ville ?

Guy

Vendredi 15 février

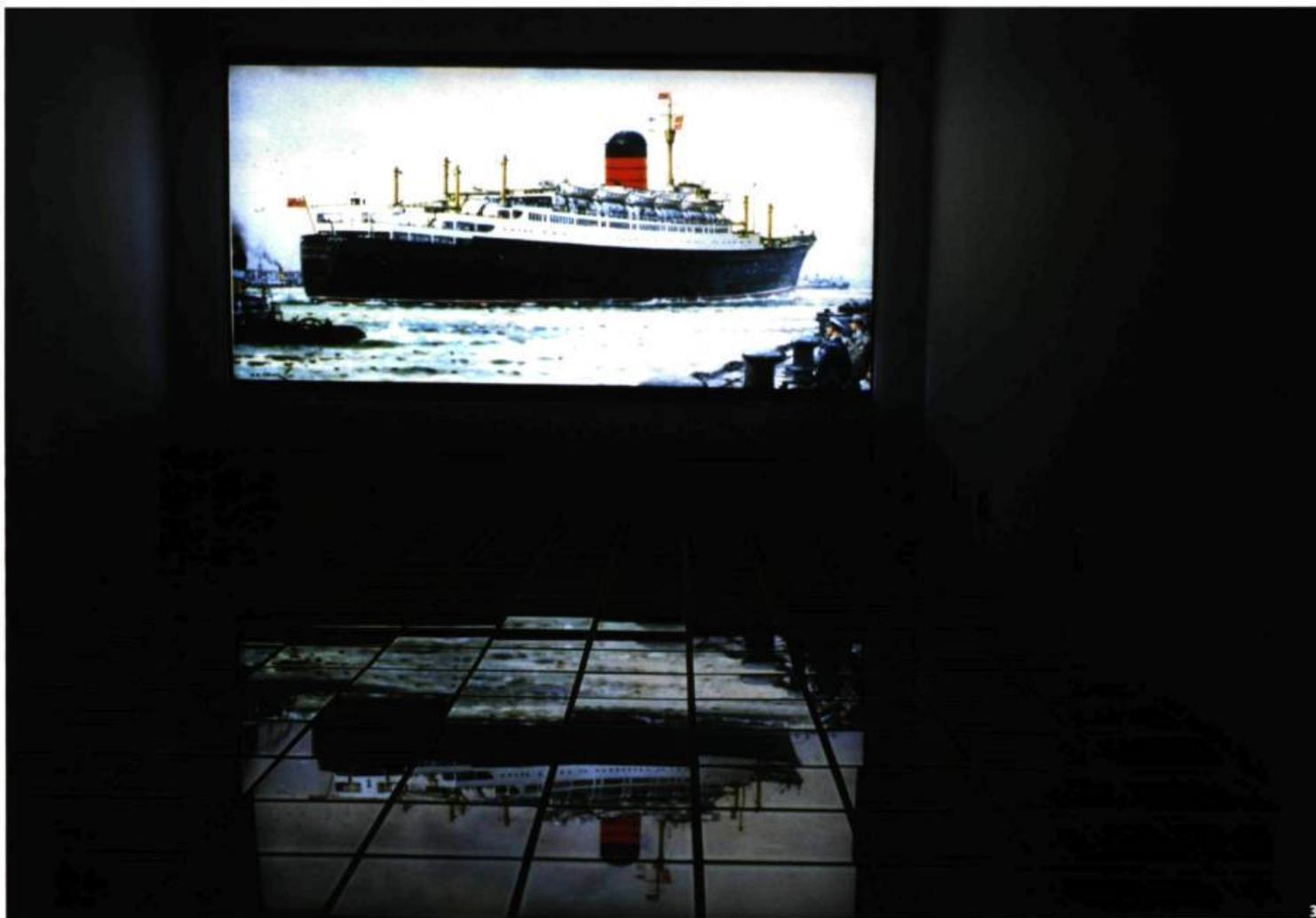
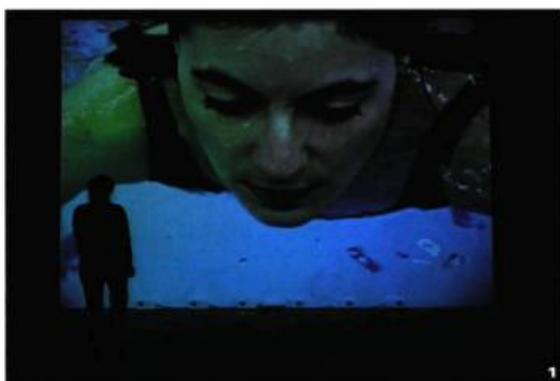
Guy, comme toujours tu ouvres en bourrasque une porte sur une période effervescente. J'accroche au passage ta mention de l'îlot Fleurie, où les jardins collectifs introduisaient un environnement naturel accompagné de sculptures éphémères ou temporaires, un travail incroyable d'*empowerment* collectif. Il est évident que par la suite la Ville ne pourra pas faire marche arrière : ce sera plus tard le site même du jardin Saint-Roch.

En revenant sur l'événement *Chambres d'hôtel*, que tu as toi aussi vécu de l'intérieur, j'aimerais approfondir cette piste de l'*in situ* dans la mesure où cette notion marque tout mon parcours, mais également dans la mesure où il sera intéressant de voir comment les artistes et les centres d'artistes ont investi la ville puis le nouveau quartier culturel de Saint-Roch. J'ai toujours pensé que la ville de Québec, par sa géographie et son échelle, facilitait les événements tentaculaires où le public

est invité à circuler de lieu en lieu, comme le fait actuellement d'ailleurs l'événement de la *Manif d'art*.

Tu m'as souvent parlé de ton engouement pour l'événement *Chambres d'hôtel*. Il s'agissait de 15 interventions *in situ* dans autant de chambres d'hôtel de la ville. Michel Goulet, Patrick Altman, Guy Pellerin, Claudie Gagnon et bien d'autres ont participé à l'événement. J'ai participé à cet événement à divers niveaux. *Chambres d'hôtel* soulignait les 15 ans de La chambre blanche, et nous avons véritablement rêvé ce projet collectivement, avec Sylvie Fortin et Carl Johnson alors à la coordination. Nous voulions intervenir dans la ville, là où l'on pouvait toucher un public plus vaste. Il faut rappeler que nous avons subi un déménagement. La perte de notre espace de palimpsestes lors du déménagement, en 1988, dans le quartier Saint-Roch, a été un choc. Un choc positif. Nous avons dû nous réaligner quant à cette notion en constante évolution de l'*in situ*. L'infiltration répétée de sites désaffectés ou d'espaces publics a ouvert une autre avenue. Et c'est bientôt toute la

- > 1 Murielle Dupuis Larose, installation vidéo *Le couloir*, 2000-2002.
Photo : Murielle Dupuis Larose.
- > 2 Dejan Atanackovic, événement *Temporalité*, 2^e édition des *Rencontres internationales en arts visuels* organisées par La chambre blanche, 2000.
Photo : Ivan Binet.
- > 3 Patrick Altman, événement *Chambres d'hôtel* organisé par La chambre blanche, 1993.
Photo : Ivan Binet.



question de l'urbanité qui fut posée. Un jour, plusieurs années plus tard, je me retrouve assise à un café et une dame me dit : « Je vous reconnais, vous étiez du projet *Chambres d'hôtel* avec votre mari et votre bébé ! » J'étais sidérée ! Je n'ai jamais perdu ce désir utopique de sensibiliser les gens aux œuvres nouvelles. Disons que, cette fois, nous avons réussi.

L'*in situ* me permettait alors d'entrevoir la possibilité que l'œuvre devienne événement. Et par la suite, cette insertion dans le tissu urbain m'a poussée à poser la question du public. Comment oser intervenir dans la rue, dans le parcours quotidien, sans tenir compte du regardeur, sans réfléchir à sa présence, une question tout aussi pertinente aujourd'hui. Au moment de revenir à la coordination de La chambre blanche, nous avons, François Vallée et moi, radicalisé le mandat du centre : *in situ* et résidences. Alors, en 1998, nous avons mis sur pied les *Rencontres internationales en arts visuels* (RIAV), qui reposaient sur ce thème de la communication. Étrange, car je ponds actuellement un événement sur la communication humaine dans le contexte de la *Manif 4*. Par un autre biais, le courant de l'esthétique relationnelle s'amorçait. Nous avons invité un artiste serbe qui avait placardé la ville, François Lamontagne ouvrait un petit atelier où il invitait les visiteurs à revêtir des objets qui les mettaient en situation de relation obligée, Murielle Dupuis-Larose avait conçu sa première installation vidéo... En 1998, nous avons aussi conçu un événement à l'ancienne prison de la Maison Gomin. Les gens faisaient la file pour voir la prison, nous avons été dépassés par les événements, des milliers de personnes, une file d'attente... Il faut dire que Robert Gilet nous avait fait une publicité monstre. Plusieurs questions se posent : venaient-ils pour voir l'art ou le lieu ? Était-ce convenable de prétendre séduire un public peu intéressé par l'art pour lui donner son premier contact avec les pratiques actuelles ? Tu te rappelleras peut-être les belles interventions de Michel Saint-Onge et de Patrick Altman. Puis la deuxième édition des RIAV sous le titre *Temporalité* aura lieu en 2000.

Dans la suite de ces événements dans la ville, quelques autres interventions avaient vu le jour précédemment. Je pense à l'exposition des finissants de l'École des arts visuels à l'édifice Gauvreau-Beaudry dans le Vieux-Port en 1987, puis les remarquables *Lignes de sites* du collectif Arqhé (Luc Lévesque, James Partaik, Michel Saint-Onge), leur *Gazon de luxe* (1993). Cet art centrifuge dans la ville va évidemment se poursuivre au passage des années deux mille.

Lisanne

Samedi 16 février

Chère Lisanne,

J'ai toujours aimé les projets d'infiltration dans la ville, de contamination des non-lieux, du quotidien par l'art. J'y vois l'héritage concret de l'utopie révolutionnaire que le vénérable sociologue marxiste Henri Lefebvre – que j'ai eu la chance de rencontrer en 1981 alors qu'il était venu à Québec – partagea un temps avec l'Internationale situationniste. J'ai eu le privilège de le rencontrer. Il s'intéressait à tous ces projets d'autogestion critiquant les formes de centralisme, dont notre aventure des centres d'artistes. Lefebvre pensait que la révolution ne pouvait être qu'urbaine, « manifestive ». C'est demeuré un de mes mentors. Alors, d'avoir parcouru, puis eu l'occasion à l'invitation de Florent Cousineau de vivre de l'intérieur, *in situ*, une de ces « chambres d'hôtel » comme « situation » fut remarquable. Bien des artistes furent mes invités cette nuit-là : Pierre-André Arcand vint y composer un poème, Jean-Claude Gagnon jouer du saxophone, puis d'autres et enfin un couvert et la porte entrouverte pour l'autre, l'improbable, l'insituable...

Mais ne nous écartons pas de l'ensemble de plus en plus complexe de l'art à Québec dans les années quatre-vingt-dix.

Par exemple, toute symbolique que puisse paraître la reconnaissance en 1994 par la Ville de Québec de la journée du 17 janvier comme « Anniversaire de l'art », une initiative du Lieu, elle se voulait promotrice d'un repère dans le calendrier de cette « attitude » visant un « réseau universel et éternel entre les

artistes du monde », mise de l'avant par l'influent artiste Fluxus Robert Filliou et ses complices, comme le poète et installateur Jean Dupuy qui se joindra de manière inopinée aux commandos nomades en 2003, et dont je te reparlerai. Je sais que j'insiste beaucoup là-dessus, mais en marge des grands circuits institutionnels, il me semble que Québec s'est fait simultanément une plaque tournante à partir de laquelle, notamment, les centres d'artistes vont tisser une panoplie de liens réseaux, tantôt avec les régions mais de plus en plus à l'international.

La masse critique continue sera telle que non seulement ces liaisons vont permettre une circulation et une plus large diffusion du travail des artistes, mais encore stimuleront l'imagination des thématiques et des idées d'art à une période où l'instance muséale et celle des galeries se feront ici discrètes, « ce vide » que tu me mentionnais.

Les manifestations photographiques à connotation internationale du centre VU sont aussi nombreuses avec les expositions 04° 50' : *La mission photographique* à Bruxelles (1992),

> Arqhé (Luc Lévesque, James Partaik, Michel Saint-Onge), résidence à La chambre blanche, 1996.
Photo : Ivan Binet.



Behold the Man/Hommes nus en Écosse (1993), *Mujer x Mujer/ Femmes x femmes* au Mexique (1993) et *Les contes de la Slovaquie* (1994). VU a en outre organisé des événements photographiques majeurs et a fait circuler des expositions sur les scènes nationale et internationale, notamment *Michel Campeau : Les tremblements du cœur* (Canada, 1988), *Faire image : Penser la photographie* (Québec, 1990), *Le réel et ses simulacres* (Bruxelles, Saint-Malo, Paris, Dieppe, 1991-1992 ; Canada, 1992-1996), *La traversée des mirages* (Champagne-Ardenne, 1992), *Les rencontres internationales de Plovdiv*, (Bulgarie, 1995) et *Du poétique au politique : Ambivalence des territoires* (Basse-Normandie, 1996-1997). On doit y ajouter aussi la série des *Rencontres à La chambre blanche*.

Pour ce qui du domaine spécifique de l'art action que j'ai analysé de près, l'enfilade des manifestations comme *Immedia concerto* (1988), *Interscop*, Pologne (1990), *Oralités - Polyphonix* (1991) et *Interzone* (1992), le *Symposium de sculptures à Saint-Wendel* en Allemagne (1993), celui d'art actuel à Amiens en France (1994), *Art et nature* (1996) et les éditions de la *Rencontre internationale d'art performance* (1994 et 1996) accueillant des artistes de plusieurs pays qui circuleront en réseau à Alma, à Chicoutimi, à Granby, à Victoriaville, à Montréal ou à Matane viennent renforcer cette tendance qui va s'accroître dans les années deux mille.

Guy,

Guy,

Je ne veux pas oublier de souligner un point important et qui revient tout au long de nos échanges. Alors que de mon côté, avec François Vallée, je tentais à La chambre blanche de créer des liens avec l'étranger par l'invitation d'artistes individuels européens par exemple, VU participait à une suite d'échanges ou à la diffusion des photographes d'ici sur le territoire francophone (Bruxelles, Saint-Malo, Paris, Dieppe, Champagne-Ardenne, Basse-Normandie...). Le Lieu a développé son réseau propre à l'international, mais il a quant à lui mis beaucoup d'énergie sur le réseau interrégional. Parmi les critiques d'art au Québec, les critiques de Montréal se concentrent sur Montréal. Ici, à Québec, tu as été l'un des premiers à circuler partout sur le territoire québécois et tu as eu, je pense, une certaine influence. Qui parlait de ce qui se passait en Beauce ou à Amos ? *Inter*, qui fut ton médium d'expression principal, a donc joué un rôle important sur le plan de la décentralisation de notre histoire de l'art. Sur le plan des relations hors Québec, il y a aussi l'axe nord-sud très développé par le collectif. C'est tout à fait distinctif de la ville de Québec, tous ces échanges réalisés avec l'Amérique latine ou le Mexique. Plusieurs artistes de Québec n'ont jamais exposé à Montréal, mais ont exposé à Mexico ou Buenos Aires, ou même Marseille ou Cracovie grâce aux échanges organisés par les centres de Québec. Ce saut par-dessus Montréal est difficile à comprendre pour ceux qui appartiennent au réseau de légitimation officiel. Mais on ne peut se le cacher, c'est en partie un réflexe d'une certaine génération, peut-être celle qui a vu l'exode vers Montréal des années quatre-vingt et l'absence de reconnaissance de nos artistes de la part des acteurs de la scène montréalaise et même de notre musée à une certaine période de son histoire. Guy, suis-je dans le champ ? Je voudrais avoir ton point de vue là-dessus. Il faudrait voir comment les jeunes voient leur diffusion hors Québec.

Lisane



> Colloque dans le cadre de l'événement *Immedia concerto* organisé par Le Lieu, centre en art actuel. Dans l'ordre habituel : Branda Wallace, Pierre Restany, Marianne Bech, Guy Sioui Durand, 1988.

> Jean-Yves Fréchette, performance dans le cadre de l'événement *Immedia concerto*, dans les locaux d'Obscure, 1988.

Photos : François Bergeron.

Mardi 19 février

Merci Lisanne de souligner ma circulation comme « chroniqueur » de l'art actuel sur le terrain, en région. Cette logique de réseautage qui participe à redéfinir les rapports entre la société et l'art a d'ailleurs été le sujet de mon livre *L'art comme alternative : Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*, qui paraît en 1997.

Pour ce qui est des rapports entre générations au fil des années, tu n'as certainement pas tort en parlant de conduites-situations relevant d'une lecture des rapports interculturels propres à une génération. Les acteurs culturels, incluant les artistes, ont été marqués par les critiques du centralisme pour l'ensemble de la vie sociétale. De manière générale, disons que le réseau des centres d'artistes autogérés qui a pris racine de manière « contre-culturelle » à la fin des années soixante-dix et dans les années quatre-vingt pour se professionnaliser dans les années quatre-vingt-dix se constitue après celui des CLSC en santé, des cégeps et des constituantes de l'Université du Québec dans les régions du Québec en éducation ainsi que bien des initiatives communautaires en région. Toutes ces constituantes à velléité d'autodétermination communautaire partagent deux points communs : elles résistent à l'attraction de la seule grande ville qui existe au Québec, la métropole, Montréal, ainsi qu'à la centralisation technobureaucratique de l'État. À cet égard, la ville de Québec, la capitale où se trouve l'appareil gouvernemental, occupe vraiment un statut particulier, observable en art. D'une part, on l'a vu, les acteurs socioartistiques de Québec ont des affinités avec les groupes d'artistes en région – à cet égard les liens avec le Saguenay-Lac-Saint-Jean seront significatifs mais aussi avec la Galerie Sans Nom à Moncton où tour à tour, à l'invitation d'Hélène Laroché (maintenant au CALQ à Québec), Obscure, Le Lieu et L'Œil de Poisson ironont. D'autre part, j'adhère à ton hypothèse que c'est aussi par ce dépassement à l'international que les artistes de Québec tentent de résoudre cette tension culturelle évidente avec Montréal et que l'exode de bien des artistes traduisait. Pour les générations d'aujourd'hui, je crois bien que c'est davantage l'idée de « circuler » partout qui a pris le dessus, créant aussi des allers-retours inédits quant à l'attachement au milieu culturel d'où l'on vient. J'en reparlerai dans un contexte de globalisation du champ de l'art que la

prolifération planétaire des biennales – on en compte plus de 225 – exprimera.

Cette dialectique entre la capitale et la métropole, je la retraduis au milieu des années quatre-vingt-dix, entre 1994 et 1996, par deux événements : à Montréal se tient en 1995 l'ISEA, alors qu'à Québec la coopérative Méduse ouvre et Obscure y présente *La parallaxe*. Ce qui nous amène à un domaine qu'il ne faut pas oublier et, je dois l'avouer aujourd'hui, que je crois avoir sous-estimé à l'époque dans la mesure où il va devenir un des nouveaux paradigmes de l'art actuel : je veux parler des arts médiatiques liés aux nouvelles technologies.

L'ère des arts médiatiques prend son envol.

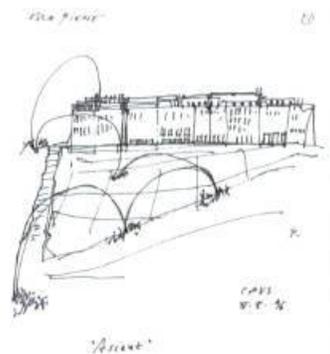
J'ai encore en mémoire le passage de Stelarc chez Obscure et de son « troisième bras technologique » (1993). La coopérative Méduse qui ouvre en 1994, sous le leadership des Gilles Arteau et Gaëtan Gosselin, en plus d'être une des pièces maîtresses de la reconfiguration urbaine de l'art dans l'espace Saint-Roch par son regroupement d'une douzaine d'acteurs – Avatar, Engramme, VU, L'Œil de Poisson, Antitube, La Bande Vidéo, les Productions Recto-Verso, CKIA-MF et les Ateliers de la Mezzanine –, en deviendra, au plan artistique, un repaire de production et de diffusion. Méduse participe ici à l'engouement pour les nouvelles technologies en art qui va se répandre dans l'ensemble du Québec (ex. : l'ISEA, la SAT et la Fondation Langlois à Montréal, La Filature en Outaouais, Sagamie et Séquence au Saguenay-Lac-Saint-Jean) et, par-là, à la puissante métamorphose qui sera celle des arts technologiques et de l'interdisciplinarité.

Guy

Mercredi 20 février

Cher Guy,

Tu as évoqué le rôle d'Obscure en filiation avec les arts médiatiques et Méduse. Tu parles de *La parallaxe*, événement de création et de réflexion tenu en septembre 1996, mais c'est aussi le chant du cygne de la coopérative Obscure qui fermera ses portes en 1996. Oui, une coopérative, donc un fonctionnement singulier choisi « pour les valeurs de solidarité socioéconomique qu'il véhicule ». On doit aussi parler de l'impact d'Obscure, de ses pionniers importants, Arteau, Robert Faguy, Réjean Perron, Jocelyn Robert, Robert Morin et Hélène Doyon. Ce fut le premier centre à mettre de l'avant la multidisciplinarité



- > Collectif Inter/Le Lieu, *Quatuor suspendu*, 1990. Photo : François Bergeron.
- > Otto Piene, *Ascent, Sky Art*, 1996. Une production d'Obscure en collaboration avec l'îlot Fleurie (*Émergence*, 1996). Commissaires : Doyon/Demers. Photo : Ivan Binet



> Claudie Gagnon, dans le cadre de la *Manif d'art 1*

> Wim Delvoye, dans le cadre de la *Manif d'art 1*.

Photos : Ivan Binet.

et les nouveaux médias de l'époque : la vidéo dans les années quatre-vingt puis, dans les années quatre-vingt-dix (surtout à partir de 1993), ce que l'on nommait « l'informatique appliquée aux arts ». Plusieurs centres ou regroupements existant encore aujourd'hui sont en fait des enfants d'Obscure : on pense à La Bande Vidéo, aux Productions Recto-Verso (1984) et à Avatar (1993).

Obscure a adopté une attitude de revendication envers l'État en ce qui a trait aux programmes alors non existants qui seront mis sur pied pour subventionner ses activités multi, mais également en ce qui a trait aux subventions à l'acquisition d'équipements. Et je pense que ce fut un bon « réchauffement » pour les négociations entourant Méduse. Évidemment, Gilles Arteau avait un charisme et un bagout incroyables, mais il ne faudrait pas oublier Gaëtan Gosselin puis Jocelyn Robert dans cette aventure. Le Lieu et La chambre blanche étaient des premières rencontres de discussions, mais ont finalement choisi de rester autonomes. Il faut dire qu'ils habitaient déjà tous deux des lieux correspondant à leurs besoins.

À partir de ce moment, c'est la définition même de ce qu'on entendait par art actuel qui fut mise en question. On discerne un mouvement incontournable où les centres en expérimentation sonore et en production-diffusion en vidéo sont plus explicitement intégrés au réseau des arts visuels, ce qui aurait été impensable dans les années quatre-vingt. Rappelle-toi que La Bande Vidéo et Recto-Verso avaient alors peu de liens avec les centres en arts visuels tels que La chambre blanche et VU.

Sur le plan des infrastructures, les espoirs des centres, un peu partout à travers la province, vont se modifier. Avec le financement de l'achat de La chambre blanche par son collectif et le projet Méduse, les portes étaient ouvertes à d'autres gestes significatifs et à d'autres revendications afin d'assurer la sécurité des centres. À l'extérieur de Québec, on pense à l'aménagement d'Axe-Néo 7 à La Filature en 2002.

L'effet de concentration par la coopérative Méduse pose encore la question de la propriété. Sur ce plan, du côté de La chambre blanche, il est important, donc, de signaler qu'en 1992 nous avions fait l'acquisition de l'édifice que nous occupons. Le



Lieu fera de même en 2003. Mais cet effet « Méduse » dont tu parles... comment dire ? Évidemment que cette décennie a été marquée par une volonté, de la part de nos subventionneurs, de soutenir nos infrastructures et de consolider le réseau. C'est aussi pour s'assurer que les nouveaux centres propriétaires, ou qui profitent d'ententes de baux avantageux à très long terme, ne deviennent pas des éléphants blancs pour lesquels le Conseil des arts et des lettres a signé des ententes de résidences dans les années quatre-vingt-dix avec divers pays tels que la Finlande, le Mexique, la Catalogne... où les centres devenaient les organismes d'accueil privilégiés d'artistes internationaux. Et à Québec, nous avons été bien servis en ce sens. Cela participe bien évidemment d'une reconnaissance officielle des centres autogérés comme acteurs majeurs de la scène culturelle.

Aujourd'hui, je suis commissaire de la *Manif d'art* et je vois tout le chemin parcouru... Nous avons tous les deux participé à bien des débats au cours de cette période. Les pages défilent, il y aura encore beaucoup à dire en abordant ensemble la toute dernière décennie. J'attends ta prochaine missive.

Lisanne

Jeudi 21 février

Lisanne,

Au regard de cette fin de siècle et de l'avènement d'un nouveau, il m'appert qu'avec toutes les trames que nous venons de soulever depuis une semaine, les années quatre-vingt-dix furent effervescentes mais aussi pleines d'attentes. Elles dressèrent la table pour l'entrée dans les premières années du nouveau millénaire : la création des éditions de la *Manif d'art*, du *Mois Multi*, des événements d'art social à l'îlot Fleurie et la poursuite de la *Rencontre internationale d'art performance* dans un quartier qui a retrouvé sa dignité de vie urbaine en seront l'écho, posant de nouveaux enjeux.

Guy

1998/2008

Jeudi soir, 28 février

Lisanne,

J'arrive tout juste du café L'Abraham Martin. Revenant à pied chez moi pour t'écrire, Lisanne, plusieurs faits d'art récents, résolument des années deux mille, se sont bousculés dans ma tête. Par exemple, à ce « 5 à 7 », la conférence de presse annonçait la tenue pour mai de la quatrième édition de la *Manif d'art*, un événement plus qu'attendu ici, dans la métropole et l'ensemble du Canada. Et en février, depuis neuf ans maintenant, les programmations d'arts médiatiques du *Mois Multi* s'animent à la coopérative Méduse. J'ai aussi songé que dans quelques jours, le 4 mars plus précisément, la revue *Inter* célébrera ses 30 ans de parution en cette année de grandes festivités devant commémorer le 400^e anniversaire de la fondation de la ville.

J'ai bien apprécié quelques heures plus tôt l'enthousiasme stylisé avec lequel tu as « enfilé » l'habit de la commissaire indépendante invitée de la *Manif d'art 4*, y proposant la thématique « Toi/You » comme invitation à dépasser les clivages « art de relation vs arts multimédias » afin de réintroduire un déplacement des sensibilités de l'art en œuvres dans Québec. Là, parmi la foule compacte, en t'écoutant parler des activités satellites à l'exposition principale, je me suis encore demandé si la collaboration entre tous les acteurs (par exemple, le Musée qui produit une Sylvie Cotton ainsi qu'une présence d'artistes d'ailleurs, du Chili, du Mexique et d'Europe) n'était pas, finalement, une commune caractéristique de l'aventure de 30 ans d'art actuel à Québec.

Mais là je pense que j'anticipe.

Comme on l'a fait pour les deux décennies précédentes, je te soumets mes réflexions, mes intuitions qui sont aussi des questions ouvertes. Ma première piste de dialogue pourrait porter sur la confirmation de cette tendance organisationnelle qui, après avoir pris forme dans les décennies précédentes, se consolide vraiment ces dernières années dans tout le champ de l'art. Je veux parler de l'importance du rôle de commissaire invité autant dans les institutions, les centres d'artistes que les événements. Cette division intellectuelle et artistique des rôles ne questionne-t-elle pas les orientations d'autogestion, de création en collectif tout comme celles des liens entre réflexions et pratiques ?

Je t'en fais d'abord part.

Guy

Vendredi bissextile, 29 février

Tu t'en doutes bien, Guy,

Je n'ai pas beaucoup de recul par rapport à cette *Manif*. Tout ce que je sais, c'est que Jérôme Delgado écrivait récemment dans *Le devoir* qu'il s'agissait de la biennale au Québec. La question n'est pas de débattre laquelle est la meilleure entre la biennale de Montréal et celle de Québec. Chacune a son rôle à jouer. Et la triennale du Musée d'art contemporain doit nous prouver que, dans ce paysage déjà existant, il respectera tout le travail amorcé... avec des moyens qui ne sont pas du même ordre. La question est de pouvoir faire le constat que la ville de Québec n'a plus, aux yeux de l'establishment de l'art québécois, cette image de ville-musée, à la lourde charge historique où l'art actuel serait une exception, une tentative isolée de quelques-

uns. La prochaine étape devra être celle d'un octroi plus juste des subventions si l'on veut garder le cap. Ce problème des subventions de l'État ne touche pas uniquement les événements. En fait, alors que j'ai cherché à mettre constamment en parallèle les centres et les artistes qui œuvrent à titre individuel, nous pourrions aisément ici rappeler que le nombre d'artistes de Québec ayant reçu au cours des trois dernières années une aide à la création est indécemment compte tenu du dynamisme actuel. Les jurés de Québec connaissent les artistes de Montréal et des régions. Le contraire est rare.

Heureusement, la participation de Diane Landry à la *Biennale de Montréal* (2000), les expositions solos de BGL (2001) et, plus récemment, de Yannick Pouliot (2008) au Musée d'art contemporain de Montréal de même que la participation importante d'artistes de Québec lors de l'exposition *L'envers des apparences* (2005-2006) commissarié par Gilles Godmer constituent d'importants signaux à l'effet que les choses puissent changer. Le succès de la *L'Anse-aux-Barques d'art* n'est pas étranger à cette reconnaissance. Nous avons déjà mentionné que la *Manif* témoignait de cette synergie de l'ensemble du milieu, ce qui est tout à fait singulier dans l'ensemble du paysage de l'art actuel au Québec (tu connais mon côté chauvin). La prochaine étape est certainement un soutien financier plus adéquat et éventuellement un espace permanent pour la *Manif*. L'organisme pourra ainsi poursuivre la présentation d'expositions importantes comme il l'a fait avec le prix Paul-Émile-Borduas. Il faut y voir un outil de diffusion important, complémentaire aux centres d'artistes. Et cet ajout d'outils permet toujours une mise en lumière des mandats. Il n'y a pas de centre d'exposition à Québec. Certains centres ont à l'occasion joué ce rôle. Mais les centres d'artistes doivent toujours garder le cap sur leur mission critique. Je m'arrête ici, car nous traiterons de l'état du réseau ultérieurement.

Revenons sur cette idée du commissariat à Québec.

Lisanne

Samedi 1^{er} mars

Lisanne,

Ma compréhension du rôle de commissaire, en plus d'être distincte de celui du critique d'art, est plus celle d'un défi que d'une profession comme spécialiste. Pour avoir assisté ces dernières années à plusieurs colloques où il était question de théorie, de critique d'art et de commissariat, j'y ai souvent entendu reprise la formulation faite par Rainer Rochlig (*Feu la critique d'art*), à savoir que la fonction de commissaire aurait relégué dans l'ombre celle du critique d'art ou du théoricien. Ça mérite plus que des nuances. Dans la phase de production et de promotion d'un événement ou d'une exposition, il est plus que normal que le discours de son protagoniste, le commissaire ou le directeur artistique en charge, soit idéologiquement orienté, fonctionnel, du côté de l'autopromotion. La dimension critique en est généralement extirpée : elle viendra des observateurs extérieurs. Mais il ne faut pas oublier l'avant et l'après : le part pris, la vision et la sélection qui président à la conception sont d'une part des lectures de l'art en cours et de celui à faire ou à montrer. D'autre part, lorsqu'il y a une publication, les réflexions et analyses qui peuvent s'ensuivre participent encore à la connaissance critique. En fait, il s'agit là d'un débat entre la pensée sur l'art qui s'engage dans l'action et la pensée théorique, en retrait, voire académique.

Ce sont davantage les projets d'événements ou de manifestations de groupes, des symposiums et autres zones événementielles qui vont m'attirer comme commissaire invité. À Québec, dans les années deux mille, il y aura *Arboretum* à la Maison Hamel-Bruneau, *Émergence art social* à l'îlot Fleurie en 2000 et « Les commandos nomades » pour la *Manif d'art 2* en 2003. Mon intérêt ira davantage pour des manifestations en « contexte », extérieures, dans la cité ou le territoire que pour de seules expositions en « cubes blancs ou noirs ». Ces zones événementielles élargies me semblaient permettre d'expérimenter de manière vivante de nouvelles idées,



des situations « extrêmes », pour paraphraser mon ami Paul Ardenne, ou encore de trouver cette jonction entre l'adhésion populaire et l'art de pointe, l'art amérindien contemporain, l'art socialement et politiquement engagé. Quelque part « héritier » si l'on peut dire de la période révolue de conception et de réalisation des événements en collégialité et de manière autogérée, j'envisage la responsabilité éthique d'un commissaire indépendant comme un fabricant d'« art vivant » pour, parmi et avec des auditoires, un public. C'est le parti pris, je pense, de ce qui se dégage et auquel j'ai chaque fois tenté d'associer le plus possible des artistes de ma ville.

Ainsi en a-t-il été de ma collaboration pour la *Manif d'art 2 : Bonheur et simulacres* en mai 2003. Plutôt que d'organiser un colloque conventionnel seulement en salle, j'ai conçu l'idée de « commandos nomades » de penseurs de l'art actuel. J'ai opté pour cette formule de déambulation au but avoué de « rapprocher le plus possible la pensée critique et l'art manifestif qui donne à réfléchir ». La première équipe était composée de Anne-Marie Ninacs, Patrice Loubier, André-L Paré, Sonia Pelletier et Jean-Michel Ross, et la seconde de Nisk Imbeault, Anthony Kiendl, Pierre-Raphaël Pelletier, Sylvie Cotton, Jean Dupuy et... Lysanne Nadeau.

Ça me semble suffisant pour clarifier ma position, je pense. Mais toi, Lysanne, le commissariat, comment le conçois-tu et le vis-tu ?

Guy

Dimanche 2 mars

Guy,

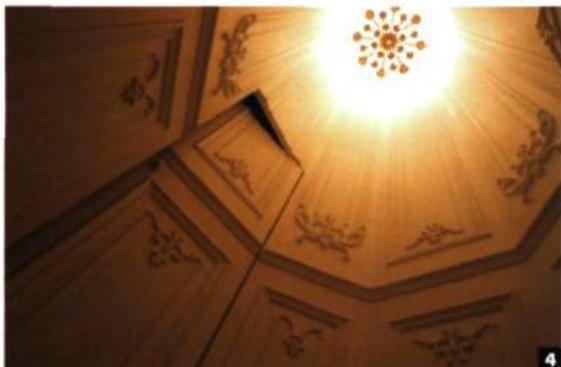
Tout d'abord, le terme *commissaire*, qui nous est arrivé dans les années quatre-vingt-dix de nos cousins français. Le terme n'est pas utilisé en anglais (on parle plutôt d'*independant curators*). J'ai toujours eu des réserves quant à cette terminologie. Un ou une commissaire est celui ou celle qui est chargé de fonctions temporaires, qui est en charge d'un dossier, mais la dimension de réflexion, le travail de conceptualisation n'est pas implicite à cette terminologie... Beaucoup d'individus, en effet, se sont dits « commissaires » dans le contexte de la mise sur pied d'événements. Or, quant à moi, je n'ai jamais senti mon rôle comme celui d'une directrice de production facilitant la mise en place de projets. Actuellement les sous manquent pour des projets, et on demande souvent aux

commissaires d'aller chercher des subventions à titre individuel pour payer des publications, par exemple. Cela me dérange. Il me semble que mon rôle est bien plus celui de proposer des avenues de réflexion... Bref, il y a tout un travail à faire. Les budgets des centres d'artistes ne permettent pas toujours de payer les commissaires et, à Québec, on remarque que bien des projets collectifs, de diffusion, d'échange, sont signés par les collectifs. C'est un esprit de collégialité qui témoigne d'une situation assez positive en soi, et nous avons déjà souligné cette importance, à Québec, de diffuser nos artistes. Il y a en ce sens un engagement de la part des centres qui est extraordinaire. Mais pour les commissaires, il n'y a pas beaucoup de place. Je dirais que *Habiter* (centre VU, 2006) est une exception en ce sens qu'on a identifié le travail de Giorgia Volpe. Or, il y aurait probablement davantage d'expositions thématiques, de lieux de réflexion avec les œuvres, par les œuvres, s'il y avait plus d'ouverture et d'appels au commissariat indépendant. Je sais qu'ici nos points de vue diffèrent, il faudra en reparler.

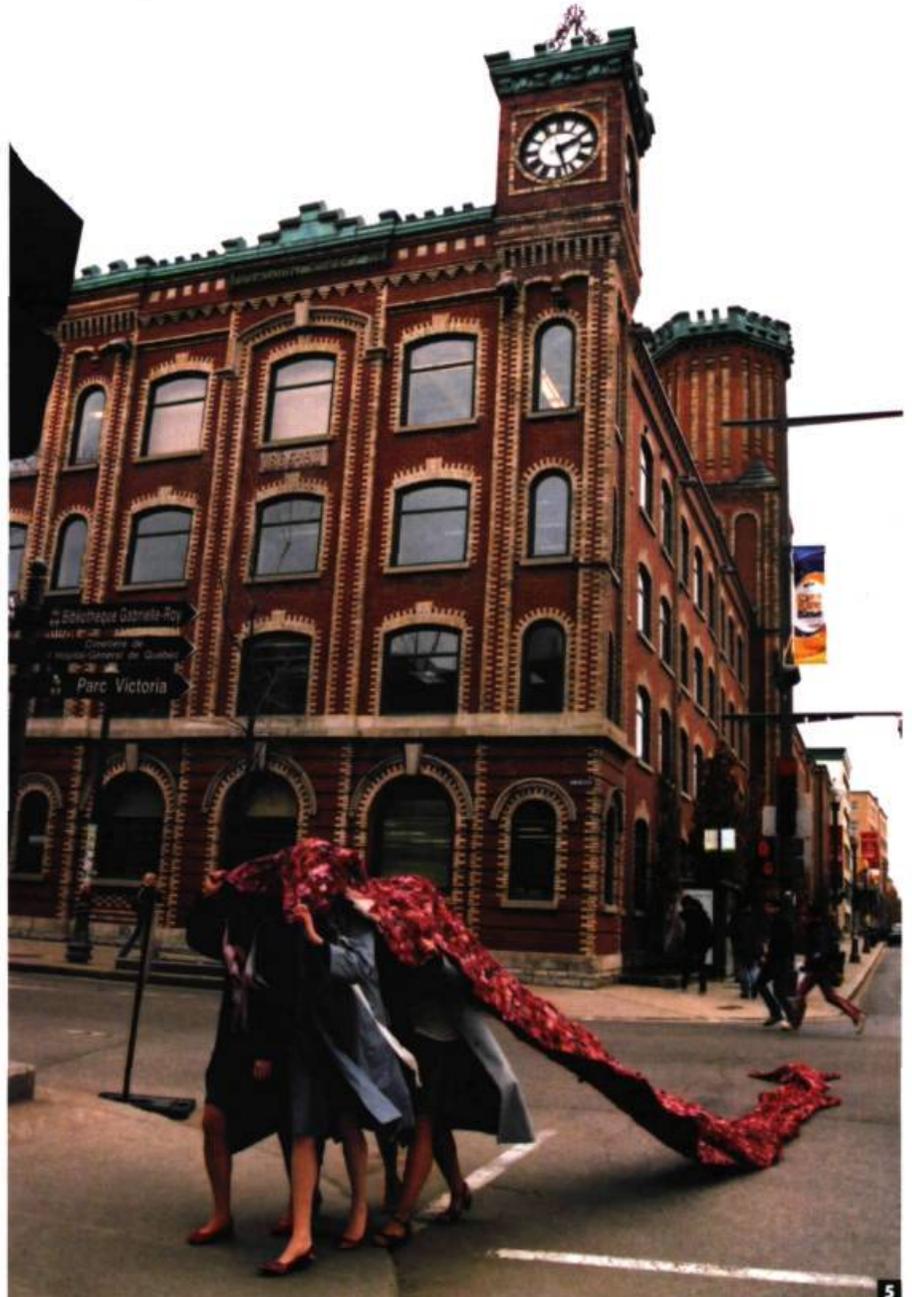
- > 1 Florent Cousineau, *Pauline à la plage*, environnement *in situ*, dans le cadre des commandos de la *Manif d'art 2*, 2003. Photo : Slobodan Radosavljevic.
- > 2 Ivan Binet, dans le cadre de l'événement *Arboretum*. Photo : Ivan Binet.
- > 3 François Chevalier, *L'Obsession de Bambi* dans le cadre de la *Manif d'art 2*, 2003. Photo : Stéphane Lalonde.
- > 4 Yannick Pouliot, *Le Courtisan* dans le cadre de la *Manif d'art 2*, 2002. Photo : Yannick Pouliot.
- > 5 Les Fermières Obsédées, performance *Parade sous office* dans le cadre de la *Manif d'art 2*, 2003. En arrière plan : Édifice La Fabrique (École des arts visuels de l'Université Laval). Photo : Andréanne Vien.



3



4



5



> Annie Thibault, *Cercle de sorcières/ Fairy Ring (version suspendue)*, installation présentée dans le cadre du projet 4 Installations pour le Grand hall du Musée du Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2002. Commissaire : Lisanne Nadeau. Photos : Patrick Altman.

À titre d'exemple, je te dirais qu'en 1985 j'ai proposé mon premier projet de commissariat (*Mobilier d'artistes*) et que, si j'exclus les projets conçus dans le cadre de mes fonctions à La chambre blanche, je n'ai jamais travaillé, depuis, avec les centres. J'ai travaillé à Québec avec le Musée du Québec (Paul Lacroix, 1998-1999, et Annie Thibault, 2001), à la Maison Hamel-Bruneau (*Paysages et autres fictions*, 2002) puis la *Manif* cette année ! La pratique de commissariat est pratiquement inexistante à Québec, et j'ai été très isolée pendant des années, étant la seule de ma génération, de formation d'historienne de l'art, à être restée à Québec et à avoir choisi de me spécialiser en art actuel. Heureusement, il y a actuellement une génération qui se forme. Mais nous sommes en 2008 !!!

Guy, tu as évoqué ton intérêt pour les événements collectifs. J'ai quant à moi souvent choisi de travailler de près avec un(e) artiste afin de pousser ma compréhension des enjeux d'une pratique en particulier. Je pense que c'est là que je plonge dans le vide. Impossible de réduire une pratique à des visions préfabriquées. Là, dans le contact très intime avec les développements d'une œuvre, voire même avec ses contradictions, c'est un défi extrêmement fertile pour la pensée. Tu travailles souvent en macro, je travaille souvent en proximité.

Et puis il y a les mots. L'écriture est un médium fascinant que j'ai exploré, que j'explore depuis 1981 !!! Est-ce possible ? Des textes très rationnels dans *Parachute* au catalogue de *Comme des îles* (sur la production de Richard Baillargeon en 1991), plus lyrique, à ces mots de *La chute de mots...* sur l'ancien édifice du *Soleil*. On ne peut passer sous silence cette importance de l'écriture sur l'art. J'ai travaillé énormément à donner une place à la création d'artistes de Québec. Comme tu l'as fait aussi. Je l'ai fait également avec de tout jeunes artistes qui n'avaient aucun texte. Je savais que c'était leur donner un coup de main et je souligne donc ici encore cet engagement dans la diffusion, mais aussi dans la légitimation d'un travail que l'on estime pertinent dans le cursus de l'histoire. Je dois dire que je me suis toujours senti cette responsabilité de soutenir la pratique des artistes de Québec dans mes projets de commissariat ou dans mon

travail d'écriture sur l'art. C'est, je pense, une situation que les critiques d'art de Montréal ne vivent probablement pas et qui relève d'une conscience, celle d'un besoin, de la nécessité d'un engagement aussi. Les expositions et événements de Québec ne reçoivent pas la couverture qu'ils méritent dans les périodiques d'art, et il y a encore aujourd'hui un manque flagrant de critiques d'art. Actuellement, nous pourrions nommer, en plus de nous deux, Nathalie Côté dont le travail est généreux et soutenu. Il y a un journalisme d'art mais pas assez de critiques, ce qui est navrant et inquiétant. Et c'est bien évidemment en lien direct avec le faible nombre de commissaires à Québec.

Lisanne

Lundi 3 mars

Lisanne,

Notre dialogue pourrait certes tourner au débat. Toutefois, d'autres aspects des huit premières années d'art à Québec dans ce nouveau millénaire m'intriguent et méritent qu'on en discute ensemble, chère Lisanne. Mon premier point concerne nos musées, le Musée de la civilisation et le Musée national des beaux-arts du Québec. Autant nous avons mis en relief des éléments d'ouverture sur le milieu, autant faut-il encore rappeler l'attitude plus généralisée de centralisation, de concentration qui y persiste malgré des ouvertures notables.

Pour ce qui est du Musée de la civilisation, bien que l'institution ait programmé en 1999-2000, de concert avec le Musée d'art contemporain de Montréal, l'exposition *Déclics : Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970* et qu'en 2000, si je me souviens bien, présenta le colloque multimédia organisé par La chambre blanche réunissant, via les nouvelles technologies, un Daniel Buren depuis Tel Aviv et une Jocelyne Allouche à Lethbridge avec l'auditoire à Québec – j'avais animé cette conversation « virtuelle » en te remplaçant à pied levé –, j'ai tendance à donner le crédit au centre d'artistes pour cette initiative d'une présence d'art actuel dans l'institution. En 2000-2001, il y a eu l'exposition *Métissages*, une proposition de Robert Lepage à laquelle participa Claudie Gagnon. Lorsque le Musée prêta une grande salle pour les installations de Diane Landry et de Nicolas Reeves lors de l'événement *DSM-V+*, ce fut à l'initiative de Folie/Culture à Québec, organisme dynamique qui invite constamment des artistes à venir créer autour des situations de santé mentale et de marginalités en 2006. Va pour l'ouverture à l'art. Mais j'aimerais revenir sur l'exposition *Déclics : Art et société* dans la mesure où ma collaboration révèle aussi cette tension dans la compréhension et la monstration de l'art et où le poids de la métropole est palpable. Cette demande vint de Marie-Charlotte de Koninck. Pour chaque exposition, le Musée de la civilisation réunit généralement des experts universitaires autour du thème choisi. Dans le cas de l'exposition *Déclics*, Marie-Charlotte, constatant non seulement que la quasi-totalité du contenu de l'exposition, parce qu'en provenance de la collection du Musée d'art contemporain, n'était que montréalaise et qu'en plus le regard de l'équipe de spécialistes sur cette période historique de l'art au Québec (les années soixante et soixante-dix) était lui aussi quasi-exclusivement montréalais, elle m'avait demandé *in extremis* – je n'ai eu que deux semaines pour rédiger – un essai sur les pratiques socioartistiques ailleurs, dans les régions. C'est ainsi que j'ai publié *Des projections libérantes ? Les lieux de transgression de l'art* dans l'ouvrage accompagnant l'exposition.

Pour ce qui est du Musée du Québec, j'ai surtout en mémoire l'année 2002. L'institution obtient alors le statut de Musée national des beaux-arts du Québec, officialise la permanence en salle des œuvres de Jean-Paul Riopelle autour de l'immense triptyque de son *Hommage à Rosa Luxemburg* et y greffe une nuitée festive en compagnie du groupe de rap Loco Locass à laquelle j'ai été associé. Cette rencontre entre le rap et les arts visuels n'était pas si « bizarre » que ça – par exemple, Biz, le plus volubile, est le fils du poète, performeur et manoeuvrier Jean-Yves Fréchette dont j'ai mentionné les œuvres antérieurement. Cette nuit-là, j'ai ressenti l'importance des liaisons « indisciplinées » et des « interstices », ces signaux faibles du changement qui semblaient



s'accélérer en ce début du nouveau millénaire dans l'art, et ce, peu importe que l'on soit au musée, dans un centre d'artistes, dans la rue ou devant un écran d'ordi : « inter-génération », « inter-disciplines », « inter-relations » et « inter-activités » entre jeunes et aînés, hommes et femmes, lieux et non-lieux de l'art, images, sons et tous arts visuels confondus !

Si j'ai collaboré avec les deux musées de manière ponctuelle, toi aussi, Lisanne, tu as travaillé notamment avec Annie Thibault au Musée sur les Plaines. Peux-tu m'en parler et, par là, livrer tes réflexions sur ton rapport aux institutions à cette entrée de Québec dans l'art des années deux mille ?

Guy

Mardi 4 mars

Guy,

Je pense, comme je l'ai évoqué plus haut, que nous avons atteint un niveau de professionnalisme et de complémentarité tout à fait sain. Malgré nos couleurs tout à fait distinctes, je dirais même grâce à ces différences marquées, les collaborations semblent davantage possibles, entre les centres, d'une part, et entre les centres et les autres organismes présents, d'autre part. Nous avons appris à bien saisir les possibilités de nos institutions. Nous avons bien conscience, lorsque je travaillais à La chambre blanche, que nos espaces ne convenaient pas à l'accueil d'un vaste public lors de colloques et que certaines personnes se sentaient davantage interpellées dans l'auditorium d'un musée, explicitement public, pour assister anonymement à un événement ponctuel. Ces collaborations dépendent toujours des individus en place. Le Musée de la civilisation s'est toujours montré très ouvert aux collaborations avec le milieu. Dans le contexte de la *Manif d'art*, j'ai voulu tenir le colloque au Musée national des beaux-arts parce que je suis convaincue que nous devons aller vers un public plus large. La *Manif* sera davantage fréquentée par un public non spécialisé si nous allons vers ceux et celles qui ne se sentent pas toujours à l'aise dans ce type d'événement, mais qui sont ouverts à l'art actuel. Je n'ai jamais senti que je faisais des compromis dangereux en étant sensible à cette dimension d'ouverture.

À un autre niveau, puisque tu souhaites parler de nos musées, je me pose la question fondamentale : comment le musée s'adapte-t-il à la présence des œuvres nouvelles, interactives, *in situ*, interdisciplinaires ? L'institution muséale résistera toujours à ces formes. Il s'agit d'un espace marqué. Je pense que les œuvres de ce type sont toujours dénaturées lorsqu'elles entrent en musée. Toute œuvre qui passe le seuil muséal est transformée et doit assumer cette transformation. À ce titre, je suis très impatiente de voir comment une Sylvie Cotton va résoudre ce paradoxe dans le cadre de la *Manif d'art*. Tu me

diras que ce débat sort de notre sujet, mais en fait nous avons à Québec deux contextes muséaux distincts nous permettant d'analyser cette situation des pratiques actuelles en musée. On pourrait en effet analyser par ailleurs la collaboration des artistes au processus même de conception, donc en aval du processus de mise en vue des événements muséaux, ce qui s'est fait de manière très audacieuse au Musée de la civilisation, comme tu l'as évoqué. La place de l'art dans nos deux musées est fort intéressante pour ce type de réflexion.

Guy, pour les décennies antérieures, nous avons surtout parlé de l'art réseau. Gardons le cap. Comment vois-tu son état actuel, depuis deux mille ?

Lisanne

Mercredi 5 mars

Chère Lisanne,

Deux constats macrosociologiques forts semblent s'imposer dans l'évolution du réseautage de l'art à Québec dans les années deux mille : la récurrence des manifestations, c'est-à-dire qui se font annuelles ou bisannuelles, et l'expansion internationale.

Premier constat : il y a non seulement foisonnement mais de plus en plus récurrence. Les quatre éditions de la *Manif d'art* (2001, 2003, 2005, 2008) – avec Claude Bélanger actuellement à la barre –, la continuation aux deux ans de la *Rencontre internationale d'art performance* (RIAP 2002, 2004, 2006) du Lieu, celles annuelles de *Vidéastes recherchés* de La Bande Vidéo qui



> 1 Nuitée festive autour du triptyque *Hommage à Rosa Luxemburg* de Jean-Paul Riopelle avec le groupe de rap Loco Locass, Musée national des beaux-arts du Québec, 2002.

> 2 Serge Pey, performance dans le cadre de la *Rencontre internationale d'art performance*, 2000. Photo : François Bergeron.

> 3 Black Market International, performance collective dans le cadre de la *Rencontre internationale d'art performance*, 2002. Photo : François Bergeron.

> 1 La famille Kantor, performance dans le cadre de la *Rencontre internationale d'art performance*, 2004.
Photo : Michaël Pineault.

> 2 Tokio Maruyama, performance dans le cadre de la *Rencontre internationale d'art performance*, 2006.
Photo : Jérôme Bourque.

> 3 BGL, *Rapide et dangereux* dans le cadre de la *Manif d'art 3*, 2005.
Photo : Doyon-Rivest.



s'inscrivent désormais dans la mouvance des cabarets Kino, Wapikoni Mobile et autres – j'aimerais quand même souligner l'influence artistique d'un Boris Firquet – ou les neuf éditions (2000-2008) du *Mois Multi* – Émile Morin y jouant un rôle clé – vont dans ce sens.

En deuxième lieu, on ne peut qu'observer cette intensification de l'internationalisation du contenu des événements et expositions mise de l'avant par ou autour des centres d'artistes depuis Québec. Pour bien mettre en évidence cette idée de « masse critique » qui crée un phénomène significatif, outre ceux déjà mentionnés et sans vouloir faire une « liste d'épicerie », je te cite de manière non exhaustive l'exposition internationale *Torun : Full of Colour* d'Engramme en 2003 et *La disparition/Zanikanie*, réunissant Engramme, VU, L'Œil de Poisson et la galerie Rouge en 2004. Évidemment se greffent les jumelages internationaux organisés par Inter/Le Lieu tels que *Latinos del Norte, Québec/Mexico* (2001), *RWNT: Québec-Whales/Québec-Cardiff* (2003), *Villes anciennes/Art nouveau, Québec-Cracovie* (2004) et *Habanart à Québec : Art cubain actuel/Arte de Quebec en La Habana* (automne 2007 et printemps 2008). Pour ce dernier projet, Le Lieu s'est associé à La chambre blanche à Québec et au centre Séquence à Saguenay, pour ce printemps 2008, tout comme l'exposition-expédition *Québec Gold* orchestrée par L'Œil de Poisson à Reims dans le cadre des festivités régionales du 400^e de la fondation de Québec. Comme

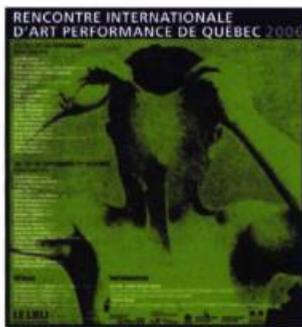
tu le vois, collaborations, réseautages locaux, interrégionaux et internationaux y figurent.

Guy

Jeudi 6 mars, le matin

Cher Guy,

Tu me pousse à raffiner ma réflexion sur l'état du réseau. Je dois t'avouer que je suis assez fascinée par ce qui se passe en ce moment. Je vois la *Manif* travailler à des échanges internationaux, je vois Le Lieu qui a des contacts avec la *Biennale de La Havane*... mais j'aurais envie de revenir à la dynamique locale. Je pense que certains centres agissent tels des centres d'exposition (j'ai signalé l'absence de telles structures à Québec), alors que d'autres ont conservé plus aisément une approche expérimentale. L'important est d'avoir toujours, dans ce paysage, la présence d'une action spécifique aux centres autogérés : cette dimension critique, cette capacité de mettre constamment en question ses modes de fonctionnement et de mise en vue de l'art actuel. À cet égard, il est aussi intéressant de voir de nouveaux collectifs tel Ex-Muro ou Wagon naitrent et nous donner une image des besoins nouveaux, d'une conception nouvelle de l'intervention que souhaitent avoir les artistes de la nouvelle génération dans leur milieu. Et ce n'est pas nécessairement traduit en aménagement de lieux d'exposition formels.



> 4 Dgino Cantin, *Communion* dans le cadre de la *Manif d'art 3*, 2005.
Photo : Ivan Binet.

> 5 Doyon-Rivest, *Vos spécialistes en création de besoins*, L'Œil de Poisson, 2001.
Photo : Doyon-Rivest.

> 6 Ana Rewakowicz, performance dans le cadre de la *Manif d'art 4*, 2008.
Photo : Claude Bélanger.





L'aide à la production, L'Œil avec son atelier de menuiserie, VU avec les acquisitions récentes d'équipements à la fine pointe, La chambre blanche qui permet aux artistes d'approvisoir l'art réseau, La Bande Vidéo aussi.

Lisanne

Jeudi, le soir

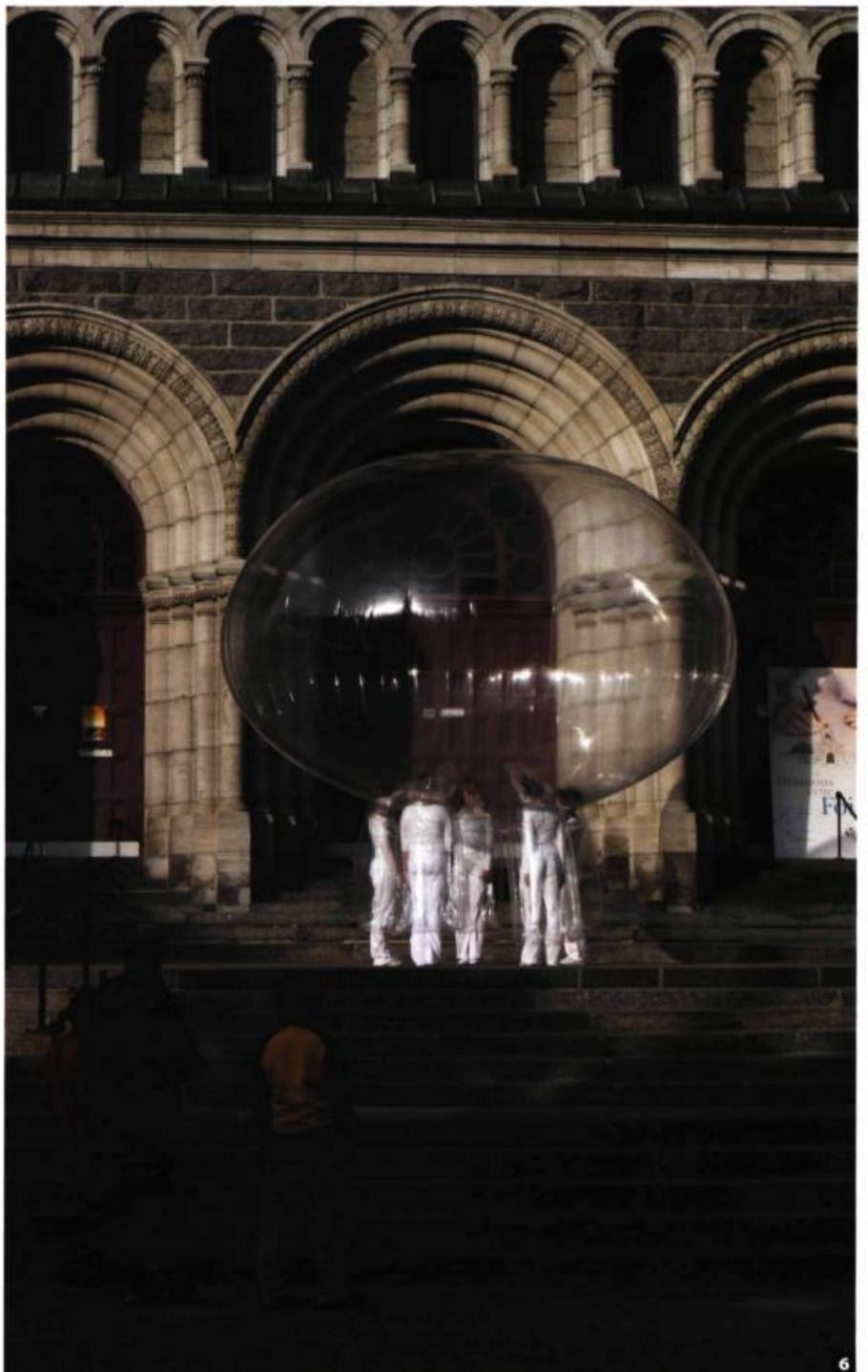
Chère Lisanne, tu mets en relief la nouvelle génération. Ce qui m'amène à évoquer ce phénomène des nouveaux groupes qui foisonnent à Québec et leur apport aux changements. En effet, dans les méandres de ces zones et acteurs de l'art actuel bien implantés à Québec, cette tendance à former des collectifs, typique à Québec depuis les années quatre-vingt, ne se dément pas avec les années deux mille.

On a vu que dans les années soixante-dix et quatre-vingt la première vague des collectifs visait à la mise en commun pour se doter de lieux, d'outils et de stratégies de création, bref à la fondation de centres d'artistes autogérés. Dans les années quatre-vingt-dix, une seconde vague d'organismes et de groupes se concentra davantage sur l'expérimentation de nouvelles formes de pratiques d'art dans les réseaux (ex. : Folie/Culture qui va produire en 2006 l'étonnant événement DSM-V+, les Doyon/Demers, Arkhé – Luc Lévesque, James Partaik et Michel Saint-Onge –, dont tu as déjà souligné l'importance, et bien sûr le trio consacré au pays, les désormais fameux BGL).

À leur suite, on peut observer dans les premières années de deux mille une intense troisième vague d'« indisciplines » artistiques mise de l'avant par de nouveaux duos, trios et groupements. On l'observe du côté de l'installation avec les Sœurs Couture et de l'art action par les Fermières Obsédées. Du côté de l'art contextuel socialement engagé, je souligne l'influence du Collectif pour un Québec sans pauvreté, sis à Québec, et son fameux « carré rouge » – une collaboration d'artistes – qui sera repris par la contestation étudiante en 2004, les éditions de la manifestation *Réclame ta rue*, les grandes photographies du duo Doyon-Rivest et celles sociales des DéclencheurEs, cet autre nouveau groupe. J'y ajoute la sculpture médiatique *L'atopie textuelle est une cause qui se perd* (2001) du collectif des Causes perdues et les sculptures-installations iconoclastes du duo Cooke-Sasseville dont l'atelier est aussi un lieu de rencontre informel.

Il est difficile, le nez collé dans la vitre, de discerner parmi ces « signaux faibles » du changement les transformations durables qui ne pourront que se vérifier... 30 ans plus tard. Surtout qu'il y a d'autres variables structurant l'art réseau. Mais je pense que l'apport des nouveaux groupes serait un bon thème de colloque pour cet organisme qui a pignon sur rue à Québec, Les arts et la ville, et qui scrute dans ses excellents colloques l'évolution à long terme de cette aventure.

Guy



Vendredi 7 mars

Un autre élément qu'il faudrait souligner, c'est cette adaptation des centres à leur statut professionnel. Il est tout à fait paradoxal, mais tout à fait naturel aussi, de constater que ces centres qui furent fondés par la relève de leur époque ont dû récemment se poser la question de la place qu'ils donnaient aux jeunes artistes. C'est aussi un phénomène de la dernière décennie, conséquence immédiate du vieillissement des équipes en place et du développement des structures. À cet effet, je constate que les prix donnés à chaque année à des finissants de l'École des arts visuels de l'Université Laval sont très structurants. Ces prix consistent non seulement en une reconnaissance précieuse, mais ils prévoient en outre la mise à disposition des ressources des organismes en question. Souvent, aussi, une exposition. On répond donc aux besoins de la relève qui sont toujours les mêmes, malgré les décennies qui filent : un besoin à la production et la nécessité de diffuser un travail hors de l'école. Ces prix ont fait boule de neige, et aujourd'hui plusieurs des centres s'engagent à ce niveau.

Les activités de formation de l'École des arts visuels et les liens que cette dernière entretient avec le milieu sont peut-être beaucoup plus importants qu'on ne les a envisagés. Nous n'avons qu'une seule université donnant la formation en arts visuels. Si la production des étudiants est faible, c'est toute la chaîne qui s'en trouve affectée. Et je m'étonne souvent que les échanges ne soient pas plus fréquents entre l'école et le réseau des centres. L'École des arts visuels est un maillon extrêmement important de la chaîne. Et je me réjouis de travailler avec des étudiants comme stagiaires dans le cadre de la *Manif d'art* cette année. Richard Martel, de son côté, donne un cours d'art contextuel et forme des jeunes à l'art action. Les centres forment la relève.

J'ai l'intuition, Guy, qu'à nommer acteurs et événements résonne encore chez toi cette préoccupation de l'évolution de la ville en toile de fond.

Lisane

Vendredi 7 mars, le soir

J'observe la ville duale, à la fois paysage et territoire. Sociologiquement parlant, les notions de territoire et de paysage diffèrent. Le territoire est habité. Il nous entraîne dans des lieux, des zones, des milieux de vie où économie, politique et culture s'emmêlent. Le paysage peut être inventé : reproduit, cadré, virtuel. Il a affaire avec l'imaginaire. C'est en ce sens que, sous l'immobilisme de la ville patrimoniale historique, il y a le paysage mutant de Québec grâce à ses peintres, graveurs, sculpteurs, installateurs et autres manœuvriers.

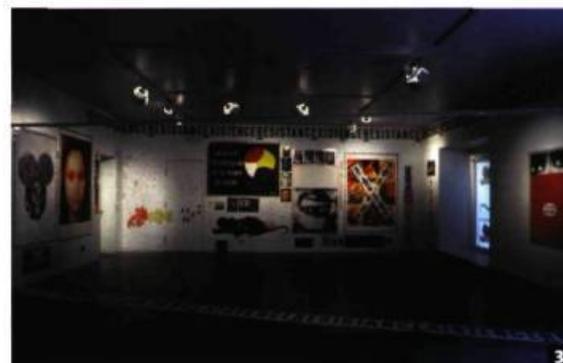
Par contre, la notion de territoire appliquée à l'espace urbain signifie l'art connecté à la vie quotidienne, à l'environnement urbain, aux autres. On sort en quelque sorte d'une conception « cube blanc » de l'art. Ce qui permet de se questionner sur l'engagement en art, art politique et art social, en tenant compte de la conjoncture sociétale générale. J'appellerais ça les énergies centrifuges d'œuvres qui s'infiltrent, s'activent, se manifestent hors de lieux convenus avec un souci de l'autre, des autres, des milieux de vie. À cet égard, il y a toujours eu des liens de l'art dans la ville. À mon avis, dans les premières années de deux mille, l'espace Saint-Roch vibre pleinement de ces idées et « zones événementielles » qui perpétuent notamment cet intérêt constant pour l'infiltration des installations multimédias in situ et des procédés d'art action (performances, manœuvres, esthétique relationnelle) dans la ville.

Ainsi, la ville continue d'être le « paysage » de bien des expérimentations créatrices d'art social, performatives, photographiques ou in situ. Dans les premières années de deux mille, s'ajoutent aux « zones » déjà mentionnées d'autres événements tels que *Sur les toits* (2002) de La chambre blanche, *Parcours et débordements de L'Œil de Poisson* (2003), *Les vertiges de l'évidence* (2004), *Habiter* (2006) et *06 émissaires : Québec 2008, la nouvelle « mission photographique dans la ville »* (2008), ces trois



dernières de VU. D'autres artistes, comme tu me le mentionnais au téléphone, ont aussi investi la ville paysage-territoire. Que dire de la récurrence du collectif Arqhé qui proposera une « manœuvre » exceptionnelle dans le cadre des *Rencontres internationales* de La chambre blanche en 2000 ? Tu me mentionnais encore avec passion cette Giorgia Volpe qui, en 2001, faisait une intervention (*Le nom des arbres*) sur l'enveloppe hivernale des arbres du parc Saint-Roch. Enfin, il faut signaler *Massacre à la scie* en 2004, cet événement regroupant spontanément, un week-end, ces jeunes artistes dans un édifice en voie de destruction, là où se trouve actuellement la Falaise apprivoisée.

De toute évidence, l'évolution de l'îlot Fleurie entre 2000 et 2007 aura été pour plusieurs, Luc Lévesque, Patrice Loubier et moi notamment, une « zone » urbaine mariant ces notions de paysage et de territoire. Entre l'événement *Émergences : Art social* en septembre 2000 et l'occupation du boulevard Charest par *Réclame ta rue* de septembre 2007 sous les bretelles de l'autoroute Dufferin en démolition, bien des manifestations



- > 1 Don Darby, *Satellivent*, 1984.
Photo : Don Darby.
- > 2 Manifestation *Réclame ta rue*, Québec.
Photo : Guy Sioui Durand.
- > 3 Vue d'ensemble de l'exposition de l'association française Ne Pas Plier, Le Lieu, centre en art actuel, 2001.
Photo : François Bergeron.
- > 4 Giorgia Volpe, intervention *Le nom des Arbres*, Québec, 2002.
Photo : Giorgia Volpe.
- > 5 Pierre Bourgault, sculpture *Latitude 51° 27' 50" - Longitude 57° 16' 12"*, installée sur la promenade Samuel-De Champlain, Québec.
Photo : Guy Sioui Durand.

artistiques et même politiques y auront déferlé. L'année 2001 verra la tenue du Sommet des Amériques à la haute-ville et du Sommet des peuples au marché du bassin Louise, plaçant l'îlot en tension entre les deux types de manifestants. Suivra en septembre l'événement *Émergences : Famille* du collectif l'îlot Fleurie et auquel participeront entre autres les sœurs Couture, suivi d'*INCUBE* en octobre rassemblant performeurs et installateurs du Québec et de France en liaison avec l'événement *Arts d'attitudes*, le tout organisé par Le Lieu. En 2002, BGL sera de l'édition d'*Émergences* avec un vaste manège festif construit avec des rebuts et, en 2003, La chambre blanche y produira *La nef des fous* en ouverture des activités de son 25^e anniversaire. Personnellement, je me suis fait complice de l'édition d'*Émergences : Art social* en 2000 à l'invitation de Paryse Martin – dont on souligne rarement la contribution au milieu – et me suis joint au nouveau collectif de jeunes femmes artistes (les Julie Picard, Hélène Matte et Fanny Giguère notamment). Les Diane Landry, Doyon/Demers et Pierre Bourgault ajouteront leurs œuvres à la trentaine de sculptures qui peuplaient déjà l'endroit, dont celle de Don Darby, un des sculpteurs de Québec les plus sous-estimés et pourtant impliqué dans la communauté.

Je suis assuré que ces notions de paysage et de territoire habités éveillent chez toi des œuvres ou situations différentes ou même diamétralement opposées pour ce qui est de ma conception qui adhère aux avancées de l'art contextuel et de l'art engagé.

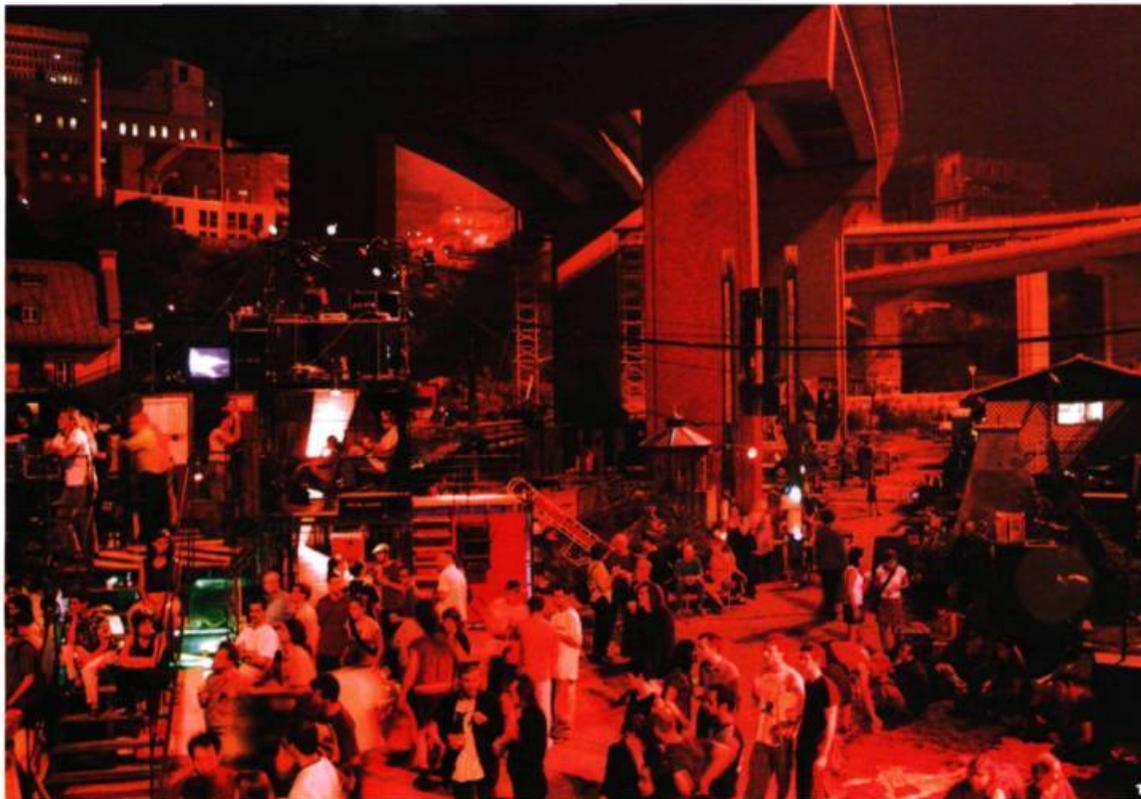
Guy

Samedi 8 mars

Guy,

J'aime cette distinction *paysage* et *territoire* qui me rappelle une table ronde d'Action Art Actuel à laquelle nous étions tous les deux conviés et qui portait sur cette question. Paysage et territoire... le paysage marqué par l'imaginaire, le territoire habité, connecté à la vie. Les interventions *in situ* seraient-elles du côté des paysages inventés ou d'une prise de possession d'un territoire visant à marquer la ville des gestes d'art ?

Je sais que tu souhaites que l'on parle de l'art public. Tu sais à quel point ce sujet m'intéresse. J'ai dirigé l'édition d'une publication sur les 20 ans de ce que l'on nomme familièrement le « 1^{er} », j'avais travaillé au bilan des 10 ans... J'ai conçu, dans un contexte tout à fait différent, des événements collectifs d'art sur la place publique et j'ai même participé à la conception d'une œuvre d'intégration (*La chute de mots*). « Art public », « art sur la place publique », « intervention urbaine »... L'évolution des termes est assez significative. Alors que l'expression *art public* signifiait, il y a encore quelques années à peine, un art de l'État, le terme est beaucoup plus ouvert aujourd'hui. Art public éphémère, furtif, temporaire, pérenne... Et à Québec, un phénomène s'installe : des organismes ou compagnies privés qui lancent des concours ou prévoient des commandes d'intégration des arts (la SSQ, le CAA en collaboration avec la Ville de Québec et la Commission de la capitale nationale). La Ville de Québec propose aux artistes de plus en plus de concours ouverts. Un parc public est en train de se mettre en



- > 1 Projet *INCUBE* de la Station Mir et du CloaQ, dans le cadre de l'événement *Arts d'attitudes* organisé par Le Lieu, centre en art actuel, l'îlot Fleurie, 2001. Photo : Michaël La Chance.
- > 2 Julie-Andrée T, performance dans le cadre de l'événement *Arts d'attitudes*, l'îlot Fleurie, 2001. Photo : François Bergeron.
- > 3 Carl Bouchard et Martin Dufresne, performance dans de l'événement *Arts d'attitudes*, l'îlot Fleurie, 2001. Photo : François Bergeron.



place sur la promenade Samuel-de-Champlain avec un « parti pris résolument contemporain ». Ce projet qui me tient à cœur et pour lequel j'ai mis la main à la pâte amènera en bordure du fleuve les œuvres de Jean-Pierre Morin, de Pierre Bourgault, d'Yves Gendreau et une œuvre d'un artiste de Québec très bientôt. La Ville de Montréal fait le don à la Ville de Québec, pour le 400^e, d'une œuvre d'intégration qui sera conçue par Michel Goulet. L'image de la ville-musée se modifie sensiblement avec la présence de toutes ces œuvres actuelles. Bien sûr, les réactions fusent (voir le débat entourant l'œuvre de Pierre Bourgault sur la promenade Samuel-de-Champlain, qui n'est pas sans rappeler le cas Naylor en 1981). Les artistes voient dans l'art d'intégration un lieu d'investigation du *paysage*... et/ou, à la lumière de ce que nous avons précisé... du *territoire* urbain, et le temps est révolu où, pour ses créateurs, l'art public constituait une production parallèle à leur production de recherche. La pérennité de ces œuvres n'est pas à négliger, elle témoigne d'une reconnaissance indéniable de nos artistes.

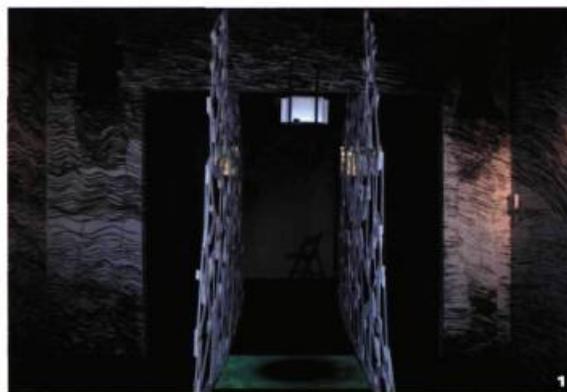
Lisanne

Dimanche 9 mars

Lisanne,

Mon intérêt pour la notion de territoire sous-tend en effet une certaine compréhension esthétique pour les changements de la ville en elle-même. D'ailleurs, j'ai entrepris notre dialogue en imaginant la ville de Québec en elle-même comme réel sujet. Ne possède-t-elle pas une esthétique globale évolutive aux traits de l'aménagement urbain des quartiers, du tracé des routes et promenades grevées de places publiques, de ses monuments et œuvres d'art public intégrées à l'architecture ? Ces éléments sont, pour reprendre le terme développé par Luc Lévesque, des « architectures » et, pour emprunter cette fois à Hervé Fischer, des « sculptures citoyennes » qui déterminent notre environnement de la vie quotidienne et à travers lesquelles nous déambulons, travaillons et nous divertissons. Mieux : où nous créons et fréquentons l'art ensemble.

Je n'insisterai ici ni sur l'entourage du fleuve et des montagnes, encore moins sur l'étalement urbain qui a récemment résulté en la fusion des diverses municipalités pour former les arrondissements découpant la Capitale-Nationale ou sur l'immuable « vieille capitale historique » qui fait de Québec la 6^e destination la plus prisée des touristes sur 116 lieux touristiques dans le monde ! Non. Je veux me recentrer encore plus



> 1 Diane Létourneau, Marcel Jean et Slobodan Radosavljevic-Boban, installation *Paires de paires*, Galerie Le 36, 2008. Photo : Le 36.

> 2 Richard Mill, murale Odéon (3 x 7 m), 1986. Photo : Richard Mill.

sur le cœur des rapports entre les arts et la ville, soit ces liens entre le faubourg qui raccroche Montcalm et le Musée à la haute-ville, d'une part, et le croissant de la basse-ville, d'autre part, qui va du fleuve à l'espace Saint-Roch. La perception esthétique des œuvres d'art public est parsemée de heurts, de critiques et d'écarts. Ça aussi, c'est la ville et son art qui respirent ses défis à venir.

Ces « sculptures citoyennes » – sauf à vol d'oiseau, bien qu'il soit impossible d'apercevoir toutes les œuvres d'art public dans Québec, depuis l'installation d'un Pierre Granche sur le campus de l'Université Laval en passant par Limoilou au parc Ferland où BGL a installé de sympathiques « cordes à linge sculptées » – demeurent, à mes yeux, des signaux de confrontation entre des conceptions de l'art, de la culture et des modes de vie. C'est encore le cas maintenant vis-à-vis l'apparition de ces murales réalistes bien léchées similitudes historiques – qui semblent avoir pris le relais des statues et des monuments –, créées par des compagnies ça et là dans la ville comme art public. La dernière en liste est cette commande de la « Bank of Montreal » devant représenter sur le devant de la chapelle du Bon-Pasteur près du complexe G l'histoire des dix provinces du Canada à l'occasion du 400^e de la fondation de Québec !

Guy

Dimanche 9 mars

Guy,

Il est en effet important que nous nous positionnions par rapport à la multiplication des fresques, et j'apprécie ton attaque contre ces murales complètement anachroniques que nous avons vues naître tout autour de nous. Mais je suis très optimiste, les sensibilités ont fait un bond en 2008. Utopie ? Non, je vois des résultats, et tout le travail récent de la Commission de la capitale nationale sur la promenade Samuel-de-Champlain en est un exemple.

Guy, nous sommes allés ensemble au Largo resto-club pour terminer ce récit de l'art actuel à Québec, et tu as fait, sociologue que tu es, un lien intéressant : la Fondation Largo. En dehors des centres, en dehors des musées, qui seront les acteurs de demain ? J'ai parlé des initiatives du privé dans le cadre de l'intégration des arts, elles pourraient prendre de multiples formes. Il faut travailler en ce sens, sensibiliser les fondations à l'importance d'une action dans le domaine culturel, etc.

Dans ce grand voyage, nous avons peu parlé des galeries privées. Oui, l'absence du marché de l'art est évidente à Québec et teinte toutes nos actions. Estampe Plus (1984-2007) a fermé ses portes il y a quelques mois après vingt-trois ans d'existence. Faisons très rapidement ensemble la liste des galeries commerciales qui ont ponctué cette histoire de l'art actuel : la Galerie Jolliet (possiblement 1976-1981), la Galerie René Bertrand qui, en 1984 et 1985, en a assuré la relève, la Galerie André Bécot (1976-1992, puis réouverte récemment), la Galerie Lacerte (Galerie Lacerte Guimond en 1981, puis Galerie Lacerte en 1986), la Galerie O Matière (ouverte en 1989), la Galerie Charles et Martin Gauthier (très active de 1990 à 1998) – j'ai enlevé Rouje qui fonctionne différemment – et la Galerie Esthesio (2002-2006). Mais sans contredit, c'est la Galerie Jolliet puis la Galerie Lacerte qui auront l'impact le plus significatif sur le milieu de l'art à Québec.

Puis il y a tous ces lieux hybrides : la persistante Galerie Le 36 de Marcel Jean sur la rue Couillard, s'ouvrant aux jeunes comme Francis Arguin, Christian Messier, et qui a contribué à la reconnaissance d'une résurgence de la peinture. Au fil des ans, la galerie Rouje, on le sait, est aussi devenue, entre 2001 et 2007, un carrefour festif. Ce lieu, à la fois galerie, bar, salle multifonctionnelle, a renouvelé le rapport artiste-galerie par l'offre d'espaces d'exposition en location, ce qui n'était pas courant à Québec.

Lisanne

Conclusion

Lundi 10 mars

Trente ans se sont écoulés.

Je me réjouis de la vitalité de cette époque, d'avoir connu un changement de millénaire. D'avoir le pouvoir de nos rêves et, quelque part, de rêver plus ! Mais si tu me demandais, si tu insistais, Lisanne, pour que je trouve un mot synthèse, je risquerais celui de MANIFESTIF. Qui plus est, de la même souche nominative que l'appellation du *Manifeste* de la Galerie Comme en 1977 tout comme l'abréviation *Manif* pour nommer le grand événement de 2008, ne définit-il pas l'une des principales caractéristiques déterminantes de la spécificité de la vie artistique de Québec ? Cet esprit de mettre en collectif, parce qu'il semble avoir persisté le temps de trois décennies, l'adjectif *manifestif* le qualifie.

Et s'il me fallait énoncer une formule pour synthétiser l'évolution et définir la spécificité de 30 ans d'art actuel dans et depuis la ville de Québec, j'opterais pour le pluriel en l'appliquant à trois notions : collectifs, collaborations, réseaux. J'insiste ici sur le fait que ce sont des regroupements en collectifs ainsi que la mise sur pied de réseaux régionaux et internationaux qui tissent la vie artistique à Québec depuis 1978. Cette attitude a persisté en dépit du déplacement de la haute-ville à la basse-ville, du faubourg Saint-Jean-Baptiste vers le quartier Saint-Roch comme épicerie, et malgré ce glissement progressif des stratégies coopératives communautaires vers des pratiques plus expérimentales, plurielles, relationnelles, multimédias et contextuelles. Avec le recul, comment ne pas s'étonner de cet intéressant paradoxe entre les discours autonomistes des acteurs et la complicité sur le terrain chaque fois qu'une opportunité s'est présentée ?

Guy

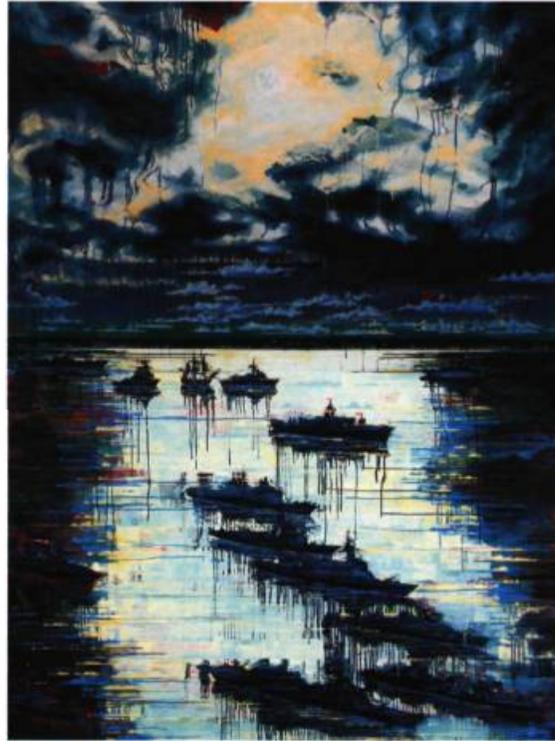
Mardi 11 mars

Cher Guy,

Il était de notre mandat, sociologue, historienne, de poser ces faits sur papier. Le médium de l'édition a ceci de particulier qu'il perdure dans le temps. On expose, on débat, on pose des gestes d'art, mais si tout cela n'est pas colligé, tout se perd. Et j'ai eu un vertige récemment lorsqu'une jeune commissaire me disait ne pas connaître certains des intervenants majeurs de cette histoire. J'ai reçu cela comme une grande gifle, un grand constat que l'histoire doit se faire, là, à ce moment, alors que les fondateurs et initiateurs de cette aventure de l'art actuel peuvent encore témoigner. Mais j'aurai eu moi-même beaucoup de plaisir à revoir, à vérifier, à découvrir, à entendre parler de la Comme Galerie, alors que je n'étais pas dans le circuit encore, à revoir aussi mes perceptions, ce qui est le devoir de la démarche historique, c'est-à-dire toujours relire les faits à la lumière des parcours nouveaux. Ainsi, lorsque je suis arrivée à La chambre blanche, nous disions que nous étions la première galerie parallèle. Évidemment, il y avait eu l'ARG, mais le mode de diffusion, le type d'art que nous voulions diffuser, nous empêchait d'avoir cette perspective large qui englobe plusieurs points de vue. J'ai toujours trouvé qu'au Québec, nous avions trop souvent des ornières : si un artiste ne crée pas dans la *mainstream*, c'est foutu. J'espère que ce bout de texte sans prétention aucune aura au moins souligné que l'art actuel a profité dans notre ville de la présence d'acteurs tous plus différents les uns que les autres et que ce fut extrêmement fertile en ce sens.

Face à ce constat, ce besoin d'histoire, je te suggère d'aborder, en conclusion, la question des publications de ce qui reste. La chambre blanche a son bulletin depuis 1981, VU a fondé en 1999 une maison d'édition, j'ai VU, la *Manif d'art* sent aussi aujourd'hui le besoin d'agir dans ce sens. Et la couverture de nos expositions devrait occuper nos énergies de manière plus accentuée. Il faut penser pérennité, continuité, différence aussi. Construction de l'histoire, d'un autre point de vue. Des livres, des traces, de la pensée.

Lisanne



> Martin Bureau, *Battleship au clair de lune*, 2006. Collection particulière. Photo : Gracieuseté Galerie Lacerte.

Mercredi 12 mars

Un mot en appelle mille.

Cet essai à deux plumes ne pèserait guère s'il ne possédait pas le désir d'amener ses lectrices et lecteurs vers tous ces numéros de revue, tous ces catalogues, livrets et actes de colloques, tous ces essais et documents archivés et maintenant ces CD, DVD et sites sur Internet. Je pense aux cent numéros de la revue *Intervention* devenue *Inter, art actuel*, à la brève existence de la revue *Noir d'encre* que tu as fondée avec Daniel Béland au début des années quatre-vingt-dix, aux *Bulletins* de La chambre blanche, au journal *Droit de parole* ou à la toute nouvelle revue *Bazzart*. Il y a les incontournables ouvrages synthèse comme *Art performance : Anthologie au/in Canada, 1970-1990* et *Art action, 1958-1998, Résidence, 1982-1993* dont tu as toi-même coordonné l'édition et les livres comme *L'art comme alternative : Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996* sorti de ma plume (1997), *Nouveaux territoires de l'art : Régions, réseaux, place publique* de la sociologue Andrée Fortin (2000) ou *Art-action* né des écrits de Richard Martel (2005). Il faut encore signaler les nombreux catalogues et publications de qualité accompagnant les événements comme *Mirabile Visu, L'année photographique à Québec, Trois fois 3 paysages, Temporalité, Arts d'attitudes, Bonheur et simulacres*, les publications des Éditions J'ai VU, les DVD des différentes éditions de la *Rencontre internationale d'art performance* du Lieu ou d'art audio d'Avatar et de vidéos de La Bande Vidéo, sans oublier les nombreux sites Web et maintenant les blogues.

Ce sont les réservoirs de la véritable mémoire de l'art actuel à Québec depuis 1978 qui sont stockés de détails. D'autres, espérons-le, s'y intéresseront après que tu aies à peine laissé sécher le dernier mot de notre dialogue...

Merci pour ta complicité,

Guy

Jeudi 13 mars

Guy,

J'écris. Et les mots m'aident à penser. Je t'ai proposé ce dialogue pour déstabiliser mes automatismes, me déstabiliser, ouvrir des portes. Et nous y sommes arrivés, je crois. Tu m'as écrit : l'écriture comme « poussières sur la ville »... On se laisse là-dessus ?

Lisanne

P.-S. Merci pour tout ça.

Lisanne