NOTE AU SUJET DE LA VERSION NUMÉRIQUE

Contact

Louise Lachapelle + lachapelle.louise@acces.com

Devora Neumark + fireside@progression.net

Pour impression

Ajuster le format d'impression du livre à la taille du papier utilisé.
Format recommandé : réduction 82 % pour papier Lettre US 8.5 × 11 pouces
ou 94 % si votre imprimante imprime sans bordures.

La publication de la version numérique du livre Célébrer la collaboration. *Art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs*[1] est une initiative de Louise Lachapelle et Devora Neumark visant à faciliter la promotion et la distribution de cet ouvrage collectif.

Veuillez prendre note que les activités de Engrenage Noir / LEVIER ont pris fin le 30 juin 2012.

La réalisation de cette publication numérique été rendue possible en partie grâce au financement du Fonds de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

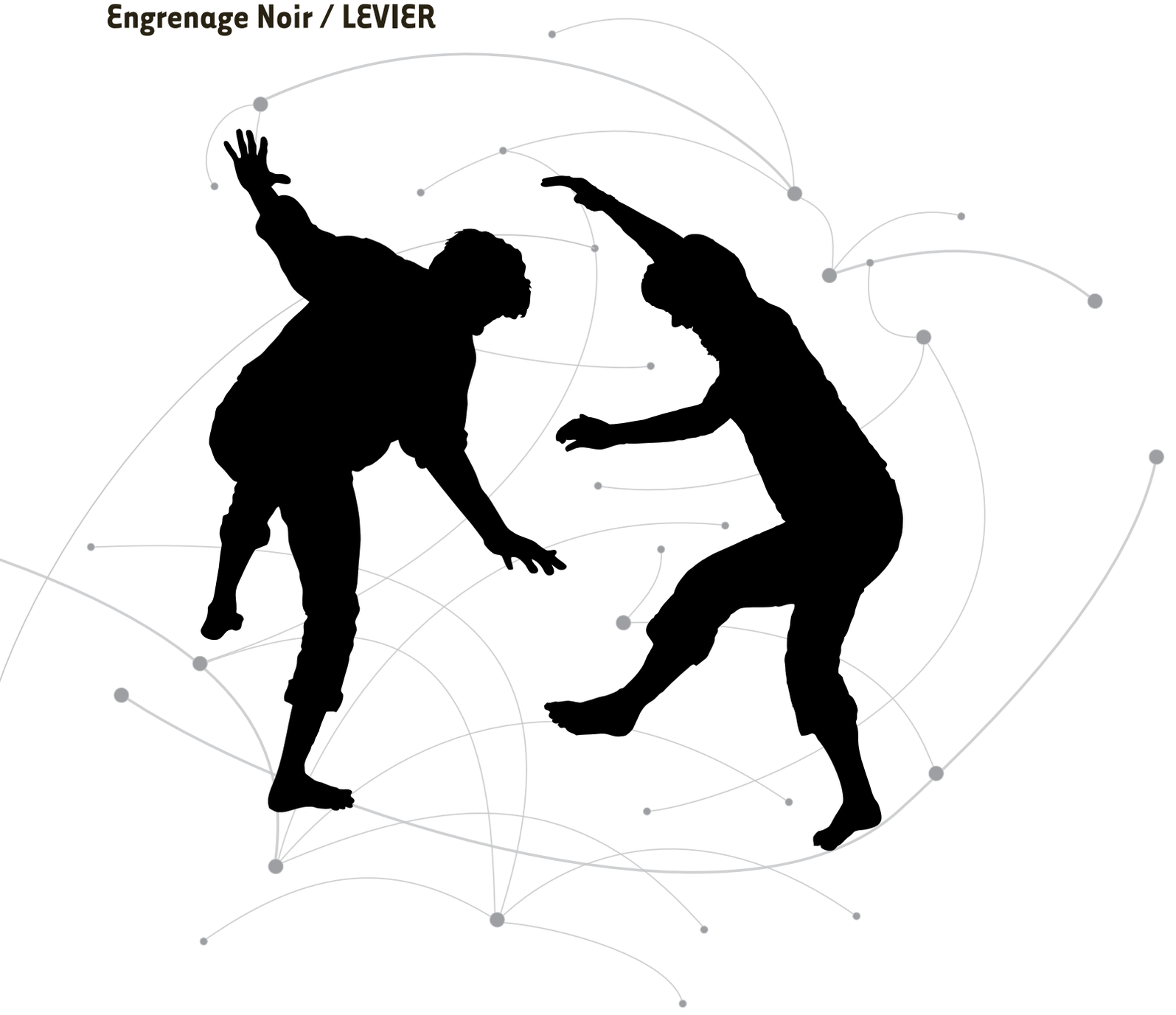
Version numérique réalisée par Robert Viens, 2013.

[1] Johanne Chagnon et Devora Neumark (dir.) en collaboration avec Louise Lachapelle, (2011), *Célébrer la collaboration. Art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs*, Montréal et Calgary, Engrenage Noir / LEVIER, LUX Éditeur et Detselig Enterprises. Ltd. + DVD *Documenter la collaboration*.

Célébrer la collaboration

Art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs

Engrenage Noir / LEVIER



Édition : Johanne Chagnon et Devora Neumark en collaboration avec Louise Lachapelle
Coordination de la publication : Norman Nawrocki
Entrevues : Devora Neumark et Sylvie Tourangeau
Traduction : Denis Lessard, Devora Neumark, Diana Yaros, Howard Scott et Phyllis Aronoff, Hélène Thibodeau, Johanne Chagnon, Louise Lachapelle, Susanne de Lotbinière-Harwood
Révision : Anne-Marie Desraspe, Rhonda Mullins, Susanne de Lotbinière-Harwood
Consultante en matière de féminisation : Susanne de Lotbinière-Harwood
Correction d'épreuves : Marie-Ève Lamy, Sheila Eskenazi, Rita Bauer
Graphisme : Associés libres
Typographie : Robert Viens
Imprimerie : Marquis imprimeur
Impression et duplication du DVD : Audiobec

Couverture : effort collaboratif

© Engrenage Noir
www.engrenagenoir.ca/blog/
levier@engrenagenoir.ca

Engrenage Noir est un organisme artistique indépendant sans but lucratif créé en 2001 par Johanne Chagnon et Paul Grégoire et qui bénéficie du soutien financier récurrent de la famille Chagnon. LEVIER émergea d'un dialogue entre Johanne Chagnon et Devora Neumark.

Lux Éditeur
C.P. 129, succ. de Lorimier
Montréal (Québec) H2H 1V0
tél. (514) 521.5499 fax. (514) 521.4931
www.luxediteur.com
info@luxediteur.com

Detselig Enterprises Ltd.
210, 1220 Kensington Road NW,
Calgary (Alberta) T2N 3P5
tél. (403) 283.0900 fax. (403) 283.6947
www.temerondetselig.com
temeron@telusplanet.net

Alberta Foundation for the Arts

Dépôt légal – 2e trimestre 2011
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bubliothèque et Archives Canada

ISBN 978-2-89596-084-3 (version couverture française)
ISBN 978-1-55059-415-7 (version couverture anglaise)

Référence bibliographique suggérée :
Johanne Chagnon et Devora Neumark (dir.) en collaboration avec Louise Lachapelle, *Célébrer la collaboration. Art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs*, Montréal et Calgary, Engrenage Noir / LEVIER, LUX Éditeur et Detselig Enterprises, 2011.

Célébrer la collaboration

Art communautaire et **art activiste humaniste** au **Québec** et **ailleurs**

Engrenage Noir / LEVIER

Johanne Chagnon, Éditrice
Devora Neumark, Éditrice
Louise Lachapelle, Éditrice collaboratrice

ENGRENAGE NOIR

LUX

DETSELIG ENTERPRISES LTD

Célébrer la collaboration

Art communautaire et **art activiste humaniste** au **Québec** et **ailleurs**

Table des matières

9 Avant-propos
Quand activistes et artistes fusionnent
Norman Nawrocki

11 Introduction générale
Les pouvoirs déstabilisants de la créativité collective
Johanne Chagnon et Devora Neumark

16 Parcours personnel
Il m'en aura fallu du temps pour mettre les morceaux ensemble
Johanne Chagnon

17 Parcours personnel
J'ai apporté tout ce que je suis
Devora Neumark

PRÉPARER LE TERRAIN

21 **Introduction**

22 **Première rencontre d'orientation de LEVIER**

25 **Deuxième rencontre d'orientation de LEVIER**

28 **Arts communautaires**
Invitation à une rencontre d'information

Faits saillants de Arts communautaires : invitation à une rencontre d'information

29 **Les arts communautaires : définitions, contextes et problématiques**
Melanie Fernandez

30 **Projet Judéo-Madrigal : « Lève-toi et souris à la vie… »**
Diane Sasson

31 **Projet Judéo-Madrigal : comment la création collective change l'artiste**
Hélène Engel

32 **Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)**

37 Extraits du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*
Processus liés aux demandes de financement en arts communautaires de LEVIER

38 **Atelier sur les dynamiques de groupe**

40 **Présentation de trois expériences en art communautaire**

42 Cercle de dialogue **Art communautaire : guérison ? thérapie ?**

44 Atelier **Esthétique et éthique dans les projets d'art communautaire**

45 **Présentation d'une expérience avec de jeunes adultes**

46 Présentation-performance et cercle de dialogue
À propos de détresse et tendresse
suivi de
Variations sur la boîte de Pandore

47 Atelier **L'aïkido de la performance et de la performativité : pratique(s) de présence (co)créative**

49 Atelier **Créativité collective**

49 **Ateliers sur la résolution de conflits**

52 Journée d'étude **Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire**

54 Analyse de la journée d'étude *Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire*
L'art communautaire ou retrouver le chemin de la maison ?
Louise Lachapelle

64 Atelier **Création collective et droits d'auteur**

66 Atelier **Une culture 100 % accessible ?**

68 **Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)**

74 Analyse comparative du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)* et du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*
Et si on se racontait…
Réflexions sur un parcours
Rachel Heap-Lalonde

92 Atelier **Les hauts et les bas du partenariat**

93 Rencontres transdisciplinaires **Artivistic**

96 *Table ronde* ***SEXE ! art action***

97 Atelier **Pourquoi l'art ?**

99 Ateliers **Quand est-ce de l'art ?**

99 Analyse des ateliers *Quand est-ce de l'art ?*
Quand est-ce de l'art ? Ève Lamoureux et Devora Neumark

106 **Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire** dans le cadre du projet *Documenter la collaboration*

114 Analyse du *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire* dans le contexte du projet *Documenter la collaboration*
Entre moyens et fins
Rachel Heap-Lalonde

128 Programme de formation et d'échanges
Art communautaire : imagination, collaboration et éthique

130 Atelier **Le théâtre playback et la justice sociale : sur les enjeux de la diversité et de l'anti-oppression**

131 Analyse de l'atelier *Le théâtre playback et la justice sociale : sur les enjeux de la diversité et de l'anti-oppression*
Réflexions sur un atelier tenu à Montréal
Nisha Sajnani

136 Table ronde **Introduction à VIVA ! : un projet international et collaboratif de recherche en art communautaire**

138 Ateliers **Soma — une expérience en anarchisme**

FAÇONNER L'EXPÉRIENCE

143 **Introduction**

Art communautaire

147 **Et si j'y étais… Histoire de se connaître, de se reconnaître un peu**
150 Entrevue avec **Alice Tixidre**
151 Entrevue avec **Annie Gauvin**
152 Entrevue avec **Azinatya Caron-Paquin**
153 Entrevue avec **Christine Brault**

154 **On mijote ensemble**
156 Entrevue avec **Audely Duarte**
157 Entrevue avec **Dean Nellis alias Mélodie**
158 Entrevue avec **John Mingolla**
159 Entrevue avec **Marie-Claire Larocque**
160 Entrevue avec **Mei-Kuei Feu**
161 Entrevue avec **Véronique Lebel Bilodeau**

162 **Ouvrez votre coffre à trésors**

166 **Manipuler avec soin**
169 Entrevue avec **Étienne Legault**
170 Entrevue avec **Liliane Dupont**
171 Entrevue avec **Madeleine Martel**
172 Entrevue avec **Mélanie Riverin**
173 Entrevue avec **Miriam Heap-Lalonde**

174 **De fil en histoires**

176 **Raising Mom** [Élever maman]
180 Entrevue avec **Annie Hickey**
181 Entrevue avec **Gabriela Nehmert**
182 Entrevue avec **Jenni Lee**
183 Entrevue avec **Laea Morris**
184 Entrevue avec **Sara Bessin**

185 **Projet Ô**

187 **Corps parlants**
189 Entrevue avec **Maria Bénitez**
190 Entrevue avec **Reena Almoneda Chang**
191 Entrevue avec **Shermine Sawalha**

192 **Rentrer chez soi**

194 **Questionnaires en vue du rapport final des projets d'art communautaire soutenus par LEVIER**

Art activiste humaniste

Esthétique et éthique

198 **Abondance et partage**
200 Entrevue avec **Francine Charland** et **Hélène Dion**
202 Entrevue avec **Marie Bourbeau**
203 Entrevue avec **Suzanne Paré**

204 **Une chanson pour un logement**

206 **La Virevolte en musique et en chansons**
208 Entrevue avec **Guy Levesque**
209 Entrevue avec **Julie Leblanc**
210 Entrevue avec **Minda Bernstein** et **Norman Nawrocki**
212 Entrevue avec **Suzanne Malouin**

213 **L'autre**
215 Entrevue avec **Julie Papineau**
216 Entrevue avec **Louis Perron**
217 Entrevue avec **Raymond Leroux**

218 **État d'urgence**

Individuel et collectif

220 **Il était une fois mon quartier**
222 Entrevue avec **Julie Raby**
223 Entrevue avec **Marie-Laure M. Rozas**
224 Entrevue avec **Suzanne Boisvert**

225 **L'anus horribilis — Chronique militante d'une année merdique**

226 **Opération : à nous les sarraus**
228 Entrevue avec **Claudine Jouny**
229 Entrevue avec **Lorraine Fontaine**
230 Entrevue avec **Manon Cantin**

231 **Des familles hautes en couleur**

Guérison et activisme

232 **Tuganire : parlons-en, discutons!**
234 Entrevue avec **Annita Mukundwa**
235 Entrevue avec **Gilbert Rwirangira**
236 Entrevue avec **Lisa Ndejuru**
237 Entrevue avec **Rosalie Ndejuru**

238 **Mémoire de grève**

240 **Meeting in the Middle** [Rencontres à mi-chemin]

242 **Déroutes et parcours**

Institutions et organisations populaires

244 **Un festival perpétuel**
246 Entrevue avec **Fred Lemire**
247 Entrevue avec **Lori Palano**
248 Entrevue avec **Marc-Antoine Vermette**

249 **Urbaine urbanité III**
252 **Apport personnel et impact social** Guy Sioui Durand

254 **Rap des hommes rapaillés**

257 **Les Jarnigoineux**

Ici et ailleurs

258 **Tournée « enquête-action » en Belgique et au Burkina Faso**

260 **Podval**

262 **Miscellanées**

264 **Tournée Musiques rebelles Americas**

265 **Caravane solidaire**

Résistance et célébration

267 **AbriBec — suppôt de la nouvelle humanité fiscale**

270 **Carte.compétence — votre immunité citoyenne**

272 **Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté**

275 **Standard II et III**

277 **Des pas sur l'ombre**

279 **Solstice des thés**

DONNER UN SENS À TOUT CECI

283 **Introduction**

284 **« Comment vais-je vivre ? »**
« Quelle sorte d'individus aurions-nous à devenir afin de nous ouvrir à de nouveaux mondes ? »
La pratique créatrice en collaboration comme activisme social : trois projets réalisés au Québec (1997-2000)
Caroline Alexander Stevens

300 L'art dans la lutte contre la pauvreté
Un degré de liberté
Vivian Labrie

308 L'art communautaire et les pratiques de recherche :
Qu'est-ce que l'éthique vient faire là-dedans ?
Kim Anderson

313 **L'ailleurs et l'ici en théâtre communautaire ou La force des paradoxes**
Dominique Malacort

324 **Danser dans le cercle**
La déshabileté et l'esthétique de l'accessibilité
Un essai d'Olimpias
Petra Kuppers, Neil Marcus et Leora Amir

329 **Le pouvoir de la collaboration**
Bob W. White

339 **Soma : les origines et les cheminements d'une expérimentation anarchiste**
Jorge Goia

345 **PETA et le théâtre communautaire aux Philippines**
Ernesto N. Cloma

350 **Les pratiques altermondialistes et l'art communautaire en observation**
Ève Lamoureux

CONCLUSION

365 Postface
La brûlure avant la voix ou Could this be love letter?
[Se pourrait-il que ce soit une lettre d'amour ?]
Louise Lachapelle

379 Mot de la fin
De notre vivant
Johanne Chagnon et Devora Neumark

384 **Remerciements**

DOCUMENTER LA COLLABORATION

385 **Introduction**

386 **Chronologie**

388 **Description des vidéos**

DVD

Avant-propos

Quand activistes et artistes fusionnent

Norman Nawrocki

Une organisatrice d'expérience qui travaille pour le droit au logement, à Montréal, avait d'abord fait preuve de scepticisme quant à sa participation à un projet musical communautaire. Plusieurs mois plus tard, quelques minutes seulement après sa première performance avec le chœur et l'orchestre, elle s'exclamait : « Je n'avais jamais imaginé que j'aurais autant de plaisir, que ce serait aussi satisfaisant et efficace ! Faut qu'on fasse ça plus souvent ! » Voilà le pouvoir magique de l'art communautaire activiste : c'est ici que fusionnent activistes et artistes et que l'art du changement social significatif se hisse au premier rang de l'ordre du jour[1].

Musicien, auteur et artiste de cabaret, je suis un activiste communautaire et éducateur de longue date, de même qu'un brasseur de cage convaincu qu'il est important d'apprendre l'art de la « résistance créatrice », c'est-à-dire comment se servir des arts pour provoquer un changement social radical.
— Norman Nawrocki

Au cours de mes trois décennies en tant qu'organisateur communautaire et artiste de cabaret politique/violoniste/acteur préoccupé par des questions de justice sociale, j'ai rarement rencontré un groupe privé sans but lucratif comme Engrenage Noir / LEVIER, voué à la promotion et au soutien de l'art communautaire activiste. Tout comme les agences subventionnaires gouvernementales, la plupart des organismes privés évitent les projets artistiques comportant du contenu social ou des objectifs militants évidents.

Quand j'ai entendu parler de LEVIER, ma curiosité s'est éveillée, car de nos jours, le domaine de l'art communautaire activiste n'est pas envahi de protagonistes, et la documentation en est minimale. Au contraire de ce qui se passe aux États-Unis, le Québec et le Canada comptent peu de praticiennes et praticiens ; les écrits sur le sujet se font rares ; la présence universitaire est quasi inexistante. Pourquoi ? Il existe pourtant au Canada une riche tradition d'expression culturelle inspirée du syndicalisme ouvrier du début du 20e siècle, telles que les chansons contestataires des *Wobblies* (Travailleurs industriels du monde) destinées à rallier les sans-emploi, ou encore les projets de théâtre populaire des communautés immigrantes minoritaires condamnant le racisme et les nouveaux patrons dans le Nouveau Monde. Plus tard, au fil des décennies, les projets de droit au logement de l'époque de la Dépression, les déclarations antiguerre ou contre-culturelles lancées par certains quartiers dans les années 1960, et la créativité croissante de la guérilla éco-urbaine d'aujourd'hui.

Mais jusqu'à récemment, l'art communautaire activiste semblait manquer de la crédibilité qui accompagne « l'art sérieux » commercialement séduisant ou subventionné par le gouvernement. Il tombait entre deux chaises. Les médias de masse ne s'y intéressaient pas. Les artistes professionnels s'en moquaient. L'université se crispait. Les subventionnaires potentiels s'en détournaient. Pourquoi ? Parce que cette pratique soulève des vérités dérangeantes au sujet de la pauvreté et de l'injustice sociale ? Ou parce qu'elle parle d'une partie de notre société sur laquelle la population en général — y compris les artistes qui ont obtenu la reconnaissance de l'establishment — préfère fermer les yeux ?

J'ai été intrigué, c'est le moins qu'on puisse dire, lorsque LEVIER est arrivé dans le paysage en promettant un appui financier, critique et moral en vue de bâtir une pratique d'art communautaire activiste enracinée au Québec. Ses cofondatrices étaient déterminées et méthodiques dans leur entreprise visant à fonder un organisme pour les arts qui soit significatif et indépendant, et porteur d'une vision radicale. Leurs conférences et ateliers publics préparatoires ont façonné une initiative artistique sans précédent. Durant la dernière décennie, LEVIER a collaboré avec un nombre incalculable d'artistes et de groupes communautaires dans leur poursuite et leur réalisation de cocréations. Au bout du compte, certains projets étaient plus ouvertement engagés que d'autres sur le plan social ; d'autres sont passés à côté. Qu'importe : LEVIER a pris le risque.

La présente publication documente avec succès cette expérience, et enrichit l'héritage de pratique et de réflexion pour une nouvelle génération d'artistes, d'activistes et d'universitaires œuvrant dans le communautaire. Elle contribue aussi à la discussion. L'«art communautaire» sera-t-il relégué au rôle de «pacificateur public» ou d'«enjoliveur d'espaces communautaires», ou saura-t-il développer son rôle militant, reconnaître ses responsabilités sociales, et servir à mobiliser les gens à se prononcer sur des enjeux importants? La pratique va-t-elle continuer d'être récupérée soit par l'État, soit par des artistes cherchant à faire avancer leur carrière plutôt que les objectifs des communautés qui affirment leur droit de raconter leurs propres histoires et de prendre le contrôle de leurs propres vies?

L'«art» qui feint, qui dupe, en prétendant s'intéresser aux problèmes sociaux, reçoit le soutien des secteurs gouvernemental et privé tout simplement parce que c'est un art qui ne risque rien. Il remplit le mandat de «l'art comme opiacé, l'art comme spectacle, l'art comme divertissement, l'art comme expression créative inoffensive». Cet art fait de la fausse représentation, il déplace et, en définitive, sabote le besoin d'un art critique qui aborde les enjeux d'aujourd'hui.

Où donc est l'art antiguerre qui ose interroger les priorités de l'État? Où trouve-t-on l'art anti-embourgeoisement qui conteste les prérogatives de la propriété privée face au droit d'avoir un toit au-dessus de sa tête? Où peut-on voir l'art antipauvreté, anticapitaliste qui remet en question la marginalisation systémique des sans-emploi et des travailleurs qui vivent le sous-emploi?

Il nous faut moins d'art «bien intentionné» et davantage d'art qui ose se mouiller; moins d'art qui «rosifie» les ghettos et les quartiers pauvres et plus d'art qui peint des murales collaboratives exprimant un sens social; moins d'artistes qui endorment le public en lui faisant croire que seul l'art – avec tous ses merveilleux pouvoirs magiques – peut changer les choses, peu importe si celui-ci est mièvre, centré uniquement sur la forme, et dépourvu de contenu social. Les arts peuvent opérer leur magie lorsqu'ils nous convient à nous confronter avec des enjeux d'importance critique.

Le visage de cette organisatrice militante en faveur du droit au logement était tellement allumé après qu'elle ait chanté de tout son cœur accompagnée de sa guitare, que l'on pouvait savoir qu'elle ne douterait plus jamais du potentiel transformateur de l'art communautaire activiste. Ce livre vous invite à faire l'expérience de ce même enthousiasme.

NOTE

1. L'organisatrice dont il s'agit était membre d'un groupe communautaire radical avec qui j'avais eu une longue association en tant que militant/artiste. Nous avons collaboré sur un des projets décrits dans cette publication, p. 206-207.

Introduction générale

Les pouvoirs déstabilisants de la créativité collective

Johanne Chagnon et Devora Neumark

L'ensemble de cette publication insiste d'une manière forte et claire sur la collaboration. Depuis 2001, cette approche collaborative donne forme à Engrenage Noir / LEVIER, un organisme subventionnaire indépendant et sans but lucratif militant en faveur de l'art. L'abondante collection de textes et d'images que vous tenez présentement entre vos mains a débuté en 2007 par une évaluation interne des programmes de LEVIER au terme de ses cinq premières années d'activité. Étant donné tout ce que nous avons nous-mêmes appris pendant ce bilan des 30 programmes de formation et d'échanges, tables rondes et ateliers ; de même que des 37 projets d'art communautaire et d'art activiste humaniste qui ont eu lieu entre 2002 et 2007, nous sommes devenues enthousiastes à l'idée de poursuivre et d'approfondir cette réflexion critique en l'ouvrant aussi à un public plus large. Cependant, nous avons tôt fait de réaliser que si nous voulions être cohérentes par rapport à notre engagement envers les éthiques et les esthétiques collaboratives, nous ne pouvions entreprendre seules cette démarche. *Célébrer la collaboration : art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs* est donc une affirmation des efforts individuels et collectifs des personnes qui ont partagé le parcours de LEVIER au fil des ans, tout autant qu'un processus cocréatif. À l'instar de plusieurs projets collaboratifs, la réalisation de cette publication a pris plus de temps que prévu. Malgré les inévitables embûches et les défis rencontrés, ce fût aussi une expérience profondément gratifiante.

Sans minimiser les risques et les pièges propres au processus collaboratif, *Célébrer la collaboration* suggère que la cocréativité est un geste d'autonomisation personnelle – souvent d'une nature guérissante – et d'intervention civique qui contribue à une cœxistence plus responsable et équitable. Négocier les processus décisionnels et la répartition des ressources dans le contexte de la réalisation d'un projet d'art collectif – et ce, de façon à ce que chaque voix soit entendue – implique d'aborder, avec imagination, les jeux de pouvoir et les dynamiques relationnelles. Voilà une démarche qui, potentiellement, mène vers la transformation personnelle et l'action politique subversive.

Présentation de LEVIER

En tant qu'organisme de soutien à la pratique de l'art communautaire et activiste humaniste, l'imputabilité éthique a toujours influencé chaque aspect de la démarche de LEVIER. Nous considérons qu'il est nécessaire de favoriser les conditions pour qu'une attention constante soit accordée à la pensée critique au sujet du processus de cocréation. Notre approche n'a jamais été de simplement distribuer de l'argent et dire : « Félicitations pour avoir soumis une demande de projet avec succès ! Nous attendons avec impatience de lire votre rapport final. » Nous ne souscrivons pas davantage à la conception qui veut que l'artiste soit là pour « aider » ou « guider » une communauté et ses membres. L'implication de LEVIER est à la mesure de notre façon d'envisager l'engagement de l'artiste et, par ailleurs, celui de toutes les membres d'un projet : nous nous efforçons de participer à un processus dialogique visant à générer une vision collective d'une société juste et responsable.

Nous sommes passionnément curieuses de connaître les différentes manières dont l'imagination peut accroître la capacité des personnes à s'adapter à des situations difficiles, parfois au moment même où celles-ci tentent de changer les conditions qui, à la base, exigent de leur part de tels efforts d'adaptation. LEVIER soutient des collaborations en art communautaire et en art activiste humaniste qui questionnement les dynamiques de pouvoir culturel, politique et économique. La collaboration est accueillie comme un espace d'engagement social, esthétique et éthique avec les forces systémiques qui donnent forme à nos vies sur les plans individuel et collectif – et, inversement, comme un processus par lequel le personnel intervient dans la sphère publique. LEVIER encourage l'expérimentation artistique qui affirme la capacité d'action personnelle et politique, tout en canalisant la créativité vers des gestes réfléchis de résistance et de célébration.

Qu'est-ce que LEVIER entend par « art communautaire » et par « art activiste humaniste » ?
L'art communautaire, selon LEVIER, implique une forme de collaboration à long terme entre les membres d'un groupe ou d'un organisme communautaire, et une ou des personnes qui s'auto-identifient comme artistes ou qui sont reconnues comme telles par les autres (qui peuvent faire partie ou non des groupes ou organismes liés à ces projets). En mettant l'emphase sur le dialogue, l'art communautaire offre la possibilité d'une exploration collaborative qui, en retour, favorise le potentiel imaginatif individuel et collectif, la réflexion critique et la prise de décision éclairée. La communauté, ainsi que les membres du projet qui appartiennent à cette communauté, contrôlent le processus, l'esthétique, le contenu, la production et la diffusion de la démarche créatrice et des œuvres.

LEVIER comprend l'art activiste humaniste comme un processus à court terme consistant en un effort créatif non violent, individuel ou collectif, qui redéfinit la protestation sociopolitique militante et manifeste une analyse approfondie de ce qui est en jeu pour les personnes impliquées et pour la société en général. Un tel art peut lutter en faveur des revendications d'une communauté sans nécessairement impliquer les membres de cette communauté d'une manière aussi active que dans une démarche d'art communautaire. L'art activiste humaniste émerge souvent spontanément, en réaction à des événements spécifiques de l'actualité qui se déploient sur la scène locale ou internationale.

Une artiste communautaire est – ou devient – une membre d'une communauté auto-identifiée. Une artiste activiste peut parfois en venir à intervenir dans un contexte communautaire, mais peut aussi ne pas avoir eu de contact auparavant avec ce groupe, elle peut demeurer impliquée dans ce groupe ou le quitter une fois le processus complété. Cependant, LEVIER considère que ce qui est commun à ces deux approches, c'est un même engagement envers « une éthique de l'échange communicationnel », une expression utilisée par Grant Kester[1], et qui fait référence aux conditions par lesquelles l'art peut établir et soutenir le dialogue.

Dans les projets d'art communautaire ou d'art activiste humaniste, les artistes, de même que les autres membres du projet, assument plusieurs rôles différents (par exemple, cocréatrice, apprenante, enseignante, activiste, organisatrice, comptable, etc.). En plus des expériences et des compétences dans le domaine de la résolution créative de problèmes qu'elles apportent à de tels projets, plusieurs des artistes communautaires et activistes humanistes se consacrent aussi à mettre au défi les mythes de l'artiste héros ou prophète. Ces artistes se trouvent souvent à agir à titre de cofacilitatrices pour inspirer et encourager le processus collectif, tout en s'ouvrant elles-mêmes à des expériences de l'inconnu et de la vulnérabilité. Semblablement, les membres des organismes communautaires qui ne s'identifient pas en tant qu'artistes apportent leurs propres habiletés, compétences et talents, de même que leur savoir-faire et leur compréhension des enjeux qu'elles veulent aborder par le biais de la collaboration artistique. Leur point de vue sur les conditions matérielles, sociales et politiques qui ont un impact sur leur vie est basé sur leurs expériences et leurs connaissances de première main, et constituent donc un cadre théorique ancré dans la réalité d'où émerge l'œuvre.

Une esthétique différente ?
Métissage de créativité, de politique et d'organisation communautaire, aucun projet ou type de projet ne peut à lui seul définir l'art communautaire et l'art activiste humaniste. Il y a cependant quelques caractéristiques constantes : les projets d'art communautaire et d'art activiste humaniste sont, par essence, radicalement interdisciplinaires. De plus, comme les projets tendent à émerger des conditions de vie des membres et sont, par conséquent, liés à un temps et à un lieu spécifiques, les valeurs des membres du projet sont susceptibles de déterminer l'apparence et la sonorité de l'œuvre, de même que le contexte dans lequel celle-ci est présentée. Nous suggérons donc que l'esthétique de l'art collaboratif ne peut pas être séparé des considérations éthiques. Nous pensons également que l'esthétique et l'éthique propres à de telles pratiques collectives sont mises en évidence aussi bien dans le processus cocréatif que dans ce qui est ultimement diffusé auprès du public.

Ces esthétiques/éthiques sont souvent différentes par rapport à d'autres types de production artistique contemporaine, précisément parce qu'elles sont multivocales, qu'elles surgissent d'un contexte spécifique et qu'elles sont principalement conduites par le processus. Leurs effets sont souvent troublants, apparemment non finis ou ouverts, offrant un dissensus plutôt qu'un tout unifié ou homogène. Autrement dit, il s'agit peut-être moins de «produire» des peintures, des

sculptures, des vidéos, des sites internet, de la danse ou de la musique, etc. Quoique sans exclure la possibilité de telles productions collectives, les membres d'un projet collaborent avant tout à concevoir, articuler et créer de meilleures conditions de vie.

Se déplaçant entre et au-delà des frontières du développement communautaire, de l'engagement public et de la pratique artistique, les membres de projets cocréatifs activistes sont souvent placées devant la nécessité d'explorer des façons différentes d'entrer en relation avec les matériaux qu'elles transforment pendant le processus créateur — que ces matériaux soient de la matière physique ou qu'ils relèvent d'expériences de vie. Mettre ainsi l'emphase sur des formes émergentes d'interdépendance réfute la hiérarchie généralement admise au sein de l'art moderne, qui a aussi tendance à affirmer que l'expertise de l'artiste est offerte à autrui comme un don désintéressé.

Renouer avec l'engagement ?

La possibilité de réagir collectivement et d'une manière créative face à des enjeux sociopolitiques est particulièrement nécessaire à la suite des déceptions vécues dans la seconde partie du 20e siècle en Amérique du Nord, maintenant que les grands projets visant le progrès social ont déçu les attentes de plusieurs. Dans la première décennie du 21e siècle, les artistes comme les activistes ont tenté de trouver des solutions holistiques et plus collaboratives à des problèmes tels que l'incessante gentrification dans les grands centres urbains ; les impacts des mesures néolibérales draconiennes qui mettent en péril les services sociaux, le logement social et les bénéfices liés à l'emploi ; le discours qui blâme « les pauvres » ; et le nombre croissant de personnes en situation de pauvreté.

Même si LEVIER considère qu'il y a plusieurs conséquences bénéfiques pour les personnes et les groupes qui se tournent vers la pratique créatrice, l'art communautaire et l'art activiste humaniste ne devraient pas être confondus avec l'art thérapie étant donné que de tels projets cocréatifs comportent des intentions liées à la communication et à l'engagement public. Pour les activistes et les artistes qui approchent les défis créatifs de manière holistique, la pratique artistique collaborative peut être profondément transformatrice et guérissante. Potentiellement thérapeutique pour des personnes aussi bien que pour des communautés, l'art communautaire et l'art activiste humaniste offrent aux artistes, aux militantes et autres citoyennes la possibilité de s'engager avec des enjeux sociopolitiques pressants, tout en redéfinissant les conditions de possibilité de relations réciproques équitables. Les nouvelles modalités de coopération explorées et expérimentées au sein de tels projets d'art collectifs peuvent être transposées vers d'autres situations.

De telles pratiques cocréatrices sont engagées à renouveler la signification de la responsabilité personnelle et politique, tout autant qu'à renouveler notre sentiment de connexion avec le lieu que nous habitons, avec autrui et avec nous-mêmes. Pour LEVIER, même depuis le début, la pratique artistique, l'engagement sociopolitique, l'éthique et le bien-être sont pleinement interreliés. Cette connectivité surgit de notre conviction que l'art est « une partie importante et intégrante des échanges qui engendrent le comportement politique[2] ». Cette conviction au sujet du rôle central de l'art dans la sphère sociopolitique est à l'origine du fait que LEVIER met autant d'emphase sur l'activisme, la créativité, la guérison et la responsabilité éthique. Le pouvoir de l'art est si grand qu'une attention particulière doit être accordée à la manière dont la créativité peut avoir un impact sur les vies de celles qui prennent part à des projets artistiques émotivement ou politiquement chargés et émergeant directement des défis auxquels ces personnes font face. Voilà le rapprochement que LEVIER souhaite susciter : des expérimentations artistiques à petite échelle — menant souvent à des résultats étonnamment profonds — qui impliquent une remise en question de nos propres croyances, modèles de pensée et mécanismes d'adaptation émotionnelle, alors même qu'elles contestent les structures sociales et les systèmes économiques qui maintiennent l'inégalité et l'exploitation.

Présentation de *Célébrer la collaboration*

Célébrer la collaboration : art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs, ainsi que le DVD qui l'accompagne — *Documenter la collaboration* — enrichissent notre vision des efforts culturellement significatifs liés à l'art communautaire et à l'art activiste humaniste ; et incitent à la réflexion critique sur la manière dont l'art collaboratif développe et soutient des communautés saines, même en ce temps caractérisé par l'individualisme et les inégalités systémiques globales.

Cette vaste mise en contexte apporte une reconnaissance et une visibilité supplémentaires aux membres des projets soutenus par LEVIER et aux diverses participantes des programmes de formation et d'échange, cercles de dialogue, tables rondes et ateliers, qui prennent ici la parole au sujet de leurs propres expériences artistiques et activistes. La multitude d'approches rassemblées dans ces pages vise à inspirer des communautés et des groupes communautaires qui n'auraient pas encore découvert le pouvoir de l'engagement créatif. Cette publication fut conçue avec l'intention d'en faire un outil, celui dont nous aurions bien aimé disposer lorsque nous avons commencé nos activités. Comme pour tout autre outil, la manière dont il sera utilisé dépendra au moins en partie de qui se l'approprie et dans quel but.

Pour le nombre croissant d'étudiantes inscrites dans des programmes universitaires axés sur la créativité et le changement social, ce livre équilibre les témoignages et les analyses théoriques en articulant un ensemble de propositions propices à l'apprentissage mutuel. Pour les personnes intéressées par la pratique d'un art sociopolitique engagé et les personnes recherchant des solutions à l'omniprésence d'un État corporatiste et au capitalisme néolibéral, *Célébrer la collaboration* offre de passionnantes nouvelles possibilités.

Fidèles à notre approche visant à honorer équitablement la participation de chacune, LEVIER a demandé à chaque personne ayant contribué à cette publication d'écrire une courte présentation en répondant aux questions suivantes : Qui êtes-vous ? Quelles sont vos préoccupations sociales/politiques ? Qu'est-ce qui influence votre activisme ? En plus de cette brève introduction personnelle, des informations biographiques formelles sont incluses au sujet des personnes dont l'expérience préalable avait été prise en compte lorsque nous leur avions demandé de collaborer avec nous.

En tant que coordonnateur de cette publication, Norman Nawrocki était la personne la mieux placée pour écrire l'avant-propos intitulé *Quand activistes et artistes fusionnent*. Il a pu tirer partie de son expérience en tant qu'artiste interdisciplinaire accompli et agitateur politique dévoué pour situer la démarche de LEVIER au sein de l'histoire de la pratique d'art communautaire activiste.

Dans chacun de nos parcours personnels — *Il m'en aura fallu du temps pour mettre les morceaux ensemble* (Johanne), *J'ai apporté tout ce que je suis* (Devora) — qui se trouvent à la fin de la présente introduction générale, nous avons tenté de transmettre les moments marquants qui ont influencé nos démarches respectives en tant qu'artistes, activistes et codirectrices d'Engrenage Noir / LEVIER, tout en situant de quelle manière les défis rencontrés dans nos vies personnelles ont déterminé notre engagement artistique envers le changement sociopolitique. Une vision forte pour une interdépendance saine va de pair avec l'attention portée au bien-être de chacune. L'expérience nous a appris que la pratique continue de l'affirmation d'une responsabilité sociale par l'art implique presque toujours une certaine forme de transformation personnelle.

Nous avons ouvert cette même invitation à la réflexion personnelle à toute personne qui s'est impliquée dans la programmation de LEVIER au cours des années. La plupart des collaborations créatives soutenues par LEVIER ont commencé avec une ou plusieurs rencontres interdisciplinaires dans lesquelles les participantes ont abordé les questions de la motivation personnelle, en même temps qu'elles s'interrogeaient sur leurs intentions activistes. *Préparer le terrain* retrace les 30 programmes différents de formation et d'échanges en art communautaire, cercles de dialogue, tables rondes et ateliers que LEVIER a organisé entre mai 2002 et octobre 2007[3], en présentant d'une manière exhaustive l'horaire annoté des programmes et des comptes-rendus d'événements : dans certains cas, des réflexions approfondies ont été écrites par des participantes, alors que d'autres rencontres sont présentées sommairement par un extrait ou un fait saillant. Ayant établi une approche qui intègre la réflexion personnelle et la pensée critique dans tout ce que nous faisons, ces événements ont été conçus afin d'encourager le partage d'expériences comme un moyen d'explorer ce qui est actuellement en jeu en art communautaire et en art activiste humaniste, et de contribuer au développement de ces pratiques et du discours portant sur celles-ci. Basées sur le principe de l'apprentissage mutuel, ces rencontres ont créé et renforcé un réseau de praticiennes qui continue, même aujourd'hui, à jouer un rôle aussi important socialement et politiquement que pédagogiquement[4].

Façonner l'expérience présente une vue d'ensemble de chacun des 9 projets d'art communautaire et des 28 projets d'art activiste humaniste soutenus par LEVIER pendant cette même période, et impliquant près d'une centaine d'organismes communautaires au Québec et ailleurs. Cette section inclut du matériel provenant des rapports de fin de projet écrits par les représentantes communautaires et autres membres des projets, ainsi que 46 entrevues de personnes impliquées dans 12 projets. Ces entrevues ont eu lieu entre décembre 2008 et mai 2009 au bureau de LEVIER à Saint-Henri (Montréal) ou chez les membres des projets et à leur bureau.

Donner un sens à tout ceci réunit une série d'essais commandés par LEVIER et rédigés par une diversité de personnes, artistes, organisatrices communautaires, activistes et universitaires. Il y a une intention pédagogique qui motive l'inclusion de ces textes dans cette publication : une vie d'apprentissage requiert la création de ponts entre la réflexion continue et les cycles de cocréation et d'action. Ces textes visent aussi à contribuer au développement d'un discours à partir de la pratique de l'art sociopolitique engagé. Ils traitent de questions critiques qui ont guidé la démarche de LEVIER depuis le début : l'éthique du changement individuel et social ; les dynamiques de groupe ; le lien entre pratique artistique et stratégie d'action politique ; et le pouvoir de la créativité collective.

La dernière section — *Documenter la collaboration* — prend la forme d'un DVD inséré au milieu de cette publication et présentant l'histoire de cinq projets collaboratifs soutenus par LEVIER telle que racontée par les membres des projets. En plus de souligner les liens entre la transformation personnelle et ce qui est en jeu sur le plan sociopolitique pour chacun des groupes communautaires, ces récits mettent en contexte les résultats du processus cocréatif dans un cadre qui assume pleinement le fait que le conflit est un élément significatif de la transformation personnelle et sociale.

Complice de longue date de LEVIER et éditrice collaboratrice de cette publication, Louise Lachapelle propose une lecture critique et attentive du matériel présenté ici. Louise a participé à l'organisation et à l'animation de plusieurs activités publiques de LEVIER. Ainsi, notre approche lui était non seulement déjà familière, elle avait, au fil des années, contribué à lui donner forme ; il lui restait cependant à découvrir plusieurs des projets artistiques soutenus par LEVIER. Dans une postface intitulée *La brûlure avant la voix ou Could this be a love letter* [Se pourrait-il que ce soit une lettre d'amour]*?*, elle fait une analyse culturelle complexe, quoique troublante, des pratiques d'art communautaire et d'art activiste humaniste.

Le choix de faire de ce livre une publication bilingue s'inscrit dans le prolongement du parti-pris d'accessibilité linguistique que LEVIER affirme depuis le début de ses activités. La dimension politique de la langue — qui a été, et continue à être, l'objet d'un débat constant au Québec et ailleurs au Canada — a eu un impact direct sur la documentation des pratiques d'art activiste. Très souvent, lorsqu'il s'agit de raconter l'histoire de l'art sociopolitique engagé en Amérique du Nord, la spécificité de ce qui a lieu au Québec est ignorée. De plus, parmi les praticiennes locales, il y a parfois une certaine méconnaissance de ce qui se fait ailleurs. La barrière de la langue a fort probablement joué un rôle significatif en ce qui concerne ce manque d'inclusivité et ce partage limité des informations. Dans le contexte de ce livre, nous avons donc privilégié une approche qui consiste non seulement à présenter les textes dans les deux langues, mais nous invitons aussi les lectrices à être curieuses de «l'autre». C'est à cette fin qu'il y a deux ensembles d'images entièrement différentes pour les versions anglaise et française du livre. Vous êtes encouragées à parcourir cette publication dans les deux langues afin d'avoir accès à une vision plus complète de l'ampleur des projets et des processus décrits dans les pages qui suivent.

La quantité de notes à la fin des textes et de références transversales qui se retrouvent tout au long de ce livre, ainsi que la présentation graphique de chaque page et des différentes sections, visent à accentuer les relations entre la création, l'action et la réflexion. Ces croisements témoignent aussi de la force du réseau qui a évolué au cours des années, en même temps que les personnes se sont diversement engagées dans le développement d'une praxis de l'art communautaire et activiste humaniste.

Nous terminons cette présentation du contenu de *Célébrer la collaboration* en portant à votre attention le fait que nous avons adopté une politique de féminisation pour certains des textes en français de cette publication. Il s'agit des textes que nous signons directement, ainsi que les introductions générales des quatre sections du livre, de même que les textes de *Préparer le terrain* ; les descriptions des projets dans *Façonner l'expérience* ; les présentations des essais qui composent *Donner un sens à tout ceci* ; les textes de Kim Anderson, Vivian Labrie et Ève Lamoureux ; ainsi que la postface de Louise Lachapelle.

Cette politique consiste à appliquer autrement la règle de féminisation propre à la grammaire de la langue française qui stipule que les noms, les adjectifs, certains pronoms et participes passés portent la marque du genre et, d'une manière générale, que le masculin l'emporte sur le féminin, c'est-à-dire que l'accord se fait selon le genre masculin qu'il soit minoritaire ou implicite. Nous cherchions un moyen de refléter — mais aussi de problématiser et de questionner — un état de fait : ce sont en majorité des femmes qui prennent part aux projets d'art communautaire et d'art activiste humaniste soutenus par LEVIER, de même qu'aux rencontres publiques que nous organisons. Pour ce faire, nous avons décidé de recourir à des formulations qui atténuent les références au genre du ou des sujets de la phrase, sans pour autant opter pour une forme neutre, qui ne serait d'ailleurs pas plus neutre que ne l'est l'usage habituel du masculin. C'est aussi pourquoi nous accordons plutôt selon le genre féminin.

Vous trouverez certainement plus de questions que de réponses dans *Célébrer la collaboration*. Que les pratiques d'art communautaire et d'art activiste humaniste vous soient familières ou que celles-ci restent à découvrir, nous souhaitons que vous preniez connaissance du matériel rassemblé ici avec un regard critique. Notre démarche ne cherche surtout pas à définir des normes. Elle offre plutôt des propositions créatrices diversifiées comme autant d'accomplissements illustrant le potentiel et les défis associés au fait de cultiver un art sociopolitique engagé.

NOTES

1. Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 2004.
2. Murray Edelman, *From Art to Politics: How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
3. Veuillez noter que la présente publication rend compte des activités de LEVIER entre 2002 et 2007, bien qu'il y ait, à l'occasion, des références à des activités plus récentes de la programmation.
4. Comme l'affirment Jim Ife et Frank Tesoriero, dans *Community Development: Community-based Alternatives in an Age of Globalisation*, Pearson Education Canada, 2006 : «S'engager dans un programme de démocratie participative sans un processus d'éducation efficace est une recette pour l'échec et servirait seulement à soutenir les points de vue des personnes qui considèrent la démocratie participative comme impraticable.»

Parcours personnel

Il m'en aura fallu du temps pour mettre les morceaux ensemble

Johanne Chagnon

Au début de ma pratique en art, je me questionnais : comment faire un art qui ait une portée sociale ? Dans les années 1970, j'ai eu la chance de suivre des cours en sociologie de l'art, de lire avec avidité les trois tomes de *Québec Underground*[1] et d'entrer en contact avec les activités artistiques engagées des années 1960. J'ai toujours tenu des propos engagés dans ma pratique artistique. J'ai aussi participé à des expériences théâtrales avec des jeunes du quartier Centre-Sud (Montréal). Mes activités de coordonnatrice à la revue *ESSÉ arts + opinions* m'ont amenée, pendant plusieurs années, à écrire sur le politique et l'engagement. Malgré tout, je n'avais pas le sentiment d'être entière.

En 2001, j'ai eu accès à des fonds familiaux récurrents, destinés exclusivement à des fins sociales à la condition que je m'implique personnellement dans le projet qui bénéficierait de ce soutien financier. Ainsi ces fonds privés ne pouvaient pas être utilisés pour faire un don à une cause de mon choix, ce qui aurait consisté à faire « la charité ». Le moment semblait venu de faire un pas de plus dans la quête d'une réponse à ma question initiale. Plutôt que de soutenir un organisme déjà existant, mon conjoint Paul Grégoire et moi avons créé un nouvel organisme, Engrenage Noir, né de notre passion pour l'art en tant qu'outil de parole et agent de changement. Nous avons ensuite développé, chacun de notre côté, un projet lié à nos intérêts particuliers : Paul a démarré l'événement de performance *Déranger l'espace*, et moi, LEVIER, sur la base d'une intuition. Impliquée depuis quelques années auprès de l'organisme communautaire montréalais Le CARRÉ[2], à titre de membre, puis présidente du conseil d'administration, il s'agissait pour moi d'une activité de gestion plutôt détachée de ma pratique artistique et de la vie même de l'organisme. Je me suis demandée : serait-il possible de combiner mes diverses facettes personnelles, par exemple en m'impliquant comme artiste avec les membres de cet organisme ? Ce fut un véritable déclic !

Je ne pouvais entreprendre seule un tel projet : mettre sur pied un programme de soutien financier ayant comme mandat de réunir l'art et l'organisation communautaire. J'avais besoin d'une complice. J'ai alors contacté Devora Neumark. Je ne connaissais Devora que sur la base d'un événement qu'elle avait coorganisé en 1997, *Public Art as Social Intervention* [L'art public comme intervention sociale[3]]. C'était tout de même suffisant pour penser que cette vision pouvait l'intéresser. Devora s'est immédiatement lancée dans l'aventure, ce qui, du coup, me confirmait que cette idée n'était pas si farfelue, bien au contraire ! Ce fut le début d'une belle collaboration avec Devora, grâce à laquelle le « projet » LEVIER s'est développé au sein d'Engrenage Noir.

Au fil des activités de LEVIER, j'ai pu rencontrer des artistes et des activistes qui partageaient une même soif d'engagement et de justice sociale. Elles m'ont montré qu'il existait une communauté au sein de laquelle je pouvais me sentir bien, où je me retrouvais, enfin. Ces personnes avaient des parcours qui n'étaient pas si différents du mien : elles ne disposaient pas d'un réseau auquel se ressourcer. Dans le cadre de ces rencontres, je côtoyais aussi des personnes ayant souffert d'exclusion, vécu des agressions, connu un génocide… Cela me confrontait, encore une fois, à ma situation de « privilégiée », une situation où mes propres souffrances m'apparaissaient alors bien dérisoires par rapport à certaines réalités vécues par les autres. J'en arrive peu à peu à me défaire de ce malaise coupable, à reconnaître la légitimité de mes gestes et à réaliser que mon implication sociale au sein de LEVIER dénote un sens des responsabilités qui remet en question les formes de « bienfaisance » habituellement pratiquées par les personnes plus fortunées envers celles vivant des situations de pauvreté.

Mon implication dans LEVIER m'a chamboulée bien davantage que prévu. Je savais que transformations personnelle et sociale sont étroitement liées. J'en ai moi-même fait l'apprentissage au cours des dernières années. Mon expérience comme membre d'un projet d'art communautaire m'a d'abord amenée à m'ouvrir à des réalités personnelles intimes que je ne voulais pas aborder auparavant – toute absorbée que j'étais par des considérations « uniquement » sociales. Puis, un diagnostic de cancer du sein m'a fourni une belle occasion de reconsidérer le sens de ma vie. Je n'en respire que mieux aujourd'hui. Développement personnel et changement social, loin d'être incompatibles, vont ensemble lorsqu'il s'agit de faire une différence dans ce monde.

NOTES

1. Yves Robillard (dir.), *Québec underground 1962-1972* (3 tomes), Montréal, Les éditions médiart, 1973.
2. Voir la description du projet d'art communautaire *Ouvrez votre coffre à trésors* que j'ai par la suite initié avec cet organisme, p. 162-165.
3. Voir p. 17.

Parcours personnel

J'ai apporté tout ce que je suis

Devora Neumark

Pendant toute une enfance passée sans me rendre compte que les règles occultes de la pauvreté opéraient dans ma famille, j'ai pris pour acquis que tout le monde portait des vêtements hérités des frères et sœurs aînés, et qu'un seul poulet pour nourrir sept bouches lors du repas le soir du Sabbat, c'était un festin. Autres vérités dont j'ai présumé pendant mon enfance : tout le monde se dispute à propos de l'argent et, peu importe combien on travaille, il n'y en aura jamais assez pour pouvoir vivre à l'aise et sans la peur au ventre. Cette perception n'était peut-être pas liée uniquement aux difficultés d'ordre financier qui semblaient miner ma famille à l'époque ; elle était peut-être aussi façonnée par la violence déclenchée par cette insécurité monétaire. Je connais trop bien, et trop intimement, à quel point le peu d'estime de soi et l'intériorisation de la stigmatisation associée à la rareté des ressources est une combinaison dont les effets sont dévastateurs.

Pour une bonne partie de ma vie d'adulte, ce sont là les récits que j'ai reproduits et auxquels j'ai accordé le plus de crédibilité. Par ailleurs, beaucoup d'éléments positifs ont aussi contribué à faire de moi celle que je suis aujourd'hui : des expériences déterminantes que je suis de plus en plus capable d'embrasser et de célébrer.

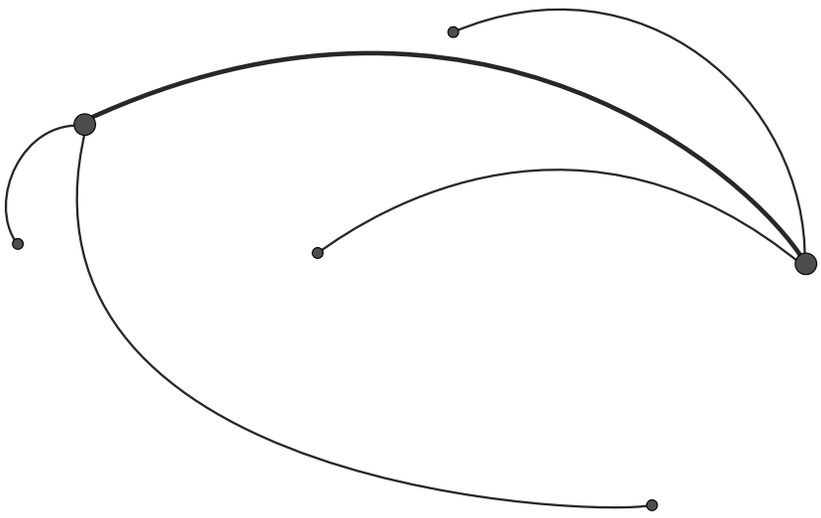
Par exemple, enfant, mes frères et sœurs et moi avons fréquemment accompagné mon père lorsqu'il se joignait à des manifestations en faveur de la libération de la population juive en Union soviétique. Dans ce temps-là, j'ignorais presque tout de la situation sociopolitique, économique et culturelle des Juifs vivant derrière le Rideau de fer. Même les détails de l'histoire de mon père – qui a fui l'Europe à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, puis immigré au Canada avec ses parents et ses jeunes frères et sœurs – étaient approximatifs. Pourtant, semaine après semaine, pendant de nombreuses années, alors que nous marchions sur la 5e Avenue à New York ou que nous allions rejoindre des milliers d'autres personnes sur la place Dag Hammarskjöld devant le siège social des Nations unies, ces récits fantômatiques s'imprimaient en moi. En y repensant maintenant, presque 40 ans plus tard, je sais mieux apprécier à quel point j'ai alors appris sur l'engagement individuel et collectif nécessaire pour mettre en œuvre un changement. Mon militantisme s'est construit pas à pas pendant que je brandissais une pancarte en réclamant la liberté à haute voix.

Je ne me souviens pas de la présence de ma mère lors de ces sorties. Mais je me rappelle du plaisir qu'elle trouvait dans l'activité créatrice, et ce don qu'elle avait pour se « débrouiller » avec ce qu'il y avait à sa disposition. Qu'elle soit en train de coudre la nuit assise sur le palier devant la porte de la chambre que je partageais avec mes deux sœurs, d'essayer de nouvelles recettes en se souciant de leur valeur nutritive, ou de communiquer sa joie à explorer tous les recoins du Metropolitan Museum of Art, ma mère m'a légué l'amour de la beauté et la capacité de croire que tout est possible si on aligne nos pensées et nos émotions sur notre vision.

Il n'est sans doute pas étonnant que je sois devenue une artiste dotée d'une ouverture sur la responsabilité et la justice sociales. Au fil des ans, j'ai travaillé à comprendre et à articuler les différences et les ressemblances entre art communautaire et art public, tout en explorant les tensions entre l'art et l'activisme. Vu mon besoin de discuter de ces questions avec d'autres, j'ai élargi ma pratique de la performance et mon engagement communautaire afin d'inclure l'organisation de colloques et de symposiums. Lorsque Johanne Chagnon est venue frapper à ma porte pour m'inviter à collaborer à la mise sur pied d'Engrenage Noir / LEVIER, j'ai tout de suite accepté. Ce n'est que plusieurs années plus tard que j'ai appris que Johanne m'avait contactée en raison de ce qu'elle avait vu et entendu lors de l'événement que j'ai initié, puis codirigé avec Loren Lerner et pk langshaw, intitulé *Public Art as Social Intervention*, tenu à l'Université Concordia en juin 1997 ; il portait sur les réponses artistiques possibles face à la violence faite aux femmes.

Il ne fait aucun doute, LEVIER a été et continue d'être le projet d'art communautaire / public activiste le plus complexe et exigeant auquel il m'ait été donné de participer. J'ai apporté tout ce que je suis dans cette collaboration ; j'y ai été confrontée aux défis de la communication et je me suis émerveillée de la résilience et de la créativité des gens avec qui j'ai eu le plaisir de me trouver en conversation, même lorsque le dialogue s'avérait difficile. J'ai énormément appris sur l'intégration des divers aspects de moi-même et, peut-être par-dessus tout, je me sens maintenant libérée par ce que l'abandon des vieux schèmes narratifs au sujet du manque et du sentiment de ne pas être à la hauteur a ouvert en termes de possibilités.

Préparer le terrain



Introduction

Au Québec comme ailleurs, la pratique de l'art communautaire et de l'art activiste humaniste connaît une vive expansion. Bien que de nombreuses forces concourent à cette tendance et qu'il existe une profusion de raisons qui font que cela est une bonne nouvelle, celles qui pratiquent ces formes d'art sans bien connaître les dynamiques propres à l'activisme et au développement communautaire sous-estiment souvent les défis liés au fait de quitter l'atelier. Semblablement, les organisatrices communautaires n'ayant pas d'expérience préalable de la collaboration artistique peuvent aisément faire peu de cas de l'effet déstabilisant qui accompagne fréquemment le processus de cocréation. En tant qu'organisme dédié à subventionner de manière responsable l'art communautaire et l'art activiste humaniste, LEVIER privilégie le partage des expériences, la mise en valeur des habiletés et le développement de la pensée critique dans le cadre de ce réseau grandissant de praticiennes s'intéressant à une collaboration créatrice avec des personnes qui ne s'identifient pas nécessairement comme artistes, afin de générer une pratique réflexive et une analyse rigoureuse. Pendant le cycle subventionnaire 2002-2007, cette priorité a donné lieu aux 30 rencontres publiques — programmes de formation et d'échanges, cercles de dialogue, discussions / tables rondes, ateliers — dont LEVIER a été l'hôte.

Ces rencontres publiques — bilingues, gratuites et ouvertes à quiconque s'y intéressait — alliaient l'expérience de terrain avec la théorie, ce qui permettait de développer un vocabulaire commun entre les représentantes communautaires et les artistes. Plus souvent qu'autrement, ces deux groupes de personnes ont des approches et une compréhension différentes du fonctionnement des choses, même si elles ont parfois des valeurs similaires. L'importance d'établir de saines relations ne peut être surévaluée : oui, la collaboration peut stimuler des expériences dynamiques et potentiellement gratifiantes, mais créer de l'art ensemble provoque aussi, souvent, des frictions et des problématiques personnelles, voire de la confrontation réelle. Ces rencontres publiques ont constitué un espace invitant où l'on pouvait apprendre à se connaître mutuellement et discuter des épineuses questions qui accompagnent souvent la création collaborative : Comment seront prises les décisions ? Qu'est-ce qui constitue un projet « réussi » ? Quelles sont nos compétences en résolution de conflit ? Pour bon nombre de participantes, ces rencontres ont brisé l'isolement qu'elles ressentaient pendant qu'elles persévéraient dans leurs propres projets sans se rendre compte que d'autres étaient impliquées dans des efforts semblables et aux prises avec les mêmes défis. Dans le but de créer un espace aussi sécurisant que possible, une personne ressource qualifiée pour offrir un soutien émotionnel était présente pendant plusieurs de ces activités.

Les thèmes choisis pour ces rencontres publiques résultaient d'un processus collectif ouvert. À mesure que des personnes se joignaient au réseau LEVIER, elles amenaient avec elles leurs idées et leurs suggestions. Selon un « effet domino », plus les gens s'impliquaient, plus ces événements correspondaient aux besoins des participantes. Très souvent, une rencontre devenait un tremplin pour une autre. Parfois, les participantes à un programme se retrouvaient à faire une présentation dans d'autres programmes.

Préparer le terrain offre des comptes-rendus détaillés de chacune de ces rencontres publiques, y compris les toutes premières sessions de remue-méninges tenues par LEVIER, avant même le début du programme de subventions, qui ont été si déterminantes dans l'orientation de LEVIER pendant les cinq premières années d'activités. Bien que ces activités soient présentées en ordre chronologique selon les dates des programmes, il est important de garder à l'esprit que les projets d'art communautaire et d'art activiste humaniste décrits dans la section suivante — *Façonner l'expérience* — se déroulaient simultanément.

Les horaires des programmes sont inclus à l'intention de quiconque s'intéresse aux aspects pratiques de l'organisation de telles occasions de coapprentissage. Une analyse globale de quelques-uns des programmes de formation et d'échange, cercles de dialogue, discussions / tables rondes et ateliers offre un point de vue, depuis l'intérieur, sur différents enjeux. Cette section, comme toute la publication, invite à la réflexion critique sur la pratique de l'art communautaire et de l'art activiste humaniste.

Première rencontre d'orientation de LEVIER

Dans les locaux de l'organisme communautaire Le CARRÉ (Le Comptoir Alimentaire de Rencontres, de Références et d'Entraide)
4589, rue Sainte-Catherine Est, Montréal

10 novembre 2001

Dès avant de commencer ses activités publiques, Engrenage Noir / LEVIER prit une année pour bien se préparer et organisa, entre autres, une première journée de remue-méninges afin de recueillir des réflexions et des propositions au sujet des liens entre l'art et les enjeux sociopolitiques tels que la pauvreté, le partage équitable des ressources et la diversité culturelle. Les personnes suivantes ont été invitées en raison de la pertinence de leur expérience[1] : les artistes Philippe Côté et Mary Sui Yee Wong; Janelle Bouffard, directrice du CAP Saint-Barnabé, et André Galarneau[2], directeur du CARRÉ, deux organismes communautaires du quartier Hochelaga-Maisonneuve, dans l'Est de Montréal; Diana Yaros[3], directrice du Mouvement contre le viol et l'inceste, aussi membre du Chœur Maha, chorale musicale féministe engagée; Vivian Labrie[4], coordonnatrice et porte-parole, et Christian Dubois, responsable des communications pour le Collectif pour une loi sur l'élimination de la pauvreté[5]; le sociologue critique d'art Guy Sioui Durand[6]; l'intervenante en art public Hélène Thibodeau, agente culturelle au Service culturel de la Ville de Montréal; l'art-thérapeute Pierrette Simard, psychologue et directrice du programme Autonomie Jeunes Familles; les consultantes en développement communautaire Kim Anderson[7], écrivaine, chercheure et auteure d'un rapport sur la pauvreté des enfants autochtones urbains en Ontario, et Nicole Saltiel[8], conseillère en développement organisationnel.

Deux questions ont été soumises au préalable par LEVIER aux personnes invitées à cette rencontre de remue-méninges :

- *Quels besoins différents éprouvent les artistes et les organismes communautaires dans leurs efforts pour répondre à la souffrance personnelle et sociale par le moyen de stratégies créatrices ?*
- *Quelles formes d'art et quelles stratégies d'intervention créatrice sont mieux en mesure de répondre aux différentes étapes de prise en charge individuelle et sociale ?*

D'autres questions portaient plus spécifiquement sur les procédures d'application liées aux programmes de soutien financier de LEVIER : lieu d'intervention, nombre de projets à soutenir, budgets fixes ou adaptés, critères de sélection, implication des organismes communautaires, rôles et responsabilités d'Engrenage Noir / LEVIER ?

VOICI QUELQUES-UNES DES RÉPONSES RECUEILLIES EN VRAC À L'OCCASION DE CETTE SESSION DE REMUE-MÉNINGES.
Dans l'esprit de cette méthode de recherche d'idées, les personnes ne sont pas identifiées pour mettre en évidence la nature collective du processus[9]. Ces réponses ont guidé LEVIER dans le choix des orientations de sa programmation.

Avec l'art, tu viens inoculer de l'inouï

Avec l'art, tu viens inoculer de l'inouï
Les symboles, c'est ce qui permet de toucher les personnes différemment.

L'art peut tellement être un outil puissant pour à la fois nommer et dénoncer, mais aussi construire puis imaginer autrement, défaire nos structures habituelles de recherche de solutions.

Enfin ! Ce n'est pas l'art en milieu culturel fermé, mais comment il peut participer à la vie. Ce que propose LEVIER est tout à fait l'envers de la démarche des personnes qui, actuellement, monopolisent les ressources pour amener plutôt le public dans les lieux de l'art. Cette approche usuelle donne de beaux colloques internationaux et de belles grosses publications, mais ça ne change rien, ça n'intéresse que le milieu artistique professionnel.

C'est intéressant, des stratégies d'artistes qui s'impliquent dans leur propre communauté d'appartenance, qui touchent des problèmes réels et parlent vrai. C'est autre chose que seulement valider les discours académiques qu'on attend des artistes.

Comprendre l'art comme énergie qui part de l'informe et qui informe.

Tu peux bien scier une planche chez vous pour réparer quelque chose, mais si tu le fais sur la rue, tu vas te faire barrer. Si tu dis que c'est de l'art, il y a une possibilité que ça passe. En tant qu'artiste activiste, je trouve intéressant de voir comment l'art peut infiltrer des lieux impossibles à pénétrer par d'autres moyens d'intervention.

L'art, ce n'est pas une thérapie ni du travail social, c'est autre chose. Il peut y avoir ce que j'appellerais des *métissages*, mais les finalités ne sont pas les mêmes.

Je pense qu'on est à une époque où on a besoin de magie et de guérison. L'art peut apporter un sens de complicité, de solidarité pour changer des situations problématiques.

L'art peut participer au développement d'une identité positive en dépit de toutes les expériences oppressives vécues. On peut transformer même la souffrance.

Pour moi, l'art ajoute à l'intervention sociale. Il y a beaucoup de choses qui se disent difficilement avec des mots. Certaines personnes sont moins habiles avec la parole, car on leur a tout le temps demandé de se taire. Mettre ces expériences en images ou en scène, c'est déjà une façon pour elles de s'approprier leur vécu.

L'art permet de dire autrement quand ce n'est pas tout le monde qui a la même habileté ou le même droit de parole.

C'est difficile de savoir que ça peut aller mieux sans l'avoir expérimenté. Par contre, ce moment où tu découvres que ça peut être mieux, tu ne peux pas le programmer parce que c'est toujours une action spontanée. C'est pour ça qu'on dit que ce n'est même pas une prise de conscience, c'est une *surprise* de conscience[10]. Il me semble qu'on en a besoin et que l'art est un bon véhicule parce qu'il permet à des gens de connecter des choses qui ne se seraient jamais connectées dans le rationnel.

Sur la notion de communauté
Il y a un romantisme dont il faut se défaire. LA communauté, ça n'existe pas. On est dans des sociétés complexes, avec des problèmes pluriels qui appellent des stratégies plurielles.

Comment intègre-t-on des actions créatives à l'action politique ?
Pour moi, militer pour faire avancer une idée fonctionne mieux si on se sert d'une expression inhabituelle.

Je pense que, peu importe le projet, ce qui est très important, en plus de la participation de tout le monde, c'est-à-dire les gens qui travaillent dans les organismes, les militantes, les artistes, les usagères des activités et le public, c'est qu'il y ait une interaction entre ces gens-là, qu'on crée des liens. Et c'est ça qui va créer des moments d'ouverture pour l'éventuel changement social.

Ce qu'on veut mesurer, c'est la différence entre un petit peu moins de famine de l'esprit et un peu plus de richesse humaine. Les risques que tu prends sur les terrains de l'art, de l'imaginaire et du changement, et que tu partages avec d'autres, c'est ça le vrai sens du social.

Je sens qu'il y a de nouvelles énergies liées à l'art communautaire qui n'appartiennent pas à ce qu'on appelle souvent l'hyperindividualisme ou la démission de beaucoup de gens dans la société.

Pour avoir un impact politique, il faut prendre le thème de guérison comme guérison collective. Tu ne peux pas changer tout seul si les autres ne changent pas aussi. Tu ne règles pas des problèmes si tu ne transformes pas ton milieu.

S'enrichir dans un rapport égalitaire

S'enrichir dans un rapport égalitaire
Une communauté fonctionne à partir de ce que les gens ont en commun. Je pense qu'il faut regarder toutes les personnes qui sont partie prenante — les membres de la communauté incluant les artistes, les gens qui apportent des fonds… — non pas dans un rapport de «pouvoir *sur* l'autre», mais de «pouvoir *avec* l'autre».

Un seul mot me vient à l'esprit et c'est le mot *respect*, dans le sens de s'assurer que le milieu est prêt à nous recevoir avant d'intervenir, qu'on n'établit pas un climat de dépendance, mais qu'on crée une situation qui enrichit le milieu plutôt qu'un contexte qui le prive de quelque chose.

Ce que je trouve intéressant dans cette situation, c'est qu'il y a moins de clivage entre *artiste* et *non-artiste*.

Besoins et statut des organismes communautaires
En tant qu'organisme communautaire, notre intérêt à adopter une démarche artistique est sur le plan de la vie associative de l'organisme. Je pense qu'une démarche artistique peut être très utile pour redonner un sens critique à nos membres par rapport aux politiques qui les concernent.

Serait-il possible que des groupes communautaires aient le même statut dans cette société que des musées ou des centres autogérés d'artistes professionnels qui ne favorisent finalement que des carrières individuelles ? Au nom de quel apartheid corporatiste des groupes communautaires n'auraient-ils pas les mêmes droits de déposer des demandes de subventions aux Conseils des arts ? Faut-il absolument que ces demandes soient cautionnées par un commissaire ou un centre d'artistes autogéré ?

La question des responsabilités et du mandat de LEVIER
Le pouvoir de l'imaginaire c'est, pour des personnes, de se connecter avec elles-mêmes, avec ce qu'elles ne soupçonnaient même pas être là. C'est ce qui fait que pour moi, en tant qu'artiste, la responsabilité est aussi grande que les risques.

On doit donc être responsable pendant le processus, mais responsable aussi quand on le quitte, parce que ça suscite toutes sortes de réactions.

Quand vous entrez dans des relations de travail au moyen de la créativité, vous avez besoin d'avoir un soutien pour ramasser les morceaux, s'il y a lieu.

Vous savez ce qui arrive quand il y a des enjeux non résolus pour l'artiste et pour l'organisme, quand quelque chose a vraiment mal tourné… et donc, qu'est-ce qui est nécessaire ? Est-ce le rôle de LEVIER en tant qu'organisme subventionnaire ? Êtes-vous là pour vous assurer qu'il y a des structures de négociation en place ?

Il existe un besoin pour un type de formation utile à toutes les personnes qui s'impliquent dans des projets collaboratifs. Être artiste ou activiste ne signifie pas qu'on sait à coup sûr comment travailler dans des groupes.

Je pense que plusieurs artistes aimeraient intégrer des enjeux sociopolitiques dans leur travail, mais elles ne savent pas comment cela peut se faire avec une approche éthique.

Que LEVIER ne soit pas un lieu simplement de soutien, mais un intermédiaire de mise en relation. Il est important qu'il y ait des programmes de formation qui permettent des temps d'échange entre artistes et organismes communautaires, à cause de la culture et du vocabulaire différents pour chaque partie. Engrenage Noir / LEVIER pourrait amener les deux parties à comprendre réciproquement la démarche et les limites de l'autre.

C'est important que des gens donnent de l'argent, mais j'ai envie que les personnes qui reçoivent cet argent aient plus de responsabilités quant à son utilisation.

Engrenage Noir / LEVIER devrait être une structure indépendante, d'autodéfinition de soi, d'autogestion, qui n'est pas le complément des stratégies existantes à d'autres paliers.

Beaucoup d'artistes sont épuisées de passer leur vie à se justifier auprès de fonctionnaires qui de toute façon ne pensent rien qu'à leur couper les subventions. On ne va pas se remettre dans la structure qu'on déteste toutes d'une certaine manière et avec laquelle on compose depuis si longtemps. Il faut quand même se donner des règles pour fonctionner, mais, idéalement, légères.

L'autre aspect très important, à mon avis, est la transmission de la mémoire et le partage des outils, mais selon une formule différente de celle des institutions culturelles et universitaires normatives.

Engrenage Noir / LEVIER appuierait-il des projets ponctuels non renouvelables, ainsi que la construction d'une structure qui supporterait l'interrelation entre les projets à long terme ?

NOTES

1. Depuis cette rencontre, plusieurs de ces personnes ont changé de fonction et l'une d'elle est décédée.
2. Voir la description du projet d'art communautaire *Ouvrez votre coffre à trésors*, qui a par la suite été réalisé avec cet organisme, p. 162-165. Voir aussi la mention de la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 69, au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 112, et au programme de formation et d'échanges *Art communautaire: imagination, collaboration et éthique*, p. 129. Voir également la référence à ces activités dans les compte-rendus critiques de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 80, et *Entre moyens et fins*, p. 122 et 125, et dans le texte de Bob W. White *Le pouvoir de la collaboration*, p. 334. Voir aussi le vidéo *Voir son intérieur pour mieux vivre dehors* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
3. Diana continue à être une membre active du réseau LEVIER. Elle a agi à titre de personne ressource lors de plusieurs activités publiques en offrant un soutien émotionnel aux participantes et de l'interprétation simultanée chuchotée du français à l'anglais ou de l'anglais au français.
4. Voir son texte *L'art dans la lutte contre la pauvreté — Un degré de liberté*, p. 300-307. Voir également la description des projets activistes humanistes auxquels elle a collaboré en tant que porte-parole et coordonnatrice du Collectif pour un Québec sans pauvreté: *Urbaine urbanité III,* p. 249-251, *AbriBec — suppôt de la nouvelle humanité fiscale*, p. 267-269, *Carte.compétence,* p. 270-271, et *Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté,* p. 272-274.
5. À la suite de l'adoption, en décembre 2002, de la loi 112, *Loi visant à lutter contre la pauvreté et l'exclusion sociale*, cet organisme a changé son appellation pour celle de Collectif pour un Québec sans pauvreté.
6. Voir la description du projet d'art activiste humaniste *Urbaine urbanité III* qu'il a organisé, p. 249-251.
7. Voir sa participation à la *Deuxième rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 25-27, à la journée d'étude *Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire*, p. 53 et 57-58, et au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 70. Voir également la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 83-85 ; voir aussi son texte *L'art communautaire et les pratiques de recherche: qu'est-ce que l'éthique vient faire là-dedans ?,* p. 308-312.
8. Voir la mention de sa participation à l'organisation du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*, p. 32, et des extraits de ses notes de travail liées à l'*Atelier sur les dynamiques de groupe* qu'elle a animé, p. 38-39.
9. D'après la transcription effectuée par Manon Brunet.
10. Cette expression a été reprise dans le titre du projet activiste humaniste *Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté*, réalisé par Johanne Chagnon et Devora Neumark. Voir la description de ce projet, p. 272-274.

Deuxième rencontre d'orientation de LEVIER

Dans les locaux de l'organisme communautaire Le CARRÉ (Le Comptoir Alimentaire de Rencontres, de Références et d'Entraide)
4589, rue Sainte-Catherine Est, Montréal

19 janvier 2002

L'une des recommandations sur laquelle s'est terminée la rencontre précédente invitait Engrenage Noir / LEVIER à déterminer plus clairement le fondement politique de ses décisions et de ses actions futures, et à préciser son champ d'intervention à partir d'une analyse de la conjoncture politique actuelle au Québec. Ce fut donc l'un des éléments clés de cette deuxième journée de remue-méninges qui a encouragé LEVIER à s'affirmer en tant que mouvement d'action sociopolitique progressiste, plutôt que comme un organisme qui ne fait que soutenir des projets créatifs, aussi engagés soient-ils.

Lors de cette journée, certaines personnes ayant exprimé leur intérêt à poursuivre la discussion furent réinvitées : Kim Anderson, Vivian Labrie, Hélène Thibodeau, Mary Sui Yee Wong et Diana Yaros[1]. LEVIER invita également Louise Brownrigg (militante depuis des années dans un groupe contre la mondialisation), Aida Kaouk (conservatrice, chargée du Programme de l'Asie du Sud-Ouest au Musée canadien des civilisations), André Éric Létourneau[2] (artiste), Norman Nawrocki[3] (musicien et activiste), Jacques Pelletier (auteur des essais polémiques Les habits neufs de la droite culturelle[4] *et* La gauche a-t-elle un avenir ?[5]*), Caroline Alexander Stevens[6] (alors en rédaction d'une thèse de doctorat sur l'art communautaire, et conceptrice de cours sur l'art et l'activisme)[7].*

Résumé des réflexions préalablement soumises aux participantes à la suite de la première rencontre d'orientation

L'art peut contribuer au changement social, mais de quel changement parle-t-on ? L'art peut participer au traitement de problèmes sociaux. Très bien, mais à quels problèmes s'attacher en priorité ? L'art peut encourager les gens à développer leur capacité à se prendre en charge. Très bien encore, mais dans quels buts ? Et dans quels contextes ? Si nous n'identifions pas et n'articulons pas adéquatement ce qui se trouve au cœur du malaise auquel nous faisons face collectivement, nous risquons d'investir beaucoup d'énergie dans des actions sans atteindre les buts recherchés.

Qu'est-ce qui déterminera quels groupes seront visés en priorité ? Étant donné l'éventail très large de problématiques sociales sur lesquelles il est possible d'intervenir à l'échelle d'une collectivité et de la société, lesquelles retenir plus particulièrement ? Quels facteurs seront utilisés afin d'évaluer et de valider les besoins les plus urgents ?

Quels changements profonds sont les plus vitaux pour notre société et pour les diverses communautés avec lesquelles nous souhaitons créer des liens ? De quelle façon les projets soutenus pourraient-ils apporter une alternative aux conditions de vie actuelles et intervenir à l'échelle systémique ?

Comment les projets soutenus pourraient-ils faire partie de cette démarche qui apporterait un sentiment de fierté et de conscience sociale à toutes les participantes, incluant celles qui n'ont pas été retenues pour une aide financière à un moment donné ?

Le fait de cerner les mêmes enjeux et thématiques pour le volet Art communautaire et pour le volet Art activiste humaniste, contribuera-t-il à donner plus d'impact global à l'ensemble des projets soutenus par LEVIER, sans provoquer un sentiment d'éparpillement ? Cela permettra-t-il d'atteindre des résultats plus cohérents et significatifs et de maximiser la résonance de toutes ces énergies, localement, nationalement et internationalement ?

Quels changements profonds sont les plus vitaux pour notre société et pour les diverses communautés avec lesquelles nous souhaitons créer des liens

VOICI DES EXTRAITS DU COMPTE RENDU DE CETTE JOURNÉE, AINSI QUE DES PROPOS CHOISIS.
Comme dans le cas de la Première rencontre d'orientation*, les personnes ne sont pas identifiées par leur nom en vue de mettre en évidence la nature collective de ce processus de remue-méninges*[8].

1re PARTIE – Atelier de sculpture vivante **Analyse de la conjoncture politique actuelle**
De l'art engagé, mais engagé par rapport à quelle société ?

La création d'une sculpture vivante fut un processus utilisé pour aider à susciter des idées au sujet de l'état du Québec en 2002. Cette forme dynamique de remue-méninges fait appel aux émotions et à la mémoire physique.

D'abord, les participantes émettaient spontanément plein de mots et de concepts à propos du sujet défini, puis une première personne choisissait un mot ou un concept et adoptait physiquement une position qui l'illustrait. Ensuite, chaque autre personne, à tour de rôle, faisait un choix et allait prendre une position liée à celles déjà adoptées.

Cela a donné un ensemble complexe combinant le «cinquième plus pauvre de la population», Bush, la montée de la droite, la violence, les mouvements citoyens, la solidarité et la bière, pendant que la morosité s'installait, incarnée par un homme qui circulait continuellement autour du groupe.

2e PARTIE – Remue-méninges **Sur quels enjeux spécifiques de cette conjoncture politique LEVIER devrait-il concentrer ses énergies ?**
Comment traduire les résultats du processus de sculpture vivante en une stratégie cohérente de sélection de projets ?

C'est contre-productif de diviser les enjeux, de décider que la violence et la peur, la sexualité et le prix de la bière, sont des éléments séparables, parce que tout est interrelié. Diviser ainsi les problématiques interdit une ouverture possible à autre chose. L'urgence, c'est le monde le plus défavorisé, le monde sans accès à l'argent, sans accès aux ressources du gouvernement ou des corporations. Les projets soutenus devraient faire preuve d'originalité, de créativité, avec un engagement véritablement politique envers un but social et d'une façon assez concrète.

Veut-on créer une alliance avec une population en particulier plutôt qu'énumérer des thèmes ?

Une approche viable serait de viser la création d'alliances avec les personnes qui vivent le plus l'exclusion.

Il faut s'attaquer aux causes et non pas seulement aux conséquences. La pauvreté, c'est une conséquence des décisions imposées par seulement 20 % de la population. Il faut aller vraiment au centre de la machine parce que si on travaille juste avec les personnes marginalisées, on ne se rend pas jusqu'aux engrenages du pouvoir.

On est dans une société qui crée des pouvoirs différentiels et c'est là-dessus qu'on veut agir.

À quelle échelle ? L'échelle du quartier, de la ville, du Québec, du monde ? Parce que ça va changer notre choix.

Il faut être à la fois conscient des enjeux globaux et encourager les projets qui contribuent à régler des problèmes structurels. Mais en même temps, ça doit être ancré dans des actions ou des projets locaux.

Voir et faire voir les engrenages

Voir et faire voir les engrenages
On est conscientes qu'il faut aller dans l'engrenage
Qu'un geste posé soit le départ d'un autre geste

Les engrenages qui nous dérangent, ce sont ceux qui causent des injustices sociales, les pouvoirs différentiels, arbitraires et cœrcitifs. Ce sont les engrenages sur lesquels il faut agir, et on est conscientes que tout ça est lié.

Je peux offrir à LEVIER mon expérience dans l'organisme où je suis impliquée. On s'est toujours dit qu'il faut attaquer sur les trois fronts : 1) offrir des services, même si c'est parfois seulement mettre des pansements sur des traumatismes épouvantables ; 2) faire de l'éducation populaire, de la prévention et de la sensibilisation ; 3) faire de la lutte politique pour obtenir des changements.

Un critère : sortir des lieux où l'on a déjà des gens avertis. On a toujours le même problème quand on est activiste : on se retrouve à faire de l'art engagé devant des gens déjà convaincus. Irons-nous vraiment contaminer l'extérieur de ce réseau-là ?

Une manière de garder ces enjeux liés serait de se concentrer sur la peur et la vulnérabilité expérimentées par plusieurs, en gardant en tête la tendance à la morosité soulignée par le personnage qui circulait autour de notre sculpture vivante plus tôt dans la journée. Si les projets s'adressent tous à ces trois éléments — la peur, la vulnérabilité et la morosité — alors, peu importe l'enjeu retenu, la vision demeurera consistante.

Pour moi, la pauvreté n'est pas seulement financière. Il y a une pauvreté morale et intellectuelle et je trouverais ça dommage de réduire le thème de la pauvreté à quelque chose de purement matériel.

À partir du moment où nous commençons à reconnaître notre richesse intérieure, nous pouvons avancer en utilisant nos énergies comme force motrice de l'économie et de la politique. En considérant le processus de cette manière, nous pouvons apprécier l'importance de travailler à la source plutôt que sur les conséquences.

Célébrer la vie

Célébrer la vie

Promouvoir une culture de résistance joyeuse

Quand on parle de sensibilisation et de lutte, il ne faut pas oublier nos besoins de fêter, de célébrer, d'avoir du plaisir dans nos vies. Ce sont des choses qui font partie de notre humanité. Et je considère qu'une de nos responsabilités, comme artistes, c'est d'amener du plaisir, de la beauté.

Je trouve que dans les groupes populaires, les groupes engagés, c'est ça qui manque. Les sujets sont assez lourds. Pendant toutes les années où j'ai travaillé avec un groupe politique militant, c'était juste la «so-so-so-solidarité». Il faut combattre ça en faisant la promotion d'une vision créative, artistique, avec un sens beaucoup plus joyeux.

Mais comment réconcilier cet aspect de fête dans une société où finalement on nous encourage à faire la fête pour oublier les problèmes réels ? Comment différencier nos activités des autres fêtes qui ne visent pas à remettre en question l'injustice sociale ?

Le mot *fête* est un peu dérangeant ; le mot *spectacle* aussi. Peut-être pourrions-nous utiliser le mot *célébration*, qui inclut toutes sortes de manifestations artistiques. Ce n'est pas vrai qu'on peut fêter quand il s'agit d'un événement traumatisant comme le massacre survenu en 1989 à l'École Polytechnique et dont 14 femmes furent les victimes. Mais on peut parler d'une célébration — du moins, d'une célébration de la vie.

L'aspect festif, ça peut souvent tomber dans le clownesque. L'art a aussi quelque chose de poétique.

Il y a une grande différence entre faire la culture et la consommer. Parce que la faire signifie puiser à l'intérieur de notre être, alors que la consommer est un acte très passif.

Dans notre société, notre culture nous a été volée et commercialisée pour consommation et elle nous est ensuite revendue. Mais nous, les artistes engagés ou les personnes engagées avec une sensibilité envers les arts, c'est notre travail de préparer le terrain pour une culture vraiment contestataire. Même si Montréal est une ville de spectacles avec une réputation mondiale, tout le monde ne peut pas acheter des CD ou assister à une pièce de théâtre à la Place des Arts.

Déranger la morosité, ça permet de mettre quelque chose en mouvement.

NOTES

1. Voir la *Première rencontre d'orientation de LÉVIER*, p. 22-24, pour la présentation de ces personnes.
2. Voir le compte-rendu de la table ronde *SÉXE! art action* qu'il a organisée, p. 96. Voir également la description du projet activiste humaniste *Standard II* et *III* qu'il a réalisé, p. 275-276.
3. Voir sa participation au *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*, p. 35, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 77-78 et 83. Voir également la description des projets activistes humanistes auxquels il a participé, *Une chanson pour un logement*, p. 204-205, et *La Virevolte en musique et en chansons*, p. 206-207; et l'analyse du projet *Le Cirque en Ca$h : où rien n'est caché* auquel il a également participé, dans le texte de Caroline Alexander Stevens, «*Comment vais-je vivre ?*», p. 287-290. Norman a agi comme coordonnateur de cette publication et c'est à ce titre qu'il signe l'avant-propos *Quand activistes et artistes fusionnent*, p. 9-10.
4. Montréal, VLB, coll. Parti pris actuel, 1994.
5. Québec, Nota bene, coll. Interventions, 2000.
6. Voir sa participation au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2002),* p. 32, et son texte «*Comment vais-je vivre ?*», p. 284-299.
7. Depuis cette rencontre, plusieurs de ces personnes invitées ont changé de fonction et l'une d'entre elles est décédée.
8. D'après la transcription de Manon Brunet.

Arts communautaires[1]
Invitation à une rencontre d'information

Au Laboratoire de l'Agora
de la danse
840, rue Cherrier,
Montréal

9 mai 2002

Cette première activité publique d'Engrenage Noir / LEVIER a été l'occasion d'offrir un aperçu des pratiques d'art communautaire associées à des luttes sociopolitiques. Les personnes impliquées dans ce domaine en tant que praticiennes ayant développé une analyse critique liant art communautaire et activisme étaient alors peu nombreuses ou mal connues au Québec. L'une des misisons que se donnera LEVIER sera de faire circuler l'information au sujet des projets d'art communautaires réalisés au Québec, incluant Judéo-Madrigal, *familier à LEVIER étant donné l'implication de Devora Neumark dans ce projet. Comme tout activisme débute là où on est, LEVIER invita deux personnes clés de ce projet à en faire une présentation à titre d'étude de cas. De plus, une invitation fut lancée du côté de l'Ontario où se déroulaient déjà des expériences enracinées à la fois dans la pratique et dans la théorie. Ce fut également l'occasion de partager les réflexions et les suggestions sur l'orientation sociopolitique et les procédures de fonctionnement des futurs projets que soutiendra LEVIER, qui furent amenées par les invitées des deux journées préalables de remue-méninges[2].*

De plus, les personnes présentes reçurent de l'information préparatoire concrète, notamment à propos de la tenue d'un programme de formation à l'automne 2002. Il fut expliqué que la participation à ce programme de formation et d'échanges sera une étape nécessaire pour faire ultérieurement une demande de financement et que celle-ci devra être rédigée conjointement par le ou les artistes et par l'organisme communautaire hôte.

Le nombre de personnes présentes a dépassé les attentes de LEVIER et a révélé une soif de réflexion critique chez les participantes, car la soirée a vite donné lieu à des remises en question. L'art communautaire ne peut-il fonctionner qu'avec des personnes marginalisées, et comment définit-on la marginalisation ? Ne réinscrivons-nous pas ainsi la victimisation pour les personnes étiquetées «marginales» ? Quelle est la définition de communauté *? Subventionne-t-on l'artiste ou la communauté, et en quoi cela fait-il une différence ? Va-t-on s'aligner sur les procédures du Conseil des arts du Canada ? Quelles responsabilités doit prendre LEVIER face aux processus créatifs qui déclenchent des émotions fortes ? Vais-je devoir devenir une travailleuse sociale, se sont demandées certaines artistes. La démonstration a donc été faite dès le début des activités de LEVIER: les questions de financement sont étroitement liées au processus de réflexion sur la pratique de l'art communautaire.*

VOICI LE PROGRAMME ET QUELQUES FAITS SAILLANTS DE LA RENCONTRE.

Je m'intéresse aux dimensions spirituelles du son et de la relation entre art et nature. J'œuvre en électroacoustique, en interdisciplinarité, en écologie sonore et en gestion des arts. Je crois que l'art est une forme de progrès social.
— Claude Schryer

Mot de bienvenue et introduction à Engrenage Noir / LEVIER
Johanne Chagnon et Devora Neumark

Les arts communautaires : définitions, contextes et problématiques
Melanie Fernandez, alors responsable du Programme éducatif à la Galerie d'art de l'Ontario

Le projet *Judéo-Madrigal*[3] (1997) — création d'une pièce vocale avec un groupe de femmes ayant subi de la violence conjugale et séjournant temporairement à l'Auberge Shalom… pour femmes
Une expérience d'arts communautaires du point de vue d'un organisme hôte :
«Lève-toi et souris à la vie…»
Diane Sasson, directrice de l'Auberge Shalom… pour femmes depuis 1995
Une expérience d'arts communautaires du point de vue d'une artiste :
Comment la création collective change l'artiste
Hélène Engel, chanteuse
Note : les autres membres du projet ne purent témoigner pour raison d'anonymat.

Le Fonds de collaboration entre les artistes et la communauté (FCAC) du Conseil des arts du Canada
Claude Schryer, du Bureau Inter-Arts du Conseil des arts du Canada
(Il est bon de noter qu'à ce moment, en 2002, le Fonds n'était qu'un projet temporaire alors qu'il devenait, en 2007, le Programme de collaboration entre les artistes et la communauté, intégré dans tous les services disciplinaires du Conseil et financé de façon permanente.)

L'art communautaire ne peut-il fonctionner qu'avec des personnes marginalisées, et comment définit-on la marginalisation

Faits saillants de *Arts communautaires : invitation à une rencontre d'information*

Les arts communautaires : définitions, contextes et problématiques

Melanie Fernandez

En Ontario, on utilise l'expression *arts communautaires,* qui veut dire beaucoup de choses pour des gens qui travaillent de manière créative dans leurs temps libres, mais comme loisirs : par exemple, des troupes de théâtre communautaires, des chorales, des clubs d'artisanat, des gens qui peignent, tissent, etc. Ce sont toutes des activités créatives importantes et vitales pour une communauté, mais quand je parle d'arts communautaires, je veux parler des artistes professionnels travaillant avec une communauté en tant que «facilitateurs» pour faire germer la créativité de la communauté elle-même. Ça peut se faire grâce à n'importe quelle forme artistique : arts visuels, théâtre, danse, musique, nouveaux médias, etc. L'artiste travaille à aider la communauté à exprimer ses préoccupations de manière artistique, que ce soit, par exemple, des préoccupations économiques, des préoccupations liées à la condition des femmes, des questions d'exclusion ou d'identité, ou une célébration ou une commémoration. Il s'agit d'un mécanisme pour donner voix et forme aux préoccupations de la communauté. Quand je parle de *communauté*, je veux parler d'un groupe autodéfini de gens qui sont unis par des liens ethnoraciaux, linguistiques, géographiques, de croyance, de sexe, d'intérêt ou autres.

Je me passionne pour le développement culturel communautaire depuis aussi longtemps que je me souvienne. Je crois profondément que des communautés fortes et saines montrent une diversité et une créativité sur le plan culturel.
— Melanie Fernandez

La *seule* bonne manière de s'engager dans la pratique des arts communautaires est de se rappeler que les arts communautaires sont basés sur les processus. Les façons de fonctionner évoluent selon les échanges entre l'artiste et la communauté impliquée.

Ailleurs dans le monde, une terminologie différente est utilisée pour parler des arts communautaires. En Australie, par exemple, on a commencé par utiliser l'expression *arts communautaires* pour finalement passer au concept de *développement culturel communautaire*. Aux États-Unis, on entend l'appellation *art d'intérêt public* chez les artistes et aux Conseils des arts, et celle de *démocratie culturelle* dans les fondations. En Grande-Bretagne et, de façon générale, ailleurs en Europe, l'expression *arts communautaires* avait changé pour *arts socialement engagés* et, récemment, pour *art littoral*. Il y a un cadre théorique qui sous-tend toutes ces manières de nommer les processus qui provient du modernisme et à propos duquel vous pouvez vous renseigner amplement, car c'est le sujet de nombreuses publications.

Le Conseil des arts de l'Ontario a produit un document de travail pour aider les artistes et les communautés à mieux comprendre les processus d'art communautaire[4]. Quatre principes relatifs aux arts communautaires ont été cernés : 1) respect mutuel ; 2) processus et consensus ; 3) inclusion ; 4) générosité d'esprit.

Dans tous les projets qu'il m'a été donné de voir, une transformation a eu lieu tant chez l'artiste que chez les membres de la communauté impliquée. Il est difficile de mesurer la notion de *transformation*. Ce peut être un projet qui donne à une communauté la cohésion et la confiance nécessaires à leur lutte pour préserver des espaces verts ; ou un projet qui permet aux jeunes de développer des habiletés pour exprimer leurs préoccupations ; ou encore un projet qui procure aux membres d'un syndicat un mécanisme pour reconnaître leur contribution à l'histoire de la communauté.

Il y a aussi de nombreuses tensions dans l'art communautaire. On doit reconnaître qu'à l'intérieur même de la communauté professionnelle des arts, il existe une tension quant à l'évaluation de la portée artistique des projets d'art communautaire et à la valeur donnée aux créations basées sur des processus. Puisque dans l'art communautaire, le processus est aussi important que l'œuvre, les critères standards d'évaluation esthétique ne peuvent pas s'appliquer — souvent, les communautés artistiques *établies* remettent en question le statut artistique des productions. Je crois que nous avons besoin d'établir un dialogue à l'intérieur même de la communauté artistique afin de créer une compréhension mutuelle. Beaucoup d'autres projets doivent être développés, implantés et analysés de façon critique pour faire germer une nouvelle compréhension de cette pratique. Nous oublions souvent que la communauté artistique et culturelle est un écosystème équilibré, composé de plusieurs types de pratique — l'écosystème a besoin d'être mieux nourri et compris.

Un autre enjeu qui, selon moi, doit être mieux compris et exploré, et sur lequel on doit écrire, est le fait que l'art communautaire, tel que je l'ai décrit, est vraiment une construction occidentale et que les sociétés non occidentales produisent de la culture (et de l'art) de manières bien différentes — manières souvent basées sur l'enracinement dans la communauté, ancrées dans la tradition et dans les croyances sacrées. Dans plusieurs sociétés aborigènes, l'art a une fonction spécifique dans la vie communautaire.

Des tensions germent aussi à propos du droit d'auteur et de la gestion de projet. Tous ces points de discussion et ces problématiques ajoutent au dialogue et à l'intéressante réflexion entourant l'art communautaire : qu'est-ce que l'art communautaire, de quelle manière est-il pratiqué et évalué, et quelle est sa place dans le discours contemporain ?

Faits saillants de *Arts communautaires : invitation à une rencontre d'information*

Projet *Judéo-Madrigal* : « Lève-toi et souris à la vie… »

Diane Sasson

L'Auberge Shalom… pour femmes est un centre juif basé en milieu communautaire qui s'occupe des besoins de toutes les femmes et enfants dont les vies ont été affectées par la violence conjugale. Le Centre est engagé à aider à défendre et à protéger ces femmes et à briser le cycle de la violence conjugale par l'éducation, la prévention et l'action de revendication ; il opère au moyen d'un continuum de services, tant dans le contexte d'un hébergement que d'un bureau externe de consultation et de ressources. Les femmes qui se prévalent de ses services ont toutes décidé, de façon consciente et courageuse, de s'engager dans un processus de changement et de guérison.

En 1997, le Centre a eu l'occasion de travailler avec Hélène Engel. L'objectif était d'offrir un programme thérapeutique non conventionnel en vue d'aider les femmes à développer de l'estime de soi dans leur processus de guérison. Avec six femmes, sur une période de huit semaines, Hélène Engel a créé un chœur judéo-madrigal. Ensemble, elles ont modelé la chanson de manière à lui donner la forme d'un madrigal, chanté en différentes parties et mélodies qui, graduellement, se superposent pour former un tout sans accompagnement musical.

J'ai depuis toujours une passion pour les droits humains et le changement social.
— Diane Sasson

Le projet fut une expérience magique et magnifique. Citons une des membres du projet :

> Chanter avec Hélène Engel fut un vrai défi et un cadeau précieux que m'a offert l'Auberge Shalom. L'approche d'Hélène était si douce, si humble, et à la fois si lucide à propos de ce que chaque femme dans notre cercle pouvait ressentir, que ma sensibilité extrême n'a pas été heurtée. J'ai adoré faire quelque chose seulement pour moi, moi si occupée avec mes deux garçons et mon emploi. Ce projet musical m'a permis d'aménager un espace pour moi-même avec des femmes comme moi, dans mon horaire de vie si chargé.
>
> Là je pouvais exprimer une partie de moi-même sans me sentir à part ou honteuse devant les autres.
>
> Je sentais que, en travaillant avec nous comme Hélène l'a fait pendant ces huit sessions, elle appliquait à nous ce qu'on disait avec nos propres mots : « Je suis une femme et je mérite d'être respectée. » Encore une fois, en mon nom et celui de toutes les femmes qui ont été blessées par la vie, merci pour ton amour et ta considération, nous en avons tellement besoin pour nous relever et sourire à la vie.

L'objectif ultime de l'Auberge Shalom est de donner une voix aux femmes. La consultation traditionnelle est le moyen usuel de l'approche thérapeutique du Centre, mais nous croyons aussi fermement en une approche plus holistique comprenant des thérapies non conventionnelles pour souligner la relation étroite entre le mental, le corps et l'esprit, afin de mettre en valeur la guérison, la santé et le bien-être.

Vouloir intégrer de telles thérapies parallèles dans le milieu comporte ses défis, tels que le temps du personnel, les coûts, le recrutement et, plus important encore, l'engagement organisationnel. En effet, faire participer les résidantes de l'Auberge au processus exige une planification réfléchie et du travail de proximité. Les femmes qui ont recours à nos services sont souvent en période de crise et ont de nombreux besoins pratiques pressants. Elles sont concentrées sur les solutions immédiates et non sur le processus de guérison à long terme. Pour beaucoup de femmes, le processus de la consultation, tout comme les thérapies non conventionnelles, peut leur être étranger et pas nécessairement pertinent étant donné leurs besoins plus urgents. Ainsi, pour la participante, le choix du moment est essentiel, tout comme l'étroite collaboration entre les conseillères du Centre et l'artiste.

Pour l'Auberge Shalom, les bienfaits l'emportaient sur les défis. Le chœur a donné une représentation devant les résidantes, le personnel et les bénévoles, et le projet *judéo-madrigal* fut présenté lors de l'assemblée annuelle de l'Auberge Shalom en 1997. Les participantes ont eu la force et le courage de se relever et de sourire à la vie, et c'est là notre objectif.

Faits saillants de *Arts communautaires : invitation à une rencontre d'information*

Projet *Judéo-Madrigal* : comment la création collective change l'artiste

Hélène Engel

Le projet *Judéo-Madrigal* a modifié ma vision des choses sur plusieurs plans :

Conception

- La relation à l'inspiration : les contraintes à respecter, au lieu d'être des empêchements, sont devenues moteur. La contrainte n'est pas un moteur, par contre la *situation* de la création collective l'est.
- L'exploration des idées : avec tact, j'ai exploré des choses que j'aurais rejetées autrement. J'ai été obligée d'aller dans des endroits où je n'étais pas forcément à l'aise.
- L'espace du *je* — l'espace du *jeu* : une création artistique est un jeu entre *le je et le jeu*, une relation entre le réel et l'imaginaire. La multiplication des *je* a multiplié les *jeux* et j'ai réalisé qu'une des réussites de cette expérience a été que tous *ces jeux* et *ces je* sont restés dans un espace commun, mouvant mais clairement déterminé.

Je suis une chanteuse, une juive, une femme, mais je ne sais pas dans quel ordre les mettre ! Et en plus, s'y ajoute maman et épouse, musicothérapeute et animatrice de radio. Je me perds parfois dans mon agenda et mes cartes de visite, mais ce qui me passionne encore et toujours, c'est l'humain !
— Hélène Engel

Réalisation

- La focalisation est autant sur la conception et la réalisation (l'acte de production) que sur l'objet terminé (le produit), alors que si je crée quelque chose de personnel, les étapes de conception et réalisation ne sont que de la préparation et je les oublie. Là, le processus créatif, les *émotions* qui ont été soulevées, la manière dont il a fallu se débrouiller avec, comment elles nous ont changées, tout cela a été très fort et constitue une part de l'objet final, même si le public n'y a pas un accès direct.
- Le travail fusion-individuation : vrai dans la plupart des groupes, mais encore plus dans celui-là, où l'une des problématiques majeures est celle de *l'attachement*. Il a fallu trouver une façon d'oser être soi-même (se trouver, se dire, oser le faire) sans empêcher les autres d'en faire autant et supporter qu'elles réagissent à ce qui est offert, et soi-même réagir de manière *intégrable* à ce que les autres offrent. Cette renégociation permanente de l'espace créatif-créateur a été elle-même un facteur de création important et une dimension totalement nouvelle dans mon travail.

La relation à l'objet fini

Ma surprise a été d'éprouver une *fierté saine, sans mélanges et doutes.*
Tout en sachant parfaitement qu'il manquait encore un tas de choses pour que ce soit «parfait», que nous avions réduit nos exigences en fonction des évènements de la réalité, etc., et malgré l'anxiété devant l'opinion des autres, j'ai ressenti un sentiment de fierté et *d'accomplissement* rarement vécu auparavant.
Le fait que je partageais avec le groupe la responsabilité «pour le meilleur et pour le pire» de cette création ne faisait qu'augmenter ce sentiment, sa force, et aussi cette sensation extraordinaire : *ceci est bien*.

Cela a occasionné un tournant fondamental dans ma vie.
Je continue à faire ce que je faisais jusque-là, mais j'y ai ajouté deux dimensions :
D'une part, j'ai obtenu mon diplôme de musicothérapeute à l'Université du Québec à Montréal et je travaille maintenant dans ce domaine. Il m'est devenu évident qu'il fallait que je trouve une façon de partager, autrement que je ne l'avais fait jusque-là, l'aspect thérapeutique de l'art, plus largement dans l'espace communautaire.

D'autre part, je cherche à refaire des expériences comme celles-ci et à explorer comment mon propre message artistique est enrichi, porté, mis en valeur par celui des autres, et participe à son tour à enrichir, porter et mettre en valeur celui de chacune[5].

NOTES

1. Jusqu'en 2003, LEVIER a utilisé l'appellation plurielle d'arts communautaires regroupant les divers types de pratiques artistiques (théâtre, écriture, danse, art visuel, etc.) en relation avec des interventions dans des communautés.
   Le changement ultérieur pour l'appellation au singulier voulait mettre en évidence les particularités de l'art communautaire comme une pratique en soi, et *avec* des communautés.
2. Voir les comptes-rendus de la *Première rencontre d'orientation de LEVIER,* p. 22-24, et de la *Deuxième rencontre d'orientation de LEVIER,* p. 25-27.
3. Voir l'analyse de ce projet dans le texte de Caroline Alexander Stevens, *«Comment vais-je vivre ?»*, p. 284-299.
4. Ce document, intitulé *Manuel des arts communautaires… une connexion de plus*, est disponible en ligne à : www.arts.on.ca/Asset363.aspx?method=1.
5. Une de ces occasions s'est présentée par la suite quand, en 2008-2009, Hélène participa au projet *Agir par l'imaginaire* que la Société Elisabeth Fry du Québec a développé en collaboration avec LEVIER. Voir : www.engrenagenoir.ca/blog/archives/category/agir-par-limaginaire.

Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)

Au Centre Culturel et
Sportif de l'Est
(CCSE Maisonneuve)
4375, rue Ontario Est,
Montréal

2 et 3, 9 et 10 novembre 2002



Ce Programme de formation et d'échange en arts communautaires (2002) *fut élaboré par Johanne Chagnon et Devora Neumark, en collaboration avec Caroline Alexander Stevens[1] et Nicole Saltiel[2] (qui a aussi coanimé du travail en sous-groupes). Il fut conçu de toutes pièces, car il n'existait pas alors de modèle pour un tel type de programme hors d'un cadre académique — et il n'y en avait pas beaucoup non plus à l'intérieur de ce cadre. Ce fut aussi le premier du genre à être offert au Québec. Il avait comme autre particularité de s'adresser autant aux artistes qu'aux représentantes des organismes communautaires et il était étroitement lié à l'attribution d'un soutien financier tout en faisant partie intégrante d'une vision à plus long terme, celle de développer la pratique de l'art communautaire sur les plans réflexif et critique.*

Étonnamment, il attira un grand nombre de personnes, tout comme la rencontre d'information tenue au mois de mai précédent : une soixantaine de personnes réservèrent ainsi deux fins de semaine complètes pour participer à ce programme. Celui-ci fut élaboré pour fournir une vue d'ensemble des éléments à considérer lors de la planification et du développement d'un projet en art communautaire et pour présenter les complexités inhérentes à cette démarche. Ce programme de formation avait été pensé comme une sorte de microcosme d'un processus de travail en art communautaire : beaucoup de place était laissée à la participation et à l'établissement de conditions favorables au dialogue ; il n'y avait pas d'expertes invitées pour venir fournir le « mode d'emploi ». Ensemble, toutes les personnes présentes ont travaillé à raffiner les questions, à développer les réponses et les façons de faire, et à réfléchir sur les vécus collectifs et individuels.

Ce programme de formation était un prérequis pour toute artiste ou tout organisme communautaire souhaitant présenter une demande dans le cadre du programme d'aide financière en art communautaire de LEVIER. Les artistes et les organismes communautaires ayant déjà identifié leurs partenaires devaient s'assurer de la participation de chacune des parties au programme de formation et d'échanges, car il était convenu qu'aucune demande d'aide financière ne pouvait être acceptée sans la participation conjointe des collaboratrices, c'est-à-dire d'au moins une artiste et une représentante du groupe communautaire[3]. Celles qui n'avaient pas encore trouvé de partenaires avant le début du programme pouvaient y assister et ensuite soumettre une application conjointement avec une ou des participantes si des affinités mutuelles menant à une collaboration viable se développaient au cours de cette formation. Des projets ont effectivement émergé de ce processus. La structure du programme se voulait d'ailleurs favorable aux échanges et au partage des expériences entre les artistes et les représentantes des groupes communautaires : documentation sur les projets créatifs et communautaires des participantes, exposée pour consultation ; périodes de témoignages intégrées à l'horaire ; deux 5 à 7 informels pour faciliter ces échanges dans un contexte détendu et plus convivial.

En accord avec l'engagement de LEVIER de favoriser un dialogue et un échange critique ouverts à tout le monde, ce programme de formation et d'échanges était bilingue et offert gratuitement à toute personne intéressée. Il fournissait ainsi à des personnes partageant de semblables questionnements sur le processus créatif socialement engagé la possibilité de tisser des liens entre elles. Ce fut l'occasion de rencontrer, pour la première fois, des personnes qui par la suite ont développé des projets ou ont beaucoup collaboré avec LEVIER, et de découvrir le nombre exceptionnel de personnes qui sont impliquées ou souhaitent s'impliquer dans des projets collaboratifs engagés au Québec. Ce fut aussi le début d'un processus de réseautage stimulant.





Après avoir terminé ma thèse de doctorat sur les processus créatifs collaboratifs en 2001, j'ai décidé de me concentrer sur ma vie personnelle – me consacrant à mon rôle de mère – et de poursuivre une carrière comme consultante personnelle en mode.
— Caroline Alexander Stevens



Depuis toujours, me semble-t-il, je suis de ceux et celles pour qui il était nécessaire de « dire » et de participer à transformer les souffrances intimes et les aberrations qui blessent et tuent des dizaines, parfois des millions d'êtres humains. Pour donner un sens, soulager, ne pas devenir folle, se distancer et ne pas se perdre, pour continuer de croire et de rire, d'aimer et de vivre en paix. Tout au long de ce parcours, j'ai souvenir de fabuleuses rencontres du social, du personnel et de l'art, d'acteurs et de spectateurs touchés et touchants.
— Pierrette Simard



Instructrice ceinture noire en aikido – un art martial –, j'aide les individus et les organismes à appliquer leurs expériences « sur-le-tapis » à la communication quotidienne et aux occasions de conflit.
— Judy Ringer



Pour maintenir ma pratique vivante en Estrie où je suis enracinée depuis 1977, je choisis de m'investir avec des créateurs et des artistes estriens et, avec eux, explorer de nouvelles avenues de création intiment liées aux enjeux sociaux actuels. Si la façon dont les situations évolueront dépendra de notre façon d'agir, il devient de plus en plus important que les arts continuent à jouer un rôle déterminant dans la création de nouveaux espaces de dialogue.
— Angèle Séguin



Musicien, auteur et artiste de cabaret, je suis un activiste communautaire et éducateur de longue date, de même qu'un brasseur de cage convaincu qu'il est important d'apprendre l'art de la « résistance créatrice », c'est-à-dire comment se servir des arts pour provoquer un changement social radical.
— Norman Nawrocki



Je conçois l'éducation comme une stratégie pour promouvoir l'accès à la croissance et à l'actualisation de soi pour tout être humain. Présentement, je travaille à solliciter des fonds dans une institution d'études supérieures. Je continue ma recherche dans le domaine de la consultation communautaire et du travail de proximité. Mes autres centres d'intérêt sont l'utilisation des médias de réseautage social et des nouveaux médias dans le cadre de la consultation communautaire et du travail de développement.
— Nicole Saltiel

VOICI L'HORAIRE DÉTAILLÉ DE CE PROGRAMME DE FORMATION ET D'ÉCHANGES[4].

Première journée

Apprendre à se connaître et introduction aux thèmes pertinents à la pratique des arts communautaires

9 h 30
Allocution de bienvenue et présentation du programme

10 h
Approche des arts communautaires selon LEVIER[5]

10 h 30
Introduction au travail en groupe

11 h
Travail en cinq groupes
Comment les thèmes suivants sont-ils pertinents pour la pratique des arts communautaires ? Que signifient-ils pour les artistes ? Que signifient-ils pour les organismes communautaires ?
- Collaboration
- Participation et inclusion
- Engagement social
- Développement personnel et communautaire
- Engagement politique

13 h
Mise en commun

14 h
Travail en cinq groupes
(groupes différents de ceux de la première session)

Groupe 1
Code d'éthique de l'artiste communautaire ou de tout autre intervenante dans une communauté
- Avant même d'entreprendre un projet avec une communauté, quelles sont les considérations d'ordre éthique qui doivent vous préoccuper, en tant qu'artiste ou représentante communautaire ?
- Quelle devrait être la nature de la relation qui lie l'artiste ou la représentante communautaire à la communauté ?
- Comment vous y prendriez-vous pour vous assurer que les intérêts de la communauté et ceux de l'artiste ou de la représentante communautaire sont respectés ?
- Quelles sont les limites d'un projet d'art communautaire ou de toute autre intervention ? Comment gérer les attentes suscitées par un tel projet ?
- Comment vous assurez-vous de respecter la culture de l'organisme-hôte ?
- Comment peut-on arriver à forger un système de valeurs et de normes commun à l'artiste, la représentante communautaire, ainsi qu'à l'organisme-hôte ?

Groupe 2
L'acte créateur : acte personnel ou communautaire ?
- L'acte créateur est-il un acte dialogique qui favorise les entretiens entre personnes ?
- Qu'est-ce qui distingue l'acte créateur dans la pratique artistique individuelle de l'acte créateur dans la pratique d'art communautaire ?
- Comment se reconnaître grâce à l'expression artistique collective ?

Groupe 3
Connaissance de soi et son importance pour toute représentante communautaire ou toute artiste communautaire
- Est-ce important ? Pourquoi est-ce important pour quiconque intervient dans une communauté, que cette personne soit artiste ou non ?
- Doit-on créer des occasions pour qu'une communauté apprenne à se connaître en tant que collectif, c'est-à-dire à explorer les intérêts et les motivations que ses membres ont en commun ? Pourquoi est-ce important pour une communauté ?
- Les membres et les travailleures d'un organisme communautaire comprennent-elles les principes de la pratique artistique ?

Groupe 4
Conditions gagnantes d'un projet communautaire
- D'après vous, quelles sont les conditions pour assurer le succès d'un projet d'art communautaire ?
- Comment le succès se définit-il ?
- Avez-vous vécu des expériences communautaires heureuses ?
- Quels étaient d'après vous les éléments qui ont contribué à leur réussite ?

Groupe 5
Pièges à éviter pour la réussite d'un projet d'art communautaire
- Quels sont d'après vous les pièges à éviter lors de la conception et du déroulement d'un projet communautaire, quel qu'il soit ?
- Avez-vous eu l'expérience d'un projet qui n'a pas réussi et pouvez-vous identifier les éléments qui ont contribué à son échec ?

15 h 15
Mise en commun du second atelier

16 h 15
Témoignages d'artistes sur un projet en réinsertion et en théâtre communautaire
Pierrette Simard du programme Autonomies jeunes familles[6], Angèle Séguin, auteure, metteure en scène, directrice artistique et générale du Théâtre des petites lanternes[7] et Sylvie Ouimet, une des participantes[8].









17 h
Clôture et compte rendu des activités de la journée

17 h 30
Échanges informels autour d'une dégustation de vins et fromages pendant lesquels les artistes et les groupes communautaires présentent de la documentation sur leurs activités.

Deuxième journée

Changement personnel et social : symbiose dynamique

Note : les ateliers de cette journée ont été présentés de façon simultanée. Le groupe était divisé en deux et chaque sous-groupe suivait un des deux ateliers le matin et l'autre l'après-midi.



9 h et 13 h 30
Capacité d'action sociale et de changement progressiste
Norman Nawrocki[9]

Quels sont les enjeux politiques auxquels nous devons faire face quand nous nous préparons et nous nous dirigeons vers une pratique en art communautaire ? Comment l'art communautaire peut-il aborder les inégalités sociales et individuelles, la nécessité d'une répartition équitable des ressources, et faire échec à la discrimination qu'entraînent la pauvreté et l'exclusion ?

9 h et 13 h 30
La magie inhérente au conflit
Judy Ringer[10]
Judy Ringer est une entraîneure spécialisée en résolution de conflits avec Thomas Crum d'Aiki Works au Colorado, ceinture noire en aïkido ; fondatrice de Power & Presence Training à Portsmouth, New Hampshire, qui offre des ateliers innovateurs sur la résolution de conflits et la communication ; chanteuse professionnelle et répétitrice vocale. Auteure de *Unlikely Teachers : Finding the Hidden Gifts in Daily Conflict* [Enseignants improbables : trouver les cadeaux cachés dans les conflits quotidiens[11]].

Les divergences d'opinions sont inévitables dans tout processus de collaboration comme celui qui caractérise un projet d'art communautaire. Comment peut-on se préparer à négocier et à résoudre de tels différends quand ils se présentent ? Comment comprendre et résoudre les situations conflictuelles en faisant appel aux ressources intellectuelles et physiques des participantes, et comment saisir ces occasions pour orienter les choix, le changement et la croissance personnels et communautaires ? Quels sont les conseils pratiques pour la création et le maintien de relations durables dans la prise de décisions pendant le processus de négociation et de résolution des différends ?

16 h 45
Échanges entre les participantes à la suite des ateliers de la journée

17 h 15
Clôture

Troisième journée

Donner une voix — participation collective

9 h 30
Procédés contigus de transformation : créativité et conscience
Devora Neumark

Comment réfléchir à la création artistique en relation avec les effets de la violence, de l'exclusion et de la marginalisation ? Comment peut-on témoigner de la souffrance individuelle et sociale dans l'acte de création ? Comment pouvons-nous évaluer et préparer des milieux de création pour des personnes qui ont peu d'amour-propre ? Quelles conditions peuvent être mises en place pour assurer un espace sécuritaire où elles pourront se souvenir et regretter ? Que fait-on avec le désir d'une appartenance communautaire ? Quels sont les enjeux que l'on peut anticiper et dont on devrait tenir compte en travaillant avec des individus et des groupes aux prises avec des traumatismes et leurs répercussions ? Comment un engagement envers la prise de conscience et le dialogue peut-il soutenir le processus de transformation personnelle et sociale ?

13 h 30
Développement de projets d'art communautaire
Travail en cinq sous-groupes

Groupe 1
Planification
- Quelles sont les étapes importantes dans la planification initiale d'un projet d'art communautaire ?
- Quels sont les éléments principaux d'un plan ?
- Qui participe à la planification ?

Groupe 2
Participation et partenariats
- Qui est partie prenante d'un projet d'art communautaire ?
- Qu'entend-on par partenariat ?
- Quels devraient être les rôles respectifs des membres de la communauté ? De l'artiste communautaire ? Des autres intervenantes communautaires ?
- Qui participe à la démarche artistique et à toutes les étapes de son déroulement, depuis la conception, le choix du médium, en passant par la création, la diffusion, la documentation et la conservation ?

- Qui assume la responsabilité de l'administration, des aspects organisationnels, de l'intégrité du processus artistique et de l'apport à l'organisme communautaire ?

Groupe 3
Maintien de l'intérêt et de l'engagement
- Étant donné votre propre expérience en art communautaire, quelles sont les caractéristiques d'un projet qui font que les membres restent impliquées pendant toute sa durée ?
- Quelles sont les caractéristiques qui peuvent décourager les membres d'un projet collectif et les pousser à l'abandonner ou à le négliger ?
- Quels sont les ingrédients du « mortier » qui aide à lier les partenaires d'un projet ?

Groupe 4
Documentation
- Pourquoi documenter un projet d'art communautaire ?
- Quels sont les besoins de l'artiste en ce qui a trait à la documentation ? Quels sont les besoins de l'organisme communautaire ? S'agit-il des mêmes besoins ?
- Comment doit-on documenter un projet d'art communautaire? Quels sont les choix à faire concernant les médias et les contenus de la documentation ?
- Doit-on documenter le processus ou le résultat/produit final ?
- Quand doit-on commencer à parler de documentation ?
- Qu'est-ce que le fait de documenter change dans la dynamique des différents aspects du projet d'art communautaire ?

Groupe 5
Évaluation
- Est-il nécessaire d'évaluer un projet d'art communautaire ? Pourquoi ?
- Quand cette évaluation doit-elle se faire ?
- Quels sont les critères d'évaluation à privilégier ?
- Quand doit-on s'entendre sur ces critères ?
- Par qui l'évaluation doit-elle être faite ?

14 h 30
Mise en commun

15 h 30
Témoignages d'artistes

16 h 30
Clôture

17 h
Échanges informels autour d'une dégustation de vins et fromages pendant lesquels les artistes et les groupes communautaires présentent de la documentation sur leurs activités.

Quatrième journée
Aspects pratiques

Stratégies de financement et d'élaboration de budgets pour les projets d'art communautaire

9 h
Session d'information pour le secteur privé
Xuân-Huy Nguyen, directeur général de la triennale *L'Art qui fait boum !*

11 h
Sessions d'information pour le secteur public
Lise Rochon, du Conseil des arts du Canada
Michel Montagne, du Conseil des arts et des lettres du Québec
Présentation de la documentation de Patrimoine canadien

14 h
Ateliers de travail
Note : des formulaires d'application de LEVIER pour les projets d'art communautaire ont été distribués aux participantes et des instructions ont été données pour les compléter. Ces ateliers ont fourni aux participantes des conseils pratiques pour le développement de leurs projets d'art communautaire : liens cruciaux entre l'action sociale et l'orientation politique, et entre art et changement social.

15 h 45
Mise en commun des ateliers

16 h 45
Clôture et célébration

NOTES

1. Voir sa participation à la *Deuxième rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 25-27. Voir également son texte *« Comment vais-je vivre ? »*, p. 284-299.
2. Voir sa participation à la *Première rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 22-24, et les extraits de ses notes de travail liées à *l'Atelier sur les dynamiques de groupe* qu'elle a animé, p. 38-39.
3. Cette exigence n'avait cependant pas été bien expliquée ou comprise par certaines participantes qui exprimèrent leur mécontentement à la fin de la quatrième journée, quand les conditions pour déposer une demande d'aide financière furent le sujet d'une longue discussion.
4. On peut en lire un compte-rendu détaillé dans le texte de Rachel Heap-Lalonde, *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 74-91, dans lequel elle met ce programme en relation avec celui qui s'est tenu en 2004.
5. Pour plus d'information sur cette approche, voir dans l'introduction générale, p. 12.
6. Voir sa participation à la *Première rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 22-24.
7. Voir aussi la description du projet activiste humaniste *Miscellanées* auquel elle a participé avec Sylvia Rolfe, p. 262-263, et sa participation à la rencontre *Présentation de trois expériences en art communautaire*, p. 40.

Images tirées de la documentation vidéo par Jean Cédras.

8. Voir sa participation à la rencontre *Présentation de trois expériences en art communautaire*, p. 41.
9. Voir sa participation à la *Deuxième rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 25-27. Voir aussi la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 77-78 et 83. Voir également la description des projets activistes humanistes auxquels il a participé, *Une chanson pour un logement*, p. 204-205, et *La Virevolte en musique et en chansons*, p. 206-207; et l'analyse du projet *Le Cirque en Ca$h: où rien n'est caché* auquel il a également participé, dans le texte de Caroline Alexander Stevens, *«Comment vais-je vivre?»*, p. 287-290. Norman a agi comme coordonnateur de cette publication et c'est à ce titre qu'il signe l'avant-propos *Quand activistes et artistes fusionnent*, p. 9-10.
10. Voir la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 86. Voir aussi le compte-rendu de l'atelier qu'elle a animé, *L'aïkido de la performance et de la performativité: pratique(s) de présence (co)créative*, p. 47-48.
11. Portsmouth, OnePoint Press, 2006.

Extraits du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*

Processus liés aux demandes de financement en arts communautaires de LEVIER

À la suite du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)* — il en sera de même à la suite du programme qui sera tenu en 2004 —, les artistes ou collectif d'artistes associés à un organisme communautaire pouvaient présenter une demande de soutien financier en vue de collaborer à la réalisation d'un projet d'art communautaire. Chacune des deux parties devait remplir un questionnaire, car même s'il s'agissait d'une demande conjointe, l'un de ces questionnaires s'adressait plus particulièrement à l'artiste (ou collectif d'artistes) et l'autre à l'organisme communautaire.

Alors que les questions s'adressant aux organismes communautaires étaient d'une manière générale liées au mandat et aux intentions de cet organisme, une question en particulier portait sur les motivations personnelles de la personne représentant l'organisme-hôte. Une telle considération ne fait habituellement pas partie de la culture du mouvement communautaire. C'est souvent cette question qui soulève le plus de résistance, car les intervenantes travaillant dans des organismes communautaires vont plutôt mettre de l'avant les besoins de leurs membres auxquels elles sont sensées répondre. Pour LEVIER, il est primordial de prendre en considération le fait que chaque personne impliquée dans un projet d'art communautaire apporte son propre bagage de croyances et d'émotions, ainsi que ses propres besoins. Puisque l'art vient bousculer ce bagage au cours du processus créatif, il importe donc d'amorcer la réflexion sur les motivations personnelles dès le début de l'engagement dans une démarche de collaboration.

On notera qu'Engrenage Noir / LEVIER ne demandait pas de description spécifique d'un projet, ni même la définition d'une thématique particulière lors des demandes de financement. La définition et le développement d'un projet devaient plutôt surgir de la collaboration elle-même et d'un processus d'échanges entre les artistes et les membres de l'organisme communautaire. En effet, le premier projet de toute collaboration de ce type est de créer ensemble les termes collectifs de référence: les processus décisionnels, les buts et objectifs, et la forme du projet artistique.

VOICI LES QUESTIONNAIRES QUI DEVAIENT ÊTRE REMPLIS POUR UNE DEMANDE DE SOUTIEN FINANCIER.

Questionnaire pour les artistes

Comment votre démarche s'accorde-t-elle avec la mission d'Engrenage Noir / LEVIER?

Comment voyez-vous le rôle de la créativité dans l'engagement sociopolitique et communautaire?

Quelles compétences créatrices avez-vous développées et souhaitez-vous partager avec les autres?

Quelles aptitudes de communication avez-vous développées et souhaitez-vous partager avec les autres?

Qu'est-ce qui a motivé votre intérêt pour des projets d'art communautaire, sur le plan personnel, artistique, social et politique?

Parlez-nous de votre expérience antérieure en collaboration.

Parlez-nous de votre compréhension de la signification du processus dans une pratique d'art communautaire.

Quels sont vos objectifs à court et à long terme (personnels, artistiques et sociopolitiques) en ce qui concerne le travail avec cet organisme communautaire?

Quelle expérience antérieure avez-vous avec cet organisme communautaire en particulier?

Que pouvez-vous nous dire sur les buts à court et à long terme que vous avez pour les membres de ce projet d'art communautaire?

Qu'y a-t-il dans le processus créateur pour que vous soyez poussée à le choisir comme moyen d'engagement social?

Que connaissez-vous des conditions de vie spécifiques des membres du groupe communautaire, et comment pensez-vous qu'un projet artistique pourrait avoir un effet sur leur situation ?

Deux des principaux enjeux dont on doit discuter et convenir avec l'organisme communautaire avant d'entreprendre le projet artistique sont :
- Le processus de décision esthétique ;
- Les droits d'auteur de toute partie du processus et du résultat final.

Dites-nous ce que vous pensez de ces enjeux, et énumérez et développez tout autre enjeu qu'il vous semble nécessaire de mettre sur la table au tout début du projet.

Quelles valeurs personnelles considérez-vous comme importantes à développer et à accroître dans une collaboration avec une collectivité, pour vous-même et pour ceux avec qui vous travaillez ? Sont-elles les mêmes, et si non, pourquoi ? Veuillez énumérer et décrire succinctement ce que vous avez en tête pour chacune de ces valeurs.

Parlez-nous de votre expérience antérieure en art communautaire.

Dites-nous comment vous percevez votre rôle en tant qu'artiste travaillant au sein d'un organisme communautaire ?

Quel processus d'évaluation considérez-vous comme important pour un projet d'art communautaire ?

Allez-vous rechercher d'autres sources de financement pour ce projet ?

Questionnaire pour les organismes communautaires

Comment, selon vous, un projet artistique peut-il s'intégrer à l'intérieur de la mission de votre organisme communautaire ?

Qu'est-ce qui vous pousse à travailler avec cette artiste ou collectif d'artistes en particulier ? Est-ce, par exemple, sa pratique créatrice et ses aptitudes, son engagement sociopolitique, ses expériences antérieures, etc. ?

Dites-nous ce qui est important pour vous et votre organisme communautaire dans une collaboration créative.

Quels objectifs voulez-vous atteindre par votre participation à ce projet d'art communautaire : pour votre organisme communautaire, pour vos membres, pour vous-même en tant qu'individue ?

Qu'est-ce que votre organisme communautaire est prêt à faire pour assurer le succès de ce projet ?

Parlez-nous de tout projet d'art communautaire dans lequel vous avez déjà été impliqué.

Deux des principaux enjeux dont on doit discuter et convenir avec l'artiste ou le collectif d'artistes avant d'entreprendre le projet artistique sont :
- le processus de décision esthétique ;
- les droits d'auteur de toute partie du processus et du résultat final.

Dites-nous ce que vous pensez de ces enjeux, et énumérez et développez tout autre enjeu qu'il vous semble nécessaire de mettre sur la table au tout début du projet.

Quel processus d'évaluation considérez-vous comme important pour un projet d'art communautaire ?

Allez-vous rechercher d'autres sources de financement pour ce projet ?







Atelier sur les dynamiques de groupe

Au Centre Culturel et Sportif de l'Est (CCSE Maisonneuve) 4375, rue Ontario Est, Montréal

15 décembre 2002

À la suite du Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)[1]*, une demande a été exprimée par plusieurs artistes qui souhaitaient poursuivre la réflexion sur la question des dynamiques de groupe dans le cadre de projets d'art communautaire, car elles se sentaient mal outillées pour faire face aux défis associés aux processus de décision collective.*

LEVIER INVITA DONC NICOLE SALTIEL[2] À ANIMER UN ATELIER SUR LES DYNAMIQUES DE GROUPE *QUI A ABORDÉ LES POINTS SUIVANTS[3] :*

Quelles sont les considérations dont on doit tenir compte quand vient le temps d'entreprendre un projet d'art communautaire avec un groupe ?

- Comprendre et assumer son rôle ; comprendre les rôles de chacune dans le groupe ;
- Une prise de conscience de soi-même importe. Quels rôles avons-nous tendance à prendre ? Qu'est-ce qui nous fait nous retirer ? Quels rôles effacés les gens ont-ils tendance à jouer ?
- Comment faciliter une rencontre entre des personnes qui n'ont jamais travaillé ensemble ? Quelles techniques employer ?
- Comment exploiter les attentes mutuelles et les différences, afin d'éviter des malentendus inutiles ?
- Établir les limites de son implication afin d'éviter l'échec et la déception ;
- Négocier aussi l'accès aux ressources humaines et matérielles dont nous pensons avoir besoin pour mener à bien le projet ;
- Éviter les pièges (dynamiques dysfonctionnelles) ;
- Quel processus de consultation et de prise de décision doit être envisagé ?

Entente de collaboration (contrat de groupe)

- Définir le projet, la tâche à accomplir et la circonscrire ;
- Décider qui est partie prenante du projet (qui devrait faire partie de la consultation et qui devrait faire partie du groupe de production) ;
- Déterminer qui a l'autorité d'octroyer des permissions, des ressources ;
- Définir les objectifs du projet avec le groupe de travail ;
- Définir la marche à suivre et les étapes importantes : conception — production — diffusion — évaluation — documentation ;
- Négocier les rôles et les responsabilités ;
- Définir le résultat escompté et le produit final ;
- Établir un échéancier ;
- Définir les règles de fonctionnement du groupe.

Pièges

- Manque de partage d'information qui émerge des dynamiques de pouvoir problématiques et qui les amplifie.

Le dialogue ou la conversation éclairée

- Cherche à établir une réflexion collective ;
- On ne discute plus les uns *contre* les autres. On ne cherche pas à avoir l'idée gagnante !
- On ne se dépêche pas de décider (en latin, *decidere* veut dire *trancher, éliminer les choix, les solutions de rechange*) ;
- C'est un processus cumulatif et positif.

Les réactions émotives et négatives — certaines lignes directrices

- On intervient quand les émotions sont liées au travail du groupe ;
- On agit à partir de comportements observables, non pas sur les émotions ;
- L'intervention doit respecter les règles de fonctionnement du groupe ;
- Inviter les personnes à réfléchir et à comprendre quel ressort on a touché en elles pour qu'elles réagissent de façon émotive.

Conditions préalables à une bonne entente

- Connaissez-vous vous-même et soyez authentique : contribuez de ce que vous êtes à ce que vous faites ;
- Apprivoisez vos peurs et vos appréhensions.

NOTES

1. Voir l'horaire de ce programme, p. 34-36, et le texte de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 74-91, dans lequel elle met ce programme en relation avec celui qui s'est tenu en 2004.
2. Voir sa participation à la *Première rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 22-24, et sa participation à l'organisation du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*, p. 32.
3. Quelques personnes présentes lors de cet atelier ont déploré le fait qu'il n'était pas suffisamment orienté vers les dynamiques expérimentées spécifiquement en art communautaire ; elles auraient préféré travailler avec des études de cas. LEVIER, qui en était alors au début de ses activités, a tiré profit de cette expérience pour organiser par la suite des rencontres mieux adaptées aux besoins exprimés.

Nicole Saltiel (voir p. 33)

Présentation de trois expériences en art communautaire

Au Centre des arts actuels SKOL
460, rue Sainte-Catherine Ouest, espace 511,
Montréal

29 janvier 2003

À partir de janvier 2003, Engrenage Noir / LEVIER organisa des rencontres publiques sur une base régulière afin de contribuer à la réflexion critique pouvant favoriser le développement de la pratique de l'art communautaire et répondre, du même coup, au flux de besoins qui ne cessaient de s'exprimer. Prenant en considération les commentaires faits à la suite de la rencontre précédente, LEVIER organisa cette table ronde afin de parler concrètement des manières différentes dont se vivent les projets d'art communautaire. Le fait de pouvoir réunir trois expériences, reliées à une variété de milieux a permis d'avoir une meilleure compréhension des joies, des bonheurs et des déboires caractéristiques de cette forme d'art. Il faut toutefois souligner que, même si ces présentations avaient fourni l'occasion d'un apprentissage mutuel fécond, le type de collaboration dont elles témoignaient n'était pas tout à fait ce que favorise LEVIER puisque le pouvoir de prendre des décisions en ce qui concerne l'esthétique, les thèmes et le contexte de diffusion des oeuvres demeurait entre les mains des artistes professionnelles.

Je m'intéresse au sort des écorchés vifs, des mis en marge, des losers. *Par mon travail, je pose un regard critique sur les pratiques psychiatriques actuelles et tente de susciter la réflexion sur des questions sociales douloureuses. Je concentre mon action dans une zone où se rencontrent le culturel et le social.*
— Céline Marcotte

Ce fut la seule fois que LEVIER présenta une activité dans un centre directement rattaché au milieu de l'art actuel, plutôt que dans un centre communautaire ou d'éducation populaire. Il s'agissait justement de soulever certains questionnements dans un lieu soutenant la pratique d'artistes professionnelles chez qui, généralement, la mentalité prévalente est encore celle de l'artiste maître d'œuvre, même quand la collaboration — avec des personnes qui s'identifient ou non comme artistes — est une composante importante du projet.

Cette table ronde a permis d'aborder les questions suivantes et d'entendre une diversité de réponses :

- *Comment se sont déroulées les premières approches entre les membres du projet ?*
- *Quelles ont été les difficultés rencontrées ?*
- *Quelles solutions ont été appliquées ?*
- *Avez-vous eu des problèmes à maintenir la motivation des membres du projet ?*
- *Cette expérience a-t-elle eu des répercussions sur votre vie personnelle ?*
- *Avez-vous atteint les objectifs que vous vous étiez fixés ?*
- *Quel conseil aimeriez-vous donner à toute personne qui souhaite entreprendre un projet d'art communautaire, autant aux artistes qu'aux représentantes d'organismes communautaires ?*

Passionnée des rapports humains, du développement de la personne, je me suis jointe au Théâtre des petites lanternes dès sa fondation et ai mis en place une forme unique de réseautage avec les milieux dans une perspective de développement local et d'empowerment. Je collabore également à la recherche et au développement de nouvelles créations théâtrales liées à des programme d'insertion sociale.
— Sylvia Rolfe



Si..., programme Autonomie jeunes familles et le Théâtre des petites lanternes, Centre Le Perlier, 2002.

Une introduction sous forme de jeu créatif a permis aux personnes présentes d'établir un premier contact entre elles. Il y eut ensuite un échange avec les invitées. Claudine Cotton[1], artiste, parla de son expérience avec les personnes collaborant au journal de rue *La Quête*, dans le cadre de l'événement *Dépossession* organisé par Folie/Culture à l'automne 2002, à Québec. Céline Marcotte, directrice de Folie/Culture, présenta le travail de cet organisme qui a développé, au cours des années, une approche de sensibilisation atypique dans le domaine de la santé mentale. Angèle Séguin[2] et Sylvia Rolfe du Théâtre des petites lanternes[3] (pour lequel Sylvia agit à titre de directrice des liens avec la communauté), et Sylvie Ouimet[4] traitèrent du rôle du travail théâtral dans le cadre du programme de réinsertion Autonomie jeunes familles[5] s'adressant à des mères en situation de pauvreté, un programme qui se déroulait au Centre le Perlier (quartier Hochelaga-Maisonneuve, dans l'Est de Montréal). Et c.j. fleury[6], artiste, présenta sa plus récente expérience, *Templates for Activism* [Modèles pour l'activisme], réalisée en collaboration avec Elizabeth Sheehy, une spécialiste du droit, et la communauté féministe en droit d'Ottawa.

Je m'intéresse au rôle de l'art dans la société actuelle, à ouvrir le « processus créateur » et à comprendre la dynamique de toutes sortes de « communautés ». Mon travail comme activiste et artiste en art public explore le potentiel de la collaboration et les possibilités de « donner voix » dans l'espace public. Je suis motivée par ma foi en l'esprit humain et la magie de ces moments d'éveil soudain (« ah ah ! ») des gens.
— c.j. fleury





c.j. fleury, *Hearings at the Rape Maze*, 2002. Installation modifiée par une performance de 25 minutes. Participantes : deux artistes, une saxophoniste, des avocates pratiquant dans les sphères privée et publique, des professeures de loi, et la directrice de l'Association nationale Femmes et Droit (ANFD). Photo : Roger Lalonde / Ville d'Ottawa.

Comme il n'y a rien de banal dans « l'ordinaire », je manœuvre exprès pour y fouiller. J'y trouve toutes sortes de vérités ! Il s'y produit toutes sortes d'accidents dont parfois les plus beaux : je vous effleure, vous me touchez…
— Claudine Cotton



Claudine Cotton, *L'égalité, la fraternité*, 2002. Installation en interaction avec des résidantes du quartier Saint-Roch, à Québec. Photo : Denis Simard pour Folie/Culture.

NOTES

1. Voir sa participation au projet activiste humaniste *Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté*, p. 272-274.
2. Voir sa participation au *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*, p. 34.
3. Voir la description du projet activiste humaniste *Miscellanées* auquel Angèle Séguin et Sylvia Rolfe du Théâtre des petites lanternes ont participé, p. 262-263.
4. Une des participantes au programme Autonomie jeunes familles. Voir sa participation au *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*, p. 34
5. Voir la participation de la directrice de ce programme, Pierrette Simard, lors de la *Première rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 22-24, et lors du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*, p. 34. Voir la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 77.
6. Voir sa participation lors de l'atelier de Judy Ringer, *L'aïkido de la performance et de la performativité : pratique(s) de présence (co) créative*, p. 47-48.

Angèle Séguin (voir p. 33)

Cercle de dialogue **Art communautaire : guérison ? thérapie ?**

Au Mouvement contre le viol et l'inceste, Montréal

10 février 2003

La question épineuse de la guérison s'est imposée assez rapidement dans le cadre de cette réflexion critique collective sur la pratique de l'art communautaire, et méritait qu'on s'y attarde plus longuement lors d'une rencontre particulière.

VOICI D'ABORD QUELQUES EXTRAITS DES RÉFLEXIONS PRÉPARATOIRES QUE JOHANNE CHAGNON ET DEVORA NEUMARK ENVOYÈRENT AUX PARTICIPANTES PRÉALABLEMENT À CETTE RENCONTRE.

D'entrée de jeu, il y a un malaise à associer l'art communautaire au concept de guérison. Cela laisse sous-entendre que les personnes participant à de tels projets seraient «malades». Même si la société est «malade» et génère des problèmes sociaux, il est délicat de parler en termes de guérison quand il s'agit de personnes. Mais comment peut-on être bien dans une société qui serait elle-même «malade» ? Et puis, être «malade», dans notre société, n'est pas bien vu car c'est considéré comme un état contre-productif. Le fait qu'on trouve toujours les moyens de s'adapter à des conditions inacceptables, telles la pauvreté et l'exclusion (et, si on est suffisamment privilégiées, on n'en réalise même plus les effets), ne veut pas dire qu'il ne faut pas essayer de changer ces conditions.

Quel langage serait plus approprié pour parler de guérison ? Le terme anglais *healing* se traduirait-il mieux par baume ou réconfort ? Ou, mieux encore, par bien-être ?

Pourquoi la société dominante nord-américaine a-t-elle tellement séparé la guérison de la pratique artistique au point où il est presque honteux de parler de guérison et d'art en même temps ? Qu'est-ce qui peut être fait pour recréer l'équilibre et le lien entre la créativité et la dimension thérapeutique de la pratique artistique ? Est-ce même souhaitable ?

Quelle est la fonction sociale de la pratique créative basée sur la collaboration au sein d'une collectivité ? La pratique de l'art, tout comme le changement social, nécessite la collaboration : comment pouvons-nous explorer ce qui a besoin de changement ? Comment pouvons-nous parler de changement sans traiter de la notion de violence et de ses conséquences ? Comment pouvons-nous traiter de la notion de violence et de ses conséquences sans recréer les conditions premières qui ont été vécues ? Qu'est-ce que la pratique créative et l'apaisement de traumatismes ont en commun ?

Le fait qu'on trouve toujours les moyens de s'adapter à des conditions inacceptables, telles la pauvreté et l'exclusion, ne veut pas dire qu'il ne faut pas essayer de changer ces conditions

Les collaborations créatives, spécialement celles concernant des enjeux tels que l'exclusion et la pauvreté, ou celles qui sont centrées sur des valeurs telles que le pardon et la communication, contribuent souvent à définir l'expérience de guérison.

Étant donné qu'il y a un tel besoin pour un espace de soutien quand les individues et les collectivités traversent les étapes de guérison d'un traumatisme; étant donné que des facteurs précis influencent la manière dont une personne «réussira» et si elle y «réussira» à guérir; et étant donné que diverses individues et collectivités en sont à des étapes différentes de leur propre processus de guérison, de quelle sorte de formation les artistes ont-elles besoin afin d'être bien préparées à entreprendre une collaboration créative dans un tel contexte ? Est-ce que ces enjeux devraient même concerner les artistes ?

Une œuvre d'art qui procure une transformation positive pour une personne peut-elle créer une expérience de traumatisme ou d'exclusion pour une autre membre du même projet ou chez une une personne du public ? Comment les artistes et les productrices culturelles assument-elles la responsabilité éthique du travail qu'elles rendent public ?

En tant qu'artistes et membres d'organismes communautaires, quels sont les enjeux et les considérations qui vous interpellent dans la relation entre la pratique créative et la guérison ?

VOICI DES EXTRAITS DU COMPTE RENDU DE CETTE RENCONTRE QUI A PRIS LA FORME D'UN CERCLE DE DIALOGUE[1].
À l'époque, LEVIER avait commencé à documenter ses activités sans toutefois identifier nommément les interventions individuelles, mettant plutôt l'emphase sur la réflexion collective à laquelle se prête plutôt bien le cercle de dialogue. Les opinions exprimées ne sont pas nécessairement partagées par LEVIER.

Distinction ou lien profond entre art et guérison ?

En lançant la discussion, une première définition des concepts a été proposée : la pratique créative est une action positive de renforcement, alors que la pratique de guérison cherche à faire disparaître un malaise. Les réactions n'ont pas tardé, soulignant les liens profonds entre la guérison et l'art, du fait que l'art est un mouvement créateur, une antithèse à la stagnation et à la passivité, symboles de malaise. Grâce à la créativité, il provoque questionnements et prises de conscience. « C'est pas parce qu'on n'est pas malade qu'on est en santé ! » a lancé une participante, telle une boutade venue faire écho à une vision différente de la guérison : guérir, ce n'est pas seulement *enlever le mauvais*, soustraire quelque chose ; ça peut aussi se traduire par une conscience et un éveil des forces en soi, de ce qui va bien chez soi ou chez l'autre.

Rôle de l'art et de l'artiste

Le rôle de l'artiste dans les arts communautaires est d'ailleurs d'engager ce mouvement créateur, d'être l'élément déclencheur de cette créativité que la personne explorera alors à sa façon. L'artiste amorce le mouvement et laisse aller la personne dans ce qu'elle choisit de vivre ensuite. L'art est également un outil de détachement par rapport à soi : par les processus artistiques, la personne peut prendre du recul par rapport à elle-même. Cela lui permet d'adopter un autre point de vue sur son quotidien, sur elle-même et sur sa vie, une distance qui favorise une ouverture vers autre chose, vers autrui. On peut alors faire de l'art non plus un moyen d'expression seulement, mais bien un intermédiaire pour aller vers l'autre, pour établir une sorte de conversation.

Et concrètement ?

« Je veux la recette magique ! » lance une participante travaillant dans un organisme communautaire. Les réflexions sont superbes, mais en art communautaire, il faut également se préoccuper de leur application. Comment faire jaillir le mouvement créateur, comment provoquer ces prises de conscience de soi, ce recul et cette ouverture aux autres dans des groupes où les gens sont souvent très différents, amenant avec eux des bagages et des passés divers ? Malheureusement (ou heureusement, en fait !), il n'y a pas de recette magique… « La richesse est dans l'accueil, dans la reconnaissance des petits pas, des petits résultats », répond un participant.

En tant qu'artiste communautaire, on entreprend un mouvement et on doit être prête à l'accueillir dans toutes ses manifestations, aussi petites et lentes soient-elles. L'important n'est donc pas seulement le résultat, mais aussi le processus lui-même : la valorisation de l'action est primordiale, mais le processus, la réflexion qui la précède l'est tout autant. En fait, deux avenues se dégagent des commentaires des participantes et leur apparaissent également acceptables : celle qui met l'accent sur le processus, la réflexion préalable guidant l'action, et celle qui valorise davantage le résultat, le faire, celle dont la prise de conscience se fait après la création. Une participante souligne l'importance de la transmission par un exemple concret : « Est-ce que je dois leur apprendre à jouer du tambour pour qu'elles puissent s'exprimer ou dois-je jouer du tambour comme moi j'aime pour faire passer le plaisir ? » Un savant mélange des deux, serait-on porté à répondre…

Responsabilités de l'artiste et les limites de ces responsabilités

Bien sûr, lorsqu'on parle de guérison, les questions concernant l'éthique et la légitimité surgissent rapidement. La guérison est-elle réservée aux spécialistes ? Comment se sentir légitimité d'agir ? L'intention est souvent bonne, mais il faut pouvoir accueillir véritablement les réactions qu'on suscite au sein d'un groupe : « On peut faire beaucoup de mal si on ne connaît pas les processus psychologiques de base », prévient une participante. L'instinct humain est-il suffisant pour pouvoir se secourir soi-même et les autres, savoir refermer les brèches qu'on a contribué à ouvrir ? Peut-être pas toujours, d'où l'importance d'une collaboration entre artiste et thérapeute professionnel. Mais en tant qu'artiste, la responsabilité sociale a aussi ses limites : les autres membres du projet qui s'impliquent dans un processus artistique de remise en question et de découverte de soi ont aussi une responsabilité par rapport à ce qu'elles sont prêtes à recevoir et à donner.

Question d'échelle

Savant mélange également entre l'art thérapie, visant la guérison individuelle par de petits gestes dans une petite collectivité, et l'art activiste où la lutte vise à entraîner un changement social. Où l'art communautaire se situe-t-il dans tout cela ? La question reste ouverte… et c'est une bonne chose.

NOTE

1. Compte-rendu rédigé par Myriam Berthelet. Voir également les autres comptes-rendus qu'elle a rédigés : *Esthétique et éthique dans les projets d'art communautaire,* p. 44, *Présentation d'une expérience avec des jeunes adultes,* p. 45, et *Ateliers sur la résolution de conflits*, p. 49-51. Voir également la description du projet activiste humaniste *Podval* qu'elle a réalisé avec Anne-Élisabeth Côté, p. 260-261.

Atelier **Esthétique et éthique dans les projets d'art communautaire**

Au Centre des loisirs
St-Denis
5115, rue Rivard,
Montréal

30 mars 2003

À la suite des discussions qui ont eu lieu lors des deux précédentes rencontres, Art communautaire : guérison ? thérapie[1] *? et* Présentation de trois expériences en art communautaire[2], *un autre sujet de réflexion réclamait l'attention : À quel moment la question de l'éthique survient-elle dans ces processus collaboratifs ? Et quels liens entre l'éthique et l'esthétique sont pertinents pour la pratique de l'art communautaire ?*

Cet atelier s'arrimait également sur les inquiétudes exprimées par certaines personnes s'identifiant comme artistes :

- *Comment arriver à gérer les contradictions entre mes visées et mes attentes et celles des autres membres du projet, si elles sont différentes ?*
- *Qu'est-ce que je fais si je perds le contrôle de la dimension esthétique dans un processus de création collective ?*

Ces questions concernent les intentions, les attentes et le leadership de celles qui s'identifient comme artistes. Dans son approche, LEVIER est aussi et surtout préoccupé par une mise en commun des attentes respectives de l'ensemble des membres du projet, par une définition collective des visées et par un partage des pouvoirs dans le processus de cocréation. Néanmoins, LEVIER s'est senti responsable de donner suite aux anxiétés soulevées par les questions qui précèdent. Cet atelier n'a évidemment pas réussi à épuiser un si vaste sujet, si bien que LEVIER pensa dès lors à organiser une journée complète de réflexion sur la question de l'éthique — cette journée d'étude eut lieu en mars 2004[3].

VOICI UN EXTRAIT DU COMPTE-RENDU DE CET ATELIER[4].

«On ne doit pas oublier l'importance du processus, pas seulement penser au résultat», rappelle une participante. «Et il y a toute une différence entre une esthétique et l'esthétisme ! » d'ajouter une autre; «L'esthétique émerge lentement d'un processus de création, se construit tranquillement, alors que l'esthétisme est une manière préalable et plus générale de percevoir la création. »

«On doit tenir compte du fait que l'on crée avec des gens, pas avec de la matière ! Pour moi, l'éthique est plus importante que l'esthétique», déclare l'une des participantes. Une autre précisera que l'esthétique doit être formulée en fonction de l'éthique particulière du groupe de création. Les notions d'esthétique différeront donc selon l'éthique qui les sous-tend. L'esthétique ne devrait pas prédominer, devancer le processus, la démarche ou les valeurs qui la guident, avancent certaines participantes.

Le processus collectif de création, quoique gratifiant et enrichissant, comporte son lot de tiraillements et de questionnements ; l'un des nœuds que les praticiennes de l'art communautaire doivent démêler est l'articulation des valeurs des membres du projet à celles des artistes — ces valeurs s'avèrent parfois différentes les unes des autres.

L'esthétique du processus se distingue aussi de l'esthétique du produit final. L'art communautaire est guidé par des valeurs différentes de celles qui orientent d'autres formes d'art. Son esthétique ne peut donc qu'être différente, plus axée sur le *processus* de cocréation. Mais on ne doit pas nier que les produits, les œuvres issues de ce processus, revêtent souvent un intérêt immense aux yeux des participantes, incluant l'artiste facilitatrice : c'est leur moyen de reconnaître que le processus a eu lieu, qu'il a réussi. C'est pourquoi il est important de discuter,dès les prémisses du projet, des orientations éthique et esthétique (et des motivations sous-tendues par ces choix) que chacune des membres veut donner à cette vaste entreprise collective…

NOTES

1. Voir le compte-rendu de cette rencontre rédigé par Myriam Berthelet, p. 42-43.
2. Voir le compte-rendu de cette rencontre, p.40-41.
3. Voir le compte-rendu de cette journée d'étude *Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire* réalisé par Louise Lachapelle, p. 54-63.
4. Compte-rendu rédigé par Myriam Berthelet. Voir également les autres comptes-rendus qu'elle a rédigés : *Art communautaire : guérison ? thérapie ?,* p. 42-43, *Présentation d'une expérience avec des jeunes adultes*, p. 45, et *Ateliers sur la résolution de conflits*, p. 49-51. Voir également la description du projet activiste humaniste *Podval* qu'elle a réalisé avec Anne-Élisabeth Côté, p. 260-261.

Présentation d'une expérience avec de jeunes adultes

Au Centre Le Perlier[1]
2187, rue Larivière,
Montréal

28 avril 2003

Cette rencontre a été une autre occasion d'apprendre et d'échanger, cette fois à partir d'une expérience concrète, celle de La Réplique. Mise sur pied en 1998 par la psychoéducatrice Élyse Benoît et le cinéaste Marcel Simard, La Réplique vise à stimuler et à soutenir la réussite de projets professionnels et sociaux chez de jeunes adultes de 18 à 30 ans qui ont des difficultés importantes dans leurs tentatives d'insertion sur le marché du travail, et ce, en les invitant à participer à la réalisation et la diffusion de courts vidéos documentaires.

À cette occasion, Élyse Benoît présenta le travail de l'organisme et il y eut projection du documentaire Créateurs atypiques, *présenté par des jeunes impliquées dans sa réalisation. Ce documentaire consistait en quatre portraits de personnes dont la marginalité leur semblait positive et utile à la société : le père Emmet John de l'organisme Le Bon Dieu dans la rue ; Daniel-Claude, intervenant auprès des personnes atteintes du VIH ; Simo, graffiteur ; et Omar Aktouf, un militant qui enseigne le management à l'École des hautes études commerciales (HEC Montréal).*

Après le suicide d'un jeune homme que j'avais côtoyé, je me suis mise à tout remettre en question, y compris les méthodes que je cautionnais jusqu'à maintenant. Je me suis fixée quatre principes à partir de mes observations : ne pas faire des programmes déjà établis, mais aider les jeunes à s'approprier les règles ; utiliser la créativité des jeunes grâce au médium du cinéma ; aider les autres qui sont dans la même situation ; développer un projet de vie.
— Élyse Benoît

Certains des questionnements soulevés par les personnes présentes lors de cette rencontre ont guidé LEVIER vers l'organisation des activités ultérieures portant sur la communication non violente[2], l'éthique[3] et le droit d'auteur[4].

VOICI UN EXTRAIT DU COMPTE-RENDU DE CETTE RENCONTRE[5].

Les questions d'identité et de représentation étaient évidemment au cœur de ce projet. Qui est le public ? Comment et à qui s'adresse-t-on ? Quelle autoreprésentation ? La présentation du documentaire a reçu un accueil enthousiaste de la part de l'assistance en raison de la multiplicité et de la diversité des marginalités présentées. On a aussi beaucoup apprécié la qualité du travail cinématographique. Une participante à cette rencontre a eu ce commentaire éclairant sur le potentiel de tels projets créatifs : « Merci de nous montrer que vous n'êtes pas que victimes d'un système, que vous pouvez dépasser ce système et ses catégories avec des œuvres comme celles-là. »

Certaines interrogations ont aussi été soulevées quant à la direction et aux implications du projet, notamment : quelle est la part de cocréativité lorsque la direction éditoriale est assumée par le réalisateur, qui est un cinéaste ? Qui détient les droits d'auteur lors d'une création collective ?

Ces interrogations ont aussi mené certaines personnes à se questionner sur les mesures d'évaluation du projet : comment peut-on mesurer l'impact d'un tel projet sur les membres, les effets qu'il produit sur elles à court, moyen ou long terme ? Comment établir des critères de succès et à partir de quelles valeurs sous-jacentes ?

Comment peut-on mesurer l'impact d'un projet sur les membres ?

Comment établir des critères de succès et à partir de quelles valeurs sous-jacentes ?

NOTES

1. Centre où s'est tenu le programme de réinsertion Autonomie jeunes familles : voir la participation des membres de ce projet lors du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire* (2002), p. 34, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 77 ; voir aussi leur participation à la rencontre *Trois expériences en art communautaire*, p. 41.
2. Voir le compte-rendu de cette rencontre rédigé par Myriam Berthelet, p. 49-51.
3. Voir le compte-rendu critique de Louise Lachapelle, *L'art communautaire ou retrouver le chemin de la maison ?* rédigé à la suite de la journée d'étude *Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire*, p. 54-63.
4. Voir le compte-rendu de cette rencontre, p. 64-66.
5. Compte-rendu rédigé par Myriam Berthelet. Voir aussi les autres comptes-rendus qu'elle a rédigés : *Art communautaire : guérison ? thérapie ?*, p. 42-43, *Esthétique et éthique dans les projets d'art communautaire*, p. 44, et *Ateliers sur la résolution de conflits*, p.49-51. Voir aussi la description du projet activiste humaniste *Podval* qu'elle a réalisé avec Anne-Élisabeth Côté, p. 260-261.

Présentation-performance et cercle de dialogue

À propos de détresse et tendresse

suivi de

Variations sur la boîte de Pandore

Appartement,
quartier Rosemont
Montréal

25 mai 2003



Avec À propos de détresse et tendresse*, une performance spécialement conçue pour Engrenage Noir / LEVIER, l'artiste interdisciplinaire Suzanne Boisvert*[1] *partagea quelques questionnements provoqués par son projet,* Détresse et tendresse*, un projet artistique à la limite de l'invisible qui l'a amenée à travailler avec de jeunes enfants et des personnes âgées atteintes d'Alzheimer. Suzanne invita ensuite les personnes présentes à squatter son appartement afin de prendre le temps de discuter, en petits groupes informels ou en grand groupe animé, des problématiques soulevées par la performance et des enjeux de la cocréation en milieu communautaire — cette partie de la rencontre s'intitulait* Variations sur la boîte de Pandore*. Certaines de ces considérations, telles que le partage de la création ou le danger de s'approprier l'histoire des autres, avaient déjà été abordées lors de conversations organisées précédemment par LEVIER. La particularité de cette rencontre était liée à la vulnérabilité personnelles des participantes et à l'intégration de cette activité dans la vie quotidienne de Suzanne — celle-ci ayant choisi de tenir cette présentation-performance dans le contexte intime de son appartement, où se retrouvèrent réunies ses amies et des personnes extérieures à son cercle de connaissances ayant répondu à son invitation.*

Je suis metteure en scène de formation, artiste interdisciplinaire d'adoption, praticienne en art relationnel par conviction, animatrice communautaire par passion. Une radicale libre humaniste engagée à intégrer l'art au quotidien. Je me vois comme une accompagnatrice en tout genre : auprès des personnes en fin de vie, auprès de celles exclues du monde de l'art… du monde tout court. Ma devise : nous nous rendons tous et toutes possibles.
— Suzanne Boisvert

VOICI QUELQUES FRAGMENTS DE RÉFLEXIONS SUR LA COCRÉATION TELLES QUE PROPOSÉES AUX PARTICIPANTES PAR SUZANNE BOISVERT PRÉALABLEMENT À LA RENCONTRE.

- Chaque artiste qui s'engagera sérieusement dans cette pratique se remettra radicalement et constamment en question et sera prête à revisiter toutes ses stratégies artistiques pour lesquelles elle a été formée. Les pratiques d'art engagé déconstruisent le paradigme moderniste selon lequel les artistes vivent en dehors du monde citoyen, partie prenante d'une espèce de caste entretenant le mythe du héros romantique exempté des contingences de la vie quotidienne propres au commun des mortels… Par notre pratique, nous affirmons non seulement que l'art et la vie sont intimement liés, mais aussi nous revendiquons notre citoyenneté à part entière, notre contribution à l'ordre — et au désordre — du monde.
- L'art n'est pas une notion, mais une vision. Une vision qui se développe continuellement et ce ne sont pas les œuvres finies et présentées qui constituent le vivant de l'art. Ce vivant, c'est leur prolongement et leur capacité de résonner dans l'imaginaire, dans le cœur, dans l'action individuelle des personnes qui interagissent avec ces œuvres.
- Le partage de la création dans les projets en communauté… comment trouver un équilibre entre assumer le leadership et les expertises de notre métier, et démontrer une réelle ouverture, une flexibilité et une réceptivité à d'autres approches, à des motifs autres que strictement artistiques, à d'autres façons de voir les choses, pour faire les choses propres aux « cultures » des groupes avec qui nous travaillons…
- Parler du partage de la création et du leadership, c'est aussi parler de démocratie et de rapports de force, de pouvoir. Comment mettre ces questions sur la table, comment négocier, dans la transparence et sans manipulation, ces rapports de force et les pouvoirs décisionnels ? Ces problématiques apparaissent clairement quand il y a une production au bout du processus.
- Devant la pression de rendre public le travail, les artistes ne cèdent-elles pas à l'intimidation des standards professionnels ? Sommes-nous prêtes à assumer des esthétiques loin de celles associées à notre pratique personnelle ? Avons-nous honte de montrer certains travaux ?

- Dans le même ordre d'idée, il faut s'interroger pour savoir à qui appartient le processus ? Pourquoi en faisons-nous partie, mises à part les raisons professionnelles telles que l'engagement, les honoraires et l'expertise artistique ?
- La question de l'appropriation : les artistes invitées dans des communautés restent extérieures et protégées si elles ne trouvent pas une façon de s'intégrer aux groupes et d'établir des rapports significatifs avec leur culture et avec leurs membres. Il y a danger d'utiliser l'histoire et la voix des autres pour son propre profit, comme tant d'artistes contemporains ont su le faire avec les cultures « d'ailleurs », sans pour autant faire corps avec la complexité des imageries empruntées.
- Identifier nos lieux d'aliénation, le besoin d'un aspect « éducation populaire » dans les projets selon la philosophie politique de Paulo Freire[2], où nous reconnaissons nous aussi, pour les artistes que nous sommes, la nécessité de nous déprogrammer. Il serait naïf de sous-estimer la force du paradigme dominant, celui de l'industrie de la culture. Plusieurs personnes avec qui nous sommes appelées à collaborer ont une référence à l'art qui leur est surtout donnée par la télévision, l'industrie du disque et les grands studios américains, les grosses maisons d'édition d'ouvrages à succès et les expositions dans les musées. Je crois que ces modèles culturels dominants colonisent beaucoup nos imaginaires, qu'on soit artiste ou non… et il faut réellement entreprendre de les déconstruire pour découvrir ensemble, artistes et cocréatrices, des façons autres ou non, de voir la création, car il se peut que dans certains projets, ce soit réellement un choix éclairé de passer par des pratiques grand public.
- Que reste-t-il après notre passage dans les groupes ? Avons-nous su partager nos outils artistiques avec d'autres préoccupations que celles liées au résultat, à la chose à produire à tout prix ? Saurons-nous fournir l'écoute nécessaire pour comprendre les besoins plus fondamentaux des gens avec qui nous travaillons et contribuer ainsi à ce que le processus de création, dans le sens plus large et plus profond du terme, se continue sans nous après notre départ ? Apprenons-nous, d'un projet à l'autre, à avoir plus d'écoute et, conséquemment, plus d'idées pour travailler avec nos collaboratrices du moment ?

NOTES

1. Voir la description du projet activiste humaniste *Il était une fois… mon quartier*, auquel elle a participé, p. 220-221.
2. Pour une présentation de la pédagogie des opprimés de Paolo Freire, voir la note 5 du texte de Jorge Goia, *Soma : les origines et les cheminements d'une expérimentation anarchiste*, p. 344. Voir également la mention du travail de Freire dans le texte de Nisha Sajnani, *Le théâtre playback et la justice sociale : sur les enjeux de la diversité et de l'anti-oppression — Réflexions sur un atelier tenu à Montréal*, p. 135.

Documentation photographique : Johanne Chagnon.

Atelier **L'aïkido de la performance et de la performativité : pratique(s) de présence (co)créative**

À la Villa Saint-Martin
9451, boulevard Gouin Ouest,
Pierrefonds

27-29 juin 2003

Cet atelier a consisté en une retraite d'une fin de semaine portant sur les applications des principes de l'art japonais de l'aïkido (l'art de la paix) dans la vie et la pratique créatrice. Judy Ringer avait déjà été invitée à participer au Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002) *et avait offert à cette occasion un atelier sur la résolution de conflits*[1].

Lors de cette fin de semaine intensive offerte par Judy, tout comme lors du programme de formation en 2002, le point de focalisation était l'exploration des ponts entre la présence, la transformation personnelle et sociale, et la créativité, au moyen d'exercices physiques axés sur la capacité à se centrer. Cette approche est en quelque sorte une pratique spirituelle et, comme telle, elle peut faire frémir certaines personnes ici, au Québec, où la récente (et parfois difficile) séparation entre l'Église et l'État survenue après la Deuxième Guerre mondiale suscite encore parfois certaines résistances. Les participantes ont toutefois fait l'expérience que les liens entre ce type de pratique et l'art communautaire, et entre l'activisme et la guérison, pouvaient être explorés et articulés non en paroles, mais par l'entremise de la présence.

Dans un article intitulé « Becoming Each Other [Devenir les uns les autres] » publié dans Power and Presence *[Pouvoir et présence] (hiver 2003) — le bulletin trimestriel de Judy Ringer —, celle-ci écrit : « Il n'est pas si difficile d'imaginer que, bientôt, nous allons toutes comprendre que nous ne sommes pas séparées. Nous sommes connectées par des liens d'énergie invisibles et nous en devenons plus conscientes chaque jour. » Au cours de cette retraite, les participantes se sont mises au défi d'interroger et d'aiguiser leurs pratiques créatives activistes afin de vivre plus entièrement les interconnexions entre elles, et considérer comment chacune peut ramener cette expérience dans sa propre vie. Durant cet atelier s'est manifestée, plus qu'autre chose, une volonté de partager.*

VOICI LES RÉFLEXIONS RECUEILLIES AUPRÈS DE QUELQUES-UNES DES PARTICIPANTES À CET ATELIER.

Judy Ringer (voir p. 33)

Pour Devora Neumark, qui reconnaît la partie activiste et la partie guérison dans l'art socialement engagé, la question se pose ainsi :
Comment peut-on arrimer le moment présent, là où on peut réagir ? Trop souvent, nous perdons notre force quand nous nous projetons dans le futur, orientées vers un changement à venir, ou que nous nous complaisons dans le passé, concentrées sur nos bobos. La pratique qui importe est celle qui renforce le pont entre les deux. Cela demande d'être consciente de la manière dont le passé et le futur nous empêchent d'être présentes. Cet alignement constitue un processus de libération par rapport aux blessures du passé et par rapport à l'idéalisation du futur.

Johanne Chagnon réalisa, dès le premier soir :
Que ses inquiétudes quant à l'issue de l'atelier, à savoir « Vais-je devoir devenir sage et zen ? », étaient non fondées et qu'au contraire, apprendre à se centrer allait l'aider à se réaliser davantage telle qu'elle est. Trois exercices l'ont particulièrement marquée et lui sont toujours utiles pour aborder diverses situations dans sa vie. L'un, issu du Qi Gong et présenté par Devora Neumark, permettait aux participantes de vivre physiquement l'instant précis où on décide que c'est le moment de « plonger » : ce moment où, après avoir pris le temps de bien s'ancrer dans son corps, on s'incline en déséquilibre vers l'avant, les bras élevés, on s'engage pleinement dans la vie. Le deuxième explorait la position de leader par une série d'exercices physiques où chacune était appelée à diriger les autres. Malgré les réticences que les participantes pouvaient avoir face à une telle position perçue comme une position « de pouvoir », cet exercice mettait plutôt en évidence la nécessité d'avoir soi-même une vision claire du but à atteindre pour que les personnes souhaitant travailler en collaboration se présentent d'elles-mêmes. Enfin, le troisième exemple démontrait, encore une fois de façon corporelle, qu'à certains moments, il vaut mieux cesser de résister et lâcher prise. Dans cet exercice, les participantes étaient invitées à se laisser tomber par en arrière, sur le dos, et à se remettre sur pied dans le même élan. Étonnamment, ce mouvement s'exécutait facilement !

Barbara Todd se rappelle à quel point elle a apprécié la fin de semaine :
C'était la première fois que je m'accordais une période de temps pour un tel type de réflexion. Je me rappelle surtout les mouvements ; à quel point ils étaient fluides et redirigeaient l'énergie avec une facilité déconcertante, et comment j'avais été surprise.

cj fleury[2] mentionne à propos de son expérience :
La retraite fut un doux cadeau de quiétude et d'apprentissage, à un moment où je m'approchais avec appréhension d'une croisée des chemins sur le plan personnel — et de ses répercussions sur ma pratique. Par le biais des mots, de l'action et de la méditation, les sessions de groupe ont représenté une bouée de sauvetage pour un *centre* naufragé et oublié… Ces leçons continuent de se développer et de se révéler à des moments et dans des contextes différents.
Ce qui me reste : un questionnement cherchant à savoir pourquoi je permets à mon état de conscience de faiblir, parfois pendant des mois… Où donc « va » mon intention ? Ce qui me revient, c'est l'image de notre groupe — assis en cercle, dehors, dans le partage d'une intention commune… Cette image surgit assez souvent en moi lorsque je commence à méditer…

Madeleine Marin, quant à elle, écrit :
C'est un atelier qui, après toutes ces années, me fait encore sourire de contentement. C'est que j'y ai appris beaucoup sur moi-même, sur mes comportements d'alors, sur mon système de défense et mes réactions. Judy Ringer avait la générosité et l'ouverture qu'il fallait pour nous amener doucement dans la résolution de conflits. Elle n'hésitait jamais à nous parler de ses propres expériences. Ses mots étaient extraordinairement simples, sincères et précis. Une leçon de vie qui m'accompagne encore aujourd'hui. Dès les premiers jours de l'atelier, je me suis retrouvée en *conflit* avec une des participantes, et ce, jusqu'à la fin. Très vite, il m'a fallu mettre en application les enseignements reçus sur la résolution de conflits. Et je remercie la vie, et la participante, de m'avoir plongée dans pareille situation. L'école a donc été d'autant plus intense, et révélatrice. J'ai aussi beaucoup apprécié les exercices en groupe de deux, en extérieur ; plus particulièrement, les chutes au sol. Les discussions, aussi, mais un peu moins. J'ai adoré le groupe et notre dynamique. Bref, c'est un atelier qui m'a ouvert les yeux et des portes sur la réalité de tous les instants.

Et finalement, voici les réflexions de Judy Ringer elle-même :
Il s'est écoulé beaucoup de temps depuis notre rencontre d'une fin de semaine et pourtant, on dirait que c'était hier. Je me rappelle du plaisir qu'on a eu à être dehors et à bouger ensemble, pratiquant l'aikido et appliquant les techniques physiques aux multiples sphères de la vie. Je me souviens que le groupe a travaillé en profondeur avec le matériel et a su créer du sens qui élargissait ma propre pensée, car je voyais mon art à travers vos yeux. Mon travail avec LEVIER m'a appris que le fait de se centrer est en soi-même un moment de création. Lorsqu'on choisit de se centrer, on crée la vie autrement. Je parle souvent de ce moment de prise de conscience dans mes ateliers et alors, vous êtes toutes avec moi.

NOTES

1. Voir sa participation au *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*, p. 35, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 86.
2. Voir sa participation à la rencontre *Présentation de trois expériences en art communautaire*, p. 41.

Atelier **Créativité collective**

Dans un local de l'Université du Québec à Montréal
320, rue Sainte-Catherine Est, Montréal

18 octobre 2003

Cet atelier regroupait pour la première fois toutes les artistes, les représentantes des organismes communautaires et les membres de ces organismes participant aux projets subventionnés par LEVIER en 2003. Il s'inscrivait dans une des formes de soutien accordé par Engrenage Noir / LEVIER. Selon l'entente de collaboration signée au début de chaque projet soutenu par LEVIER, toutes les boursières devaient participer à deux rencontres semblables par année au cours du développement de leur projet. Le but de ces rencontres était de permettre à tout le monde de partager son expérience et son savoir-faire de façon croisée et mutuellement aidante, et de soutenir la création d'un réseau composé d'une masse critique de personnes aux prises avec les mêmes types d'enjeux et de questionnements.

Lors de cet atelier, LEVIER avait invité l'artiste Élisabeth Couture à faciliter un processus ritualisé de création, individuel et collectif, au moyen d'exercices pratiques. Au cours de la rencontre, il fut demandé aux personnes présentes de se répartir selon les trois sous-groupes suivants : artistes, intervenantes dans un organisme communautaire ou membres d'un projet d'art communautaire au sein de leur organisme. L'idée derrière cette division était de créer des groupes de pairs grâce aux différents projets.

Étonnamment, ou non, plusieurs des membres des organismes communautaires se placèrent spontanément dans le groupe des artistes, car elles se considéraient artistes elles aussi, et non seulement membres d'un projet. Pour LEVIER, cette expérience provoqua une réflexion sur les catégories commodes utilisées jusque-là pour délimiter les rôles de chaque personne impliquée dans un projet d'art communautaire et, plus particulièrement, sur le statut de l'artiste. Cette réflexion, qui a résulté en une profonde remise en question de la distribution des responsabilités au sein des projets artistiques, mena éventuellement à un changement dans la manière dont LEVIER accorde un soutien financier à ce type de projets collaboratifs. En effet, jusque-là, LEVIER avait choisi de verser les cachets directement aux artistes, alors que depuis 2008, au moment du commencement d'un nouveau cycle de financement, il a été convenu que le soutien financier accordé au projet ferait l'objet d'une gestion collective permettant à chaque membre d'être rémunérée. Ce changement n'a toutefois pas concerné uniquement les questions d'ordre monétaire; il traduit aussi une manière différente et plus équitable de partager les ressources disponibles dans une affirmation de la dimension collaborative de la créativité collective[1].

NOTES

1. Pour plus d'information à ce sujet, voir la conclusion *De notre vivant*, p. 381.

Ateliers sur la résolution de conflits

Au Centre international de résolution de conflits et de médiation
774, boulevard Saint-Joseph, Montréal

3 décembre 2003 et 25 janvier 2004

La préoccupation pour les conflits interpersonnels qui peuvent survenir au cours d'un processus de création collaboratif a occupé une place importante dès le début des activités de LEVIER. D'une part, parce que les conflits sont inévitables — il ne faut pas se le cacher — car ils sont l'énergie du changement et le signe de la résistance au changement et, d'autre part, parce qu'il importe, dans des situations de cocréation, de développer une approche qui permet à tout le monde d'agir afin que, quand les conflits surgissent, ils soient considérés comme des occasions d'apprentissage et même de création.

Il existe plusieurs stratégies d'intervention pour résoudre les conflits. Lors du Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*, l'atelier offert par Judy Ringer[1] proposait une approche corporelle, basée sur l'aikido. Les deux ateliers de 2003-2004 sur la résolution de conflits, animés par Johanne Robitaille, médiatrice professionnelle, portaient sur la communication non violente[2].*

VOICI LE COMPTE-RENDU DE CES DEUX ATELIERS[3].

L'art communautaire est basé sur les relations interpersonnelles qui se tissent avant, pendant et après la création collective entre les artistes, les membres du projet et les organisatrices communautaires, dont les rôles se mélangent parfois. Les objectifs et les intérêts de chacune sont divers et différents; les situations possiblement conflictuelles sont nombreuses et peuvent être le point de départ d'une communication autre.

C'est le pari qu'a fait Johanne Robitaille, qui a suivi une formation sur la communication non violente avec Marshall Rosenberg, psychologue américain et fondateur du Centre de la communication non violente, un organisme sans but lucratif présent à l'échelle internationale. La communication non violente (CNV) fait appel non seulement à plusieurs outils communicationnels, mais aussi à un retour sur soi et sur ses réflexes et réactions face au conflit[4].

Selon les théories de la communication non violente, tout comme c'est aussi le cas dans l'approche de l'aikido, le conflit est considéré inévitable. C'est notre réaction à ce conflit qui peut le changer en élément constructif ou, au contraire, destructeur. Johanne Robitaille nous a présenté les quatre manières de réagir à la colère et au conflit telles que distinguées par les théoriciens de la CNV :

- se blâmer, se sentir fautif ;
- blâmer l'autre ;
- se connecter à nos sentiments et nos besoins ;
- se connecter aux sentiments et besoins de l'autre.

À la base du conflit se trouve une mauvaise communication avec les autres, mais aussi avec soi-même ; mauvaise communication introduite par les jugements que l'on porte sur soi et sur les autres. Le jugement et la catégorisation nous coupent de nous-mêmes et des besoins que l'on ressent, de même que de la capacité à comprendre les besoins de l'autre par empathie.

Les quatre étapes de la communication non violente

Notre culture s'est construite sur l'évaluation et l'énonciation de jugements, positifs ou négatifs. Nous manquons donc de vocabulaire pour exprimer ce qu'on ressent et les besoins rattachés à ces sentiments. Nous voyons alors les quatre étapes qui permettent, selon les tenants de la CNV, de mieux gérer nos conflits et d'apprendre à faire part de nos sentiments afin de mieux combler nos besoins. Ces étapes ne sont pas utiles seulement pour l'expression de nos besoins et émotions propres, mais aussi pour inviter l'autre à exprimer les siens.

Étape 1 — Observation sans évaluation, sans jugement
Cette étape est très importante pour la suite des choses. Elle paraît facile et évidente, mais nous avons pourtant beaucoup de difficulté à formuler des observations et des sentiments sans que s'y cachent des jugements. Johanne suggère de s'exercer à observer des situations et à les décrire sans utiliser de jugement, simplement en examinant ce qui se passe et en étant attentif aux éléments auxquels on accorde de l'attention.

Étape 2 — Expression des sentiments
Aussi simple que cela puisse paraître, il importe de se rappeler que les sentiments se distinguent des pensées. Ils expriment souvent notre vulnérabilité ; et l'expression de ce que l'on sent (versus ce que l'on pense) peut contribuer à ouvrir une porte vers l'autre. Il est aussi important de distinguer ce que l'on sent et ce que nous sommes. Afin de nous aider à exprimer nos sentiments, Johanne nous remet une liste de mots exprimant des sentiments et une autre où des jugements se cachent derrière les mots employés. Un petit truc : quand un mot exprime une action posée par quelqu'un, il n'exprime pas un sentiment, mais comporte une part de jugement. Exemple : *se sentir abandonné*, malgré les apparences, n'est pas un sentiment puisqu'on se sent abandonné *par* quelqu'un ; il s'agit donc d'une évaluation de la situation influencée par la satisfaction ou non de ses propres besoins. On peut cependant se sentir froissé, frustré, déçu, désorienté, impuissant dans une telle situation.

Étape 3 — Satisfaction des besoins
« Tous ont fondamentalement les mêmes besoins, affirme Johanne Robitaille. Besoin de sens, besoin d'autonomie, besoin d'honnêteté, besoin d'empathie, besoin de sécurité. » La communication non violente insiste aussi sur l'importance de « connecter » les sentiments exprimés aux besoins correspondants. L'expression des besoins mène à la quatrième étape, celle de la formulation de la demande.

Étape 4 — Formulation de la demande
Un langage positif, clair et concret doit être utilisé dans l'expression de notre demande. Cette étape ne peut se faire qu'à condition d'avoir exprimé nos sentiments sans jugement ; sinon, nous risquons de voir nos demandes prises pour des exigences. Il peut être bon de demander à l'autre de reformuler la demande qu'on vient de lui faire, afin d'être certain qu'elle n'a pas été mal perçue. Devant une exigence, l'interlocutrice aura l'impression de n'avoir que deux avenues : soumission ou rébellion. Johanne souligne aussi le rôle de l'empathie, cette capacité à être totalement présente à l'autre, cette écoute profonde de l'autre et de soi. Lorsqu'on formule notre demande en étant empathique aux besoins de l'autre, elle a beaucoup plus de chances d'être bien reçue et d'aider ainsi à la résolution du conflit. L'aspect le plus difficile de cette dernière étape est de renoncer à toute attente de voir sa demande respectée de n'importe quelle manière, ou même pas du tout.

Ces quatre étapes, si elles semblent un peu mécaniques au départ, peuvent devenir des réflexes bien intégrés qui marquent un cheminement vers la liberté émotive. La liberté émotive passe par le fait de ne pas se sentir responsable des sentiments des autres, car la relation peut alors se dégrader du fait qu'on privilégie toujours leurs besoins aux dépens des nôtres. La colère survient souvent lorsqu'on ne veut plus se sentir responsable des sentiments d'autrui. Il faut aussi apprendre à être responsable de ses propres sentiments. Cela permet souvent d'être à même d'exprimer de la considération pour les besoins

et les sentiments des autres tout en se sentant respecté. Honorer son besoin et être à l'écoute du besoin de l'autre. La CNV peut aussi être employée pour aider les autres dans leurs communications.

De la théorie à la pratique

Même si les participantes à ces deux rencontres ont bien apprécié se familiariser avec les outils de la communication non violente, elles ont perçu certaines limites à la théorie par rapport aux conflits qui peuvent émerger dans la pratique de l'art communautaire, compte tenu du temps nécessaire pour maîtriser cette approche, et de la vulnérabilité exigée dans l'expression des besoins et des émotions. Comment affronter habilement la colère et la déception, celle, par exemple, des personnes avec lesquelles on désire partager un travail créateur ? Comment faire front habilement à ses propres émotions d'une manière qui ne reporte pas le blâme sur les autres ou sur soi-même ? La mise en situation et les jeux de rôle pratiqués à la suite de la présentation des théories non violentes ont révélé que la communication non violente requiert des habiletés souvent mises en pratique, qu'il n'est pas donné à toutes de posséder. La piste de la communication non violente reste à explorer ; elle peut permettre de prendre conscience de ses sentiments au quotidien, mais elle ne doit pas être considérée comme une solution facile au conflit, à laquelle on peut avoir recours sans une longue pratique.

D'autres pistes de réflexion sur la manière d'aborder les situations conflictuelles en art collaboratif

Jusqu'à quel point puis-je m'engager dans ma communauté tout en maintenant un équilibre indispensable à mon bien-être ? Qu'est-ce qui me fait sortir de cette zone de confort et est-ce indispensable à toute transformation personnelle et sociale ? Quand cela l'est-il ? Pourquoi ? Comment puis-je évaluer que les conséquences de cette sortie en territoire mouvant sont trop difficiles à assumer ?

Une artiste engagée dans un projet d'art communautaire, qui souhaite demeure anonyme, écrivit ce qui suit :

> En travaillant comme artiste dans un milieu touché par la détresse humaine, j'ai pris conscience, après moult expériences pas toujours évidentes et même parfois douloureuses, que le rapport à l'autre constitue le cœur même du travail que je fais. Je sais par expérience que le processus est aussi important, sinon plus, que la finalité. Ce qui diffère, c'est que le processus ne se vit plus seule, mais en constante relation avec l'autre ; dans mon cas, avec des participantes en grande difficulté. Je pense que les moyens relationnels souvent inconscients qu'elles utilisent réfèrent parfois à des situations dont elles ont été, ou sont toujours, elles-mêmes victimes telles que l'abus, la manipulation et la violence. Des attitudes associées à leur survie psychologique et physique. Comment, dans l'intervention sociocréatrice, puis-je intégrer à la fois tous ces facteurs congruents et m'en protéger émotivement ? Pas facile. Comment être humaine, empathique, développer des liens affectifs et marquer mes limites, mon territoire privé lorsqu'une « femme de la rue » appelle à la maison et me demande de l'héberger, sinon elle se suicide ? Comment refuser sans culpabilité ? À la suite de quelques appels de ce genre, j'ai choisi d'enlever mon numéro de téléphone de l'annuaire téléphonique et je me suis vue contrainte de ne jamais faire d'appels de chez moi, car la plupart des femmes avec lesquelles j'étais impliquée dans ce projet avaient des afficheurs. À l'organisme où je travaille, les numéros de téléphone des intervenantes demeurent en tout temps confidentiels. Je crois que dans le processus de l'œuvre comme engagement social, une question demeure incontournable : celle de la définition de ses propres limites. Et elle fait essentiellement partie du processus d'apprentissage relationnel et créatif.

Cet exemple – qui fut utilisé comme étude de cas lors du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*[5] – montre combien il importe d'aborder les questions relationnelles de façon éthique : il ne s'agit pas tant d'une question de rectitude morale que de trouver une manière d'aligner ses valeurs et ses actions. Et comment créer les pratiques et les conditions susceptibles de rendre cet alignement possible ?

NOTES

1. Voir sa participation au *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*, p. 35, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 86.
2. Cette approche sera l'objet d'un atelier offert en 2004 dans le cadre du deuxième *Programme de formation et d'échanges en art communautaire*. Voir la présentation de cet atelier, *Communication non violente* animé par Devora Neumark, dans l'horaire du programme, p. 72, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 87.
3. Compte-rendu rédigé par Myriam Berthelet. Voir les autres comptes- rendus qu'elle a rédigés : *Art communautaire : guérison ? thérapie ?,* p. 42-43*, Esthétique et éthique dans les projets d'art communautaire,* p. 44, et *Présentation d'une expérience avec des jeunes adultes,* p. 45. Voir aussi la description du projet activiste humaniste *Podval* qu'elle a réalisé avec Anne-Élisabeth Côté, p. 260-261.
4. Ces ateliers ont eu un impact direct important pour deux personnes qui en font mention dans l'entrevue qu'elles ont accordée pour ce livre : Dean Nellis alias Mélodie, du projet d'art communautaire *On mijote ensemble*, p. 157, et Marc-Antoine Vermette, du projet activiste humaniste *Un festival perpétuel*, p. 248.
5. Voir l'horaire de ce programme, p.69-73, et le texte de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 74-91, dans lequel elle met ce programme en relation avec celui qui s'est tenu en 2002.

Journée d'étude **Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire**

À La Caserne 18-30
3622, rue Hochelaga Est,
Montréal

13 mars 2004

Cette journée d'étude, amalgamant la réflexion théorique et la pratique créative, a mis en lumière certaines questions cruciales, tant sur le plan de l'éthique fondamentale qu'appliquée, en lien avec la pratique de l'art communautaire. Elle fait suite à la rencontre tenue un an plus tôt sur le même sujet[1] *dont elle approfondit la démarche. Bien que les participantes avaient alors reconnu que l'éthique et l'esthétique sont intimement liées et que cette relation devient évidente dans le type d'engagement qui caractérise l'art communautaire, il était apparu à tout le monde que la capacité d'articuler une compréhension de l'éthique par rapport à la pratique artistique communautaire demandait davantage de réflexion. D'où la décision de consacrer une journée entière à ce sujet.*

Le mot éthique *a un sens tellement multiple dans le langage commun qu'il est souvent difficile, même pour les personnes profondément engagées et impliquées dans l'art communautaire, d'articuler leur définition de l'éthique et ses applications dans le contexte de cette forme de pratique.* Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire, *conçu et animé par Devora Neumark et Louise Lachapelle*[2]*, était donc une invitation à réfléchir sur les valeurs et les principes pouvant être appropriés pour les artistes lorsqu'elles travaillent avec et dans les communautés. L'événement voulait favoriser l'émergence du dialogue et faciliter la découverte en invitant les participantes à approfondir des manières d'aborder les enjeux éthiques.*



Chaque participante à la journée d'étude *Ethique? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire* a reçu ce macaron conçu par l'artiste Philomène Longpré.

Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire *a été réalisé grâce au soutien financier du programme Pensée critique : nouveaux courants du Bureau Inter-arts du Conseil des arts du Canada, dont le but était de recueillir des essais sur l'interdisciplinarité, incluant les collaborations artistes/communautés. Rappelons une anecdote : la subvention demandée pour cet événement incluait un cachet pour la session matinale de yoga ; ce montant a été coupé parce que jugé non pertinent. Par contre, quand l'agent responsable du programme a assisté à cette session, il a compris comment celle-ci s'intégrait bien à cette journée d'étude par le choix d'exercices qui touchaient aussi les enjeux éthiques. Il a alors mentionné que si la relation entre le programme de la journée et la session de yoga avait été plus clairement expliquée dans la demande de financement, le cachet prévu pour cette session n'aurait pas été déduit de la subvention totale accordée.*

Voici deux situations qui ont été soumises à titre d'études de cas aux personnes présentes lors de cette journée. Ces exemples mettent en évidence le fait que négliger de prendre en considération les questions éthiques peut causer des dommages regrettables.

• Une artiste visuelle travaillant avec des adolescentes « à problèmes » dans un milieu marginalisé (bas revenus, bien-être social, minorités ethniques, linguistiques, religieuses, etc.) prend des photographies (portraits) des adolescentes dans leur environnement. Elle demande la permission à ses sujets de les prendre en photo. Elle monte ensuite une exposition solo de ses photographies dans une galerie d'art prestigieuse. Elle vend également quelques photos grand format à des collectionneures privées et elle reçoit de bons commentaires des critiques. Les parents et les proches des adolescentes, qui sont pour la plupart mineures, s'opposent à tout cela et parlent publiquement d'exploitation et de représentation stéréotypée.

- *Un groupe d'artistes communautaires travaillant à un projet avec des aînées créent un programme de 12 semaines axé sur les histoires personnelles et l'écriture autobiographique afin de souligner et d'honorer l'histoire et l'expérience des participantes. Durant 12 semaines, les personnes âgées ont passé quatre heures par semaine avec les écrivaines et les artistes visuelles qui les ont encouragées à reconnaître mutuellement leur histoire par le biais du théâtre, de la poésie, de l'écriture, de la photographie, du collage et de l'art visuel. Les participantes sont nombreuses et le programme semble être un succès. Le projet se termine et les artistes cessent de visiter le centre pour personnes âgées. Quelques mois plus tard, l'une des artistes rend visite aux personnes âgées et réalise que depuis la fin de leur projet, il y a eu une forte augmentation de cas de dépression chez les aînées qui ont participé au projet et trois tentatives de suicide.*





VOICI QUEL A ÉTÉ LE DÉROULEMENT DE CETTE JOURNÉE.

Avant-midi

Exercice de centration du corps et de l'esprit
guidé par Joanne Gormley[3]

Établir des relations éthiques dans la pratique de l'art communautaire
par Kim Anderson[4]

Dialogue entre les invitées et les participantes

Synthèse de la session du matin

Partage de plats et discussion en petits groupes

Après-midi

Transposition de modèles éthiques à l'art communautaire
par Pam Hall[5]

Dialogue entre les invitées et les participantes

Synthèse de la session de l'après-midi

Discussions informelles et réseautage autour d'une dégustation de vins et fromages, dans un climat détendu et convivial



Yoga avec Joanne Gormley.

Je suis codirectrice d'un studio de yoga consacré à bâtir une communauté, à mettre en pratique les principes de la non violence, de l'acceptation de soi et de la compassion. Notre projet de méditation soutient des causes locales et internationales.
— Joanne Gormly

Outre le fait de coanimer la journée d'étude, Louise Lachapelle avait pour tâche de produire un texte critique — conformément aux conditions de la subvention du Conseil des arts du Canada. Pour l'écriture du texte qui suit, Louise s'est servie de ses propres questions et réflexions critiques sur l'éthique et l'art, enrichies par celles soulevées lors de la rencontre. On retrouvera, inséré à l'intérieur du texte, un résumé de Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire, *tiré du rapport final rédigé par Devora Neumark.*

Analyse de la journée d'étude *Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire*

L'art communautaire ou retrouver le chemin de la maison ?

Louise Lachapelle

Dans le contexte de l'art communautaire, l'enjeu éthique et les questionnements qui y sont reliés ne surgissent bien souvent que lorsque des situations mettent en question les *façons de faire* (de l'art ?) ou les *façons d'être* (en relation ?) « habituelles », « traditionnelles », « conventionnelles » ou « familières ». Cette irruption / éruption de l'éthique dans les pratiques d'art communautaire agit certainement comme un révélateur des enjeux qui mettent aussi en question les conditions de possibilité de plusieurs de nos pratiques artistiques et culturelles contemporaines. Une situation, un projet ou un geste fait en sorte qu'une manière d'être ou de penser, qui jusque-là allait de soi, perd tout à coup son caractère d'évidence. Une vision de ce qu'est (ou de ce que peut) l'art apparaît soudainement opaque devant une autre définition de l'art. La fonction sociale que s'attribue une artiste ne correspond pas au rôle que lui réserve une communauté. Une valeur, tenue pour « éternelle et universelle », se révèle être une catégorie historique fondée sur le compromis lorsqu'il s'avère qu'elle n'est pas partagée « par tous ».



J'aime marcher pieds nus dans la neige. La beauté et la nature calment mon expérience du vivant, une exigence portée par la question « comment vivre, comment vivre ici, ensemble ? »
— Louise Lachapelle

Il importe sans doute de reconnaître une dimension parfois fondamentale de la démarche des artistes qui choisissent d'explorer les formes diverses des pratiques dites relationnelles, c'est-à-dire la part de critique que comporterait cette démarche (en voie d'institutionnalisation) à l'égard de certaines formes (instituées) de l'art contemporain. On peut néanmoins se demander dans quelle mesure ces pratiques *relationnelles*, et les pratiques d'art communautaire dont il sera plus particulièrement question ici, ne relèvent pas aussi d'une ultime tentative en vue de consolider une théorie de l'art (c'est-à-dire préserver une pratique culturelle aussi bien qu'une valeur refuge) à un moment où « la place de l'art est devenue incertaine[6] ». Comme la place de l'humain, faudrait-il ajouter. Une *place incertaine* ne pourrait-elle donner lieu à une disposition éthique ?

S'interroger sur l'inscription du motif éthique dans la pratique artistique contemporaine, se demander si l'exigence éthique agit aujourd'hui sur les conditions et les formes de l'activité artistique, ce n'est pas chercher à stabiliser une définition de l'art, mais du lieu même de cette instabilité ouvrir la question de la pratique artistique comme geste éthique. La rencontre de l'éthique correspond à un moment charnière de l'activité créatrice, peu importe ses visées (esthétique, thérapeutique, communautaire ou autres). Lorsque l'exigence éthique fait irruption dans l'espace de l'activité créatrice, cette poussée ouvre à même le processus d'élaboration d'une œuvre, d'un projet ou d'un geste la possibilité d'entendre une demande autre que strictement individuelle ou identitaire. *Irruption / éruption* évoque ici un mouvement qui serait à rapprocher de ce que Levinas décrit dans *Éthique et infini* comme « l'éclatement de l'humain dans l'être » : « L'humain comme une percée qui se fait dans l'être et met en question la fière indépendance des êtres dans leur identité qu'elle assujettit à l'autre[7]. » Relation à ce qui est autre comme traumatisme ? Non pas au sens clinique, mais tel un choc qui transformerait le sujet dans sa relation à lui-même et à autrui.

L'éthique n'a pas toujours été un enjeu de ce que l'on a désigné par la notion d'art et il n'est en rien *évident* que la tension éthique inquiète aujourd'hui les formes de l'activité artistique. L'art serait-il dispensé de ces questionnements, parce qu'ils lui seraient intrinsèquement liés (l'art comme éthique), ce que nie pourtant son histoire, ou tout simplement parce que ses préoccupations seraient ailleurs ? Après un mouvement d'autonomisation qui aura mené l'art jusqu'à un point de rupture par rapport à certains de ses fondements traditionnels et culturels (notamment par rapport à ses fondements cultuels), voire à la perte de son caractère de nécessité, les pratiques d'art (en milieu) communautaire chercheraient-elles, non sans

une certaine nostalgie, à *retrouver le chemin de la maison* ? Ou bien s'agirait-il de pratiques qui soutiennent le risque d'être menées par leur époque *hors de* l'art[8] ?

We thought about ethics, we struggled with moral questions…
We just didn't do so within the context of our individual art practice,
and our preoccupations with building our own voice as artists.

We artists tend to be a little over-protected
in the smallness and isolation of our culture (not unlike physicians in theirs).[9]

— Pam Hall

L'événement *Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire* s'est défini dès le départ en fonction d'une volonté de prendre ses distances par rapport à une vision de l'éthique qui se réduirait à l'élaboration d'un code de conduite ou de règles déontologiques visant à régulariser ou à légitimer une pratique. Les organisatrices (Devora Neumark et Myriam Berthelet[10] d'Engrenage Noir / LEVIER, et moi) cherchaient à contribuer au développement d'une réflexion critique sur les valeurs et les motivations qui influencent et guident les artistes lorsqu'elles travaillent avec et dans les milieux communautaires. Nous avons donc privilégié une approche où l'éthique se distinguerait de la morale comme un système ouvert se distingue d'un système clos, telle une disposition à accueillir le retour de la question *Que faire ?* qui ne cesse d'être réactualisée dans une relation ouverte au vivant.



Mon travail explore mon questionnement au sujet du lieu, du langage, du savoir et du corps, et prend la forme d'installations, de livres d'artiste, de films, ou de rencontres et collaborations. Je ressens quotidiennement le privilège de créer du sens et d'échanger avec d'autres par le moyen de tout langage qui puisse mener au dialogue.
— Pam Hall

Que faire devant l'état du vivant, comment répondre ? Comment en effet être en relation avec soi, avec autrui, avec un matériau, avec une culture, des valeurs, un monde ? Et devant de telles questions, comment penser répondre *une fois pour toutes* (c'est-à-dire toutes les fois où la question surgit du réel) ou *une fois pour toutes* (comme s'il y avait quoi que ce soit qui puisse jamais être *pour toutes ?*). Ainsi l'éthique serait non seulement une attitude de questionnement, disposition et intention, mais un projet, un projet faillible et périssable, en tension avec (et par conséquent lié à) un contexte, une histoire, une tradition, un langage[11]. Dès lors, pourrait-on imaginer que des règles ou des lignes directrices, nécessaires à l'établissement de relations saines dans la pratique de l'art communautaire, puissent effectivement être générées par une réflexion éthique de façon à supporter des processus décisionnels particuliers et immédiats, sans toutefois se substituer ni se soustraire à l'exigence éthique ?

Au cours de cette journée de réflexion, les conférencières et les animatrices ont encouragé et soutenu la réflexion des participantes afin qu'elles considèrent comment leurs valeurs personnelles sont reliées à leurs intentions, à leurs comportements, à leurs décisions et à leurs choix à chaque étape de leur démarche créatrice. Les participantes ont aussi été invitées à envisager d'autres manières d'aborder les questions éthiques (tant sur un mode théorique que pratique) du point de vue de leur pratique d'artiste et en relation avec le contexte de l'art communautaire.

Les visées pédagogiques de l'ensemble de ce parcours, ainsi que plusieurs des questionnements qui l'ont défini, émergent des pratiques d'art communautaire elles-mêmes. D'une part, les participantes ont largement contribué à identifier les expressions diverses de l'enjeu éthique en relation avec des expériences concrètes. À l'invitation d'Engrenage Noir / LEVIER, certaines d'entre elles ont proposé des questions, des problèmes, des situations qui sont devenus, pendant la phase préparatoire, autant d'études de cas qui ont diversement alimenté la conception de cette journée. Parmi les thèmes ainsi identifiés, on retrouve les défis posés par le pluralisme et la diversité (culturelle, ethnique, économique, religieuse, etc.), la gestion et la distribution du pouvoir et de l'autorité décisionnelle, les différents choix qui entrent en jeu dans l'élaboration d'un projet ou d'une intervention, le partage des responsabilités, les définitions variables du succès ou de l'échec d'un projet. En somme, des interrogations qui relèvent d'une préoccupation fondamentale : comment créer personnellement et collectivement les conditions qui rendent possibles la collaboration et les relations de cocréativité dans un contexte d'art communautaire ?

Le thème de cette journée de réflexion appartient aussi, d'autre part, à l'histoire de l'art communautaire, c'est-à-dire à un moment où les artistes commencent à retourner vers elles-mêmes le miroir qu'elles auront d'abord voulu tendre à certaines communautés. Le contexte et les conditions dans lesquels se pratique l'art communautaire amènent en effet certaines artistes à perdre une forme de naïveté ou à subir le *choc du réel*. C'est parfois l'occasion de prendre conscience de son propre pouvoir (et du pourvoir de l'art) ou de ses responsabilités, du fait que certaines problématiques nous dépassent ou que certaines conséquences de nos gestes peuvent être difficiles à assumer. De sorte qu'une démarche réflexive qui prend pour objet les enjeux éthiques invite aussi à développer un rapport critique à l'art (communautaire). Le motif éthique s'avère aussi un motif critique.

Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, il devient difficile de nier non seulement le fabuleux potentiel destructeur de la culture, mais ses limites en tant que force d'intégration, principe de cohésion et relation à l'autre : le *lien d'humanité* n'est pas donné, il n'est pas réciproque, jamais il ne va de soi. Dans le contexte de l'art communautaire où l'activité créatrice se présente comme un agent de transformation individuelle et sociale, comment assumer que l'art n'est pas en soi une pratique éthique et que l'existence ne devient pas forcément plus humaine par les formes de sa culture ?

And indeed, if [meaning-makers] have such power… to enable,
to enliven, to re-enchant, to awaken, to inspire, to provoke…
then clearly we have enough power to do GOOD or to do
HARM. Perhaps it is never our intention to mis-represent,
to exploit, to open old wounds, or inflict new ones… to promote
hate, to provoque suicide or depression, to incite violence…
and yet all of these things are possible in the terrain of art-making…
and all of them are present within its history.

— Pam Hall

L'art, un geste éthique ?

L'artiste travaille seule dans l'atelier et travaille avec autrui dans la « communauté » ; l'art communautaire est intrinsèquement social et l'art *autonome* est une forme a-sociale ; l'artiste est une *hors* ou une *sans* communauté : voilà des modèles trop simples et trop polarisés pour aborder la réalité des pratiques d'art communautaire et un questionnement sur la manière dont l'éthique se présente à l'artiste. C'est parce qu'au cours de son histoire, l'art a prétendu agir sur le monde que se pose aujourd'hui la question de l'éthique comme enjeu de l'art. Cette volonté de transformer le monde, qui appartient à plusieurs mouvements culturels modernistes, a reçu les conditions de son expression artistique de l'autonomisation de l'art avant de se traduire par une réaction à celle-ci que l'on a bientôt identifiée à l'engagement. Les motifs de l'autonomie et de l'engagement représentent en quelque sorte les limites à l'intérieur desquelles se confine généralement la réflexion sur l'expérience éthique des artistes. Par rapport à l'autonomie qui devient le principe de légitimation (évidemment sociale) retenu par la modernité artistique, l'engagement devient un principe d'exclusion ou du moins, de hiérarchisation, ce qui suscite, aujourd'hui encore, un double lieu commun : l'art engagé serait moins légitime sur le plan artistique que l'art autonome qui serait moins « moral ».

Les pratiques d'art communautaire restent tributaires de cette culture artistique qui souhaite agir sur le monde. Parfois elles y sont naïvement assujetties, comme lorsqu'elles reconduisent les modes prophétique ou héroïque d'une modernité qui influence toujours le paradigme artistique contemporain. D'autres fois, elles tendent à s'en affranchir, à poser des gestes dont la portée serait modeste ou s'inscrirait dans un rayon d'influence autre que celui de l'art. L'ensemble de ces pratiques invite néanmoins à complexifier l'opposition exclusive des postures d'autonomie et d'engagement pour rencontrer l'exigence d'une problématisation de l'art qui rendrait compte des tensions propres à l'éthique contemporaine.

Artists are not exempt from self-examined considerations
of justice, fairness, and ethical decision-making as they pursue their practices,
either alone, or in a collaborative way with other artists
or with non-artist communities.

Whether we work in solitude or in community,
from the personal or the political,
towards the process or the product,
we are surrounded by ethical questions and challenged
by the consequences of WHAT we do and HOW we do it.

— Pam Hall

Lorsque surgit chez les artistes le besoin d'une réflexion éthique ou la nécessité de recevoir une formation « à l'éthique » adaptée à l'art communautaire, quels sont les défis ou les problèmes qui se posent ? Lorsqu'une situation met en question les lignes directrices, les valeurs ou les moyens qui nous ont permis jusque-là de prendre des décisions et de faire des choix de *bonne foi*, avec *bonne conscience*, qu'est-ce qui tout à coup manque ou fait défaut ? En d'autres mots, lorsque surgit l'inconfortable question *Que faire ?* : que cherche-t-on ? Un réflexe, individuel et social, nous incite actuellement à chercher secours en faisant appel à « de l'éthique ». Depuis les fonds éthiques des grandes banques jusqu'au *fashionable* baskets éthiques, il est dans l'air du temps de revendiquer cette étiquette comme valeur ajoutée. Ce sursaut éthique s'apparente

cependant à un besoin de règles, à une volonté plus ou moins souterraine de se faire dire quoi faire, de se faire confirmer dans nos choix (*à qui ou à quoi obéir?)*, de résoudre «efficacement» un conflit ou de s'assurer d'une protection légale. Parfois la démarche en reste là. Elle aura permis de *re*trouver une autorité vers laquelle se tourner, de substituer aux règles anciennes des règles nouvelles (au sens large, de codes, de normes, de lois et autres *il faut*), et de contourner l'exigence — parfois douloureuse ou vécue comme paralysante — de l'éthique.

On ne renonce pas facilement au modèle somme toute réconfortant de la morale (bien / mal) pour travailler avec les propositions complexes que nous fait le réel, et ce, malgré la perte de certains repères ou de ces lignes directrices qui révèlent parfois leurs limites ou leurs inadéquations. Qu'il s'agisse de l'investissement moralisateur de l'art ou d'un idéal communautaire: «Venez partager avec nous notre art de vivre, qui est bon puisqu'il est fait de ce qu'il y a de meilleur[12]!» Questionner nos propres conditionnements éthiques s'accompagne parfois de la troublante impression que ce sont nos fondements mêmes qui s'en trouveront fragilisés.

Interroger la posture que l'on adopte à l'égard des règles, celles que l'on a reçues ou celles que l'on définit soi-même, questionner nos conditionnements éthiques et le système de valeurs qui les fonde seraient pourtant à la base de cette invitation à réfléchir sur l'éthique dans le contexte des pratiques d'art communautaire. Invitation à explorer une posture de tension. La posture oppositionnelle est familière aux artistes et aussi à l'histoire des groupes communautaires qui ont parfois trouvé une part de leur légitimité dans le fait d'*être contre*. L'opposition est de l'ordre de la substitution: contre la loi, une loi autre. Comment être en relation plutôt qu'en rupture?

It is all about relationships and responsibilities.

What kind of relationships are you coming from,
and what kind are you developing in the work you are doing?
What are your responsibilities? This assumes that we are never operating
as individuals, but rather within a community or multiple communities.
We carry responsibilities in all our relationships,
human and other. How dœs our work as artists play into all of this?

— Kim Anderson

Ethics? Norms? Questioning Community Art Practices[13]

Providing this program in both official languages with the aid of professional simultaneous translators was appreciated by many of the participants and underscored one of the key areas of concern with establishing ethical relationships — that of access in communication.

In the preparation that led to this event, we were seeking to create the possibility of a dialogue in such a way that participants could appreciate the continuum of practices and approaches towards community collaboration and creativity. With the diversity amongst the facilitators, participants were encouraged to interrogate their own practices and locate themselves along the continuum, inscribed in a history that is in flux and being created with and sometimes without critical effort on the part of artists and communities. It was therefore particularly significant to witness how the participants took active part in the dialogue bringing their particular concerns to the discussion stemming from their own experiences, and yet were open to reflecting upon and communicating about that which stretched their inquiry and understanding about the relationship between community art, aesthetics and ethics, sometimes taking considerable risks in revealing truths about their beliefs and creative practices. This level of trust was possible because of the trust that was established between the facilitators and the number of personal risks each one was willing to take — and indeed took — with presenting their material in transparent, self-reflective and sincerely considered manners. Together we explored how community art is a commitment to oneself and one's values even as it is a negotiation of these with others.



Joanne Gormley.

Joanne Gormley introduced herself as a certified Kripalu Yoga instructor who has experience with community theatre and visual art. She is co-director of Yoga on the Park, a Montréal studio. Leading the yoga mind/body centering exercices, Joanne asked us all to consider the significance of self-care especially in relation to the work that we do with others. Given how co-creative and collaborative practices require that we show up wholly, what Joanne shared with us could be considered as questions of embodied ethics.

Kim Anderson presented herself as a Cree / Métis writer, editor, researcher and educator whose writing genres include fiction, poetry and scholarly books about social, health and Native women's issues. In her morning presentation, *Establishing Ethics*



Devora Neumark, Kim Anderson et Louise Lachapelle.

in Community Arts Practice, Kim told us that all of what she does has ethical implications. "A lot of the work I do involves documenting the lives and/or situations of marginalized peoples (i.e., child and family poverty, teen parenting). I also work in what might be called the Aboriginal healing movement — doing workshops with women on identity and community development. And because all of my work involves the Aboriginal community, it is done within the colonial context of people who have been silenced. So whether I am writing a report, newsletter, book or poem, I have to consider what kind of history and context I am working in, in order to produce something in an ethical way. It has to do with our history and the ongoing oppression faced by Aboriginal peoples." After talking about silencing, misrepresentation and cultural appropriation, Kim presented the set of guiding principles that she uses in all of her work as taught to her by Marlene Brant Castellano, a Mohawk scholar. Reading her own *A Recognition of Being*[14] through the lens of indigenous knowledge, she recounted the six qualities Castellano cites as personal, oral, experiential, relational, collective and spiritual. She is also the co-editor, with Bonita Lawrence, of *Strong Women Stories: Native Vision and Community Survival.*[15]

Certaines de nos Aînées parlent du processus de colonisation comme d'un énorme casse-tête que quelqu'un a échappé, de sorte que nos mondes en tant qu'autochtones se sont fracassés en des millions de morceaux. Il y a longtemps que j'œuvre à ramasser ces fragments afin de remettre en place ma propre vie et celle de ma famille et, en tant que membre et leader d'une communauté, à faire avancer notre compréhension de comment rebâtir des communautés saines.
— Kim Anderson

Pam Hall introduced herself as a filmmaker and an artist with both a production and a teaching practice who brings a mixed set of traditions to the ethical questions that arise at the intersection of (studio) art practice and community work. She lives in Newfoundland and works wherever she finds herself in Canada and the US; she teaches at Goddard College in Vermont and pursues doctoral studies at Memorial University in Newfoundland. While Kim focused on the establishment of ethical relationships, Pam worked with the University of British Colombia's Centre for Applied Ethics Professor Michael McDonald's *Framework for Ethical Decision-Making*[16] and spoke of the structures necessary for ethical decision-making in her afternoon presentation, *Transposing Models for Community Arts Practices.* "The foundational notions of beneficence, non-malfeasance, and especially of 'informed consent,' as well as the well-developed contexts around human subjects research, seemed to have important echoes in artistic practices which 'used' or engaged others aside from the artist, in the artistic process. [...] Self-examined ethical decision-making is usefully embedded in art practice whether we work alone, or with others, and regardless of the subject matter or content preoccupations of our work." Through the example of her own visual art studio practice, film work, and creative collaboration with the medical community[17] and then again in the breakout sessions in which participants were asked to consider the ethical dilemmas in prescribed fictionalized community art examples, Pam suggested that this framework for decision-making include assessing available information (or lack thereof), considering the context and making a safe space for sharing, being clear and rigorous in the explanation of the intent, guiding principles and values and in transcription, considering the impact of any given decision/action, compromising, living with the consequences and learning from each experience.

Louise Lachapelle shaped her role in this event by co-facilitating (with Devora Neumark) and synthesizing the discussions that followed the presentations, and with her own research and writing practice about ethics, culture, art and the gift. Combining writing, photography and fieldwork, she is particularly interested in the problematics related to gift in the creative process and art as an ethical gesture.[18] Professor and researcher at the Collège de Maisonneuve, she teaches multidisciplinary creation, contemporary literature and culture. She is part of l'Équipe de recherche sur l'imaginaire contemporain, Centre *Figura* [Figura centre's research team on the contemporary imaginary] at the Université du Québec à Montréal. Her current focus is on the house as an expression of disquiet and tension that characterizes our relationship to the world. Her work on the contemporary imaginary thus supports her work on housing, on the built environment, as well as the development of an intercultural and collaborative approach to inhabiting. Louise's collaboration began before the event with her attention to communicating with the presenters in the preparations leading up to *Ethics ? Norms ? Questioning Community Art Practices.* The influence of this process was made evident during the event as it contributed to the coherence of the presentations and synthesis, and to the rigor of this investigation into the ethical issues and dilemmas that confront (and all too often confound) artists working collaboratively in community.

Se donner un langage ?

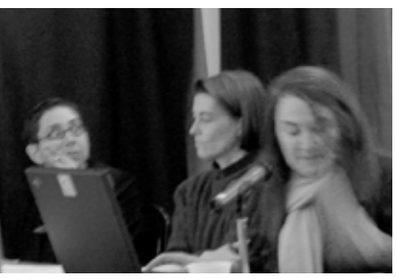
Working beyond the traditional relationship to "others"
in which the "community" was constructed as the "audience"
for the creative expression of the artist. As audience,
the community was the "viewer" — the artist was the "doer,"
Art "spoke" — audience "listened."

[...] Indeed, how does a visitor, a "stranger" and "outsider,"
enter a territory not their own with the intention to "speak?"
This was the beginning of my "ethical" education.

[...] I learned that I needed to be mindful of consequence,
and constantly awake to the "rights" of others
and that there were some places I could not go.

— Pam Hall

Art communautaire : art en milieux communautaires ? pratiques de la création collective ? art comme pratiques de la communauté ? Si, d'un point de vue théorique, les pratiques d'art communautaire nous obligent à interroger les catégories interprétatives avec lesquelles nous pensons l'art, elles interrogent aussi très concrètement les catégories avec lesquelles nous communiquons, les mots avec lesquels nous nous pensons nous-mêmes et pensons l'autre. Le premier projet de collaboration ne serait-ce pas tout simplement celui-là, créer les conditions d'une forme de communication, se donner un langage, se constituer *mutuellement* comme sujet libre ? C'est-à-dire libre d'accepter ou de refuser de collaborer, libre d'évaluer, de critiquer, de décider et de créer ensemble les conditions d'émergence d'un projet commun (qu'il s'agisse d'art est-ce vraiment ce qui importe ici ?).



Devora Neumark, Louise Lachapelle et Pam Hall.

Les artistes et les groupes communautaires ne partagent pas nécessairement la même théorie de l'art, notamment une même définition de ce qui est une œuvre d'art ; ni une semblable définition (ou expérience) de ce que peut être une communauté. Bien souvent, ils n'ont pas davantage un langage commun pour parler de l'art, voire même pour parler de la manière dont se constituent les communautés ou encore, de leur potentielle collaboration. Comment l'artiste pense-t-elle l'autre, dans sa pratique, dans son langage, dans le travail de la forme ? Comment l'individue liée à un groupe communautaire pense-t-elle l'autre, dans sa pratique, dans son langage, dans la forme de ses gestes ? Dans les projets d'art communautaire, le groupe communautaire, les personnes impliquées dans cette collectivité, sont-elles envisagées dans leur diversité et dotées de ce pouvoir de consentir ou de refuser librement ? Sujets agissant sur le processus décisionnel *et* sur le processus créateur, et non pas seulement objets représentés, témoins ou destinataires du geste de l'artiste ? Voilà des considérations qui peuvent être déterminantes quant à la manière dont se définira et se réalisera un projet de cocréation. Entrer dans ces questions, faire de nos présupposés, de nos projections et de nos *a priori* l'objet de nos réflexions ; consentir à travailler avec ces tensions et ces conflits qui peuvent relever du manque de familiarité des artistes avec « le sens de la communauté » ou du manque de familiarité des membres des groupes communautaires avec le « sens de l'art », cette démarche relève d'une disposition à réinvestir sur un mode critique et créatif ce qui, autrement, pourrait devenir interférent dans le processus de collaboration.

Qu'est-ce qu'une communauté pour une artiste ? S'agit-il d'un auditoire pour un art sans public et pour des pratiques sans destinataire ? Les milieux communautaires sont-ils un « matériau » de plus ? Un lieu de travail hors de l'atelier ? Un espace d'influence, telle une nouvelle extension du territoire de l'art où les artistes parviendraient encore à exercer leur pouvoir prophétique (apporter la « bonne valeur art ») ou héroïque (sauver « ces pauvres marginaux ») ? L'art communautaire serait-il parfois synonyme d'un certain prosélytisme artistique ? Du point de vue des membres de groupes communautaires, l'art, ou le projet créatif, est-il un nouveau divertissement ? Une façon comme une autre de meubler le désœuvrement ? L'occasion d'une certaine valorisation de soi par le mimétisme des attitudes de l'artiste ou par l'appropriation d'une activité socialement investie de valeur et de prestige moral ? La découverte de son propre potentiel créateur ? Quels rôles l'art, les artistes et la pratique créative jouent-ils dans et pour une communauté ? Quels rôles le milieu communautaire, les regroupements et la pratique collaborative jouent-ils pour les artistes ? Et pourquoi faire appel à la pratique créatrice pour faire *cela ensemble* ?

Autrement dit, qu'est-ce qui amène l'artiste vers les milieux communautaires, qu'y cherche-t-elle, et qu'est-ce qui amène les groupes communautaires et leurs membres vers l'art ou vers l'activité créatrice ? Ces motivations devraient-elles nécessairement être les mêmes ? Lorsque les buts des artistes entrent en conflit avec ceux des membres du groupe, comment aborder ce conflit comme un *conflit créateur* ? Les collaboratrices chercheront-elles, parmi des motivations et des intentions fort diverses, un espace d'intersection, des points de rencontre qui sont aussi, parfois, des points de tension ouvrant devant soi un espace inquiet, une place incertaine où être auprès ?

Que cherche-t-on à offrir ?

You never take something without giving something first.
Usually tobacco, but it could be other gifts.

— Kim Anderson

Native teachers often begin by introducing themselves [...].
We reflected on the practice that teaching in our communities
often begins with the teacher telling us something of her/himself.
In many cases, the teacher's story is the teaching.

— Kim Anderson (avec Bonita Lawrence) dans *A Recognition of Being*

Dans leur désir de réaliser un projet artistique en milieu communautaire, jusqu'à quel point les artistes prennent-elles en considération le fait que l'art est d'abord (et, dans certains contextes, essentiellement) un besoin et une valeur pour l'artiste qui, par définition, en a besoin ? Jusqu'à quel point l'artiste se demande-t-elle si le groupe communautaire vers lequel le porte sa trajectoire partage ce besoin d'art, ou ce besoin de collaboration créatrice, et s'interroge-t-elle sur ce qui la conduit *personnellement* (et non pas seulement *professionnellement*) vers la « communauté » et vers *cette* communauté en particulier ? Pourquoi, par exemple, dans l'histoire de l'art communautaire, les artistes ont-elles si souvent choisi de travailler avec des individues ou des groupes « marginalisés » ? Que cherche-t-on à offrir ?

S'impliquer dans une démarche créative de nature collective peut contribuer à mettre en perspective ce fameux désir de « changer le monde » qui n'a de cesse de poser le réel en conflit avec l'idéal, une ambition qui s'est souvent avérée dévastatrice. La nature intime de certains gestes peut aussi amener à questionner la signification et l'efficacité que l'on prête à l'art. Les effets de nos gestes peuvent-ils avoir une portée modeste, s'inscrire dans un rayon d'influence restreint sans perdre leur légitimité (artistique) ?

Les pratiques d'art communautaire impliquent un travail *à la* frontière, frontière des langages, des traditions et des pratiques (pour n'en nommer que quelques-unes), ainsi qu'un travail *sur les* frontières, c'est-à-dire sur ce qui *dé*limite, sur ce qui sépare et relie. Le don ne résiste pas bien aux frontières : le don perd « sa valeur lorsqu'il circule au-delà des limites de la communauté[19] ». Par exemple, dans quel autre contexte culturel que le sien le tabac de Kim sera-t-il effectivement reçu comme don ? Pourquoi s'imaginer alors que ce sera différent *parce qu'*il s'agit d'art ? Hors du cercle de l'art, c'est-à-dire hors de la réalité partagée d'une même vision de l'art, l'art ne sera-il pas *irrecevable* comme don, ou comme valeur ? La circulation au-delà de certaines frontières comporte donc ses risques : perte de valeur, perte d'identité, perte de statut. Mais comment le geste artistique pourrait-il soutenir les exigences du présent autrement qu'en s'ouvrant à ces risques ? Et puis donner, n'est-ce pas essentiellement *se* donner ?

Réaliser un projet en collaboration exige donc la création des conditions de possibilité d'un tel projet. Encore une fois, voilà un projet créatif en soi : *que faire ?* comment être ensemble en relation avec quoi ? avec qui ? Autant de questions éthiques qui peuvent recevoir des réponses circonstancielles et variables. Des réponses qui reposent sur des valeurs et des croyances ayant une incidence directe sur la manière dont se prennent les décisions. « Mais qu'est-ce qu'une valeur ? Et comment celle-ci est-elle liée à la prise de décision quotidienne dans les projets de création collective[20] ? » Cette interrogation, formulée par plusieurs participantes, appartient évidemment à un contexte sociohistorique de redéfinition des valeurs, mais elle désigne aussi un enjeu éthique fondamental de l'art communautaire : créer les conditions de possibilité de l'art communautaire passerait par la reconnaissance de la nécessité d'un tel art, aussi bien pour les artistes que pour les groupes communautaires, alors même que la nature de cette nécessité peut être différente pour les unes et les autres.



Comment dansons-nous sur des terrains fragiles ? (Pam Hall)

For every voice we choose to listen to,
are other voices we ignore… for each inclusion, there are dozens of exclusions,
for every empowerment, there is some disempowerment.
And while I know the impossibility of autonomy, justice, and fairness for ALL…
I also know there will always be questions surrounding these principles
when we work with others, when we engage within community…
I also discovered and continue to, that such questions do not disappear
when we return to the solitary practice of a studio-based process.

— Pam Hall



Les artistes et les groupes communautaires qui entreprennent un projet d'art en collaboration s'engagent dans un processus qui s'inscrit dans le temps selon des rythmes très variables. Les conditions qui permettront de réaliser le projet émergeront de cette première phase de leur collaboration pendant laquelle sera aussi définie la nature du projet. *Dancing partners on fragile ground* [Partenaires de danse sur des terrains fragiles]. Lorsque l'on considère qu'un projet d'art communautaire est codirigés par l'artiste (ou les artistes) et le groupe communautaire, on comprend l'importance d'accorder une attention particulière à la manière dont se prennent et se prendront les décisions, c'est-à-dire de réfléchir dans une perspective éthique à nos propres processus décisionnels et aux valeurs qui guident nos choix. Dans le contexte d'une démarche fondée sur le développement de relations de collaboration et sur des valeurs que l'on voudrait inclusives, la nécessité de trancher — l'étymologie nous rappelle en effet que *décider, c'est trancher* — peut être inconfortable. C'est à ce moment qu'il devient parfois tentant de renoncer à penser et à choisir par soi-même, et de refuser de s'exposer aux risques qu'impliquent certains conflits, certains renoncements, certains compromis. Autrement dit, de se soustraire à l'exigence éthique en évoquant une situation (sans issue), une règle (incontournable) ou une valeur (immuable).

Pourtant, l'importance d'aborder avec rigueur la relation entre les questionnements éthiques fondamentaux et les demandes émergeant des situations concrètes apparaît clairement dès qu'on considère les attentes respectives des artistes et des groupes communautaires à l'égard d'un tel projet de collaboration, et les visées de l'art communautaire telles que les définit par exemple Engrenage Noir / LEVIER: «Cette cocréation vise à encourager la participation active, la responsabilité et l'estime de soi» par la réalisation d'un projet qui devrait apporter «des réponses significatives à des inégalités socio-politiques[21]». Qui encourage la participation de qui dans cette aventure? Qui apporte et définit les réponses? Des réponses qui apparaissent significatives pour qui? De quelles inégalités sociopolitiques s'agit-il? Et elles sont vécues par qui? Voilà encore un ensemble de questions qui s'ouvrent à l'endroit même où la réflexion éthique entre en tension avec la nécessité immédiate de poser des gestes.

Au cours de cette journée d'étude, c'est cet espace de tension que nous avons choisi d'explorer. L'événement *Éthique? Normes? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire* cherchait à rendre manifeste le fait que l'éthique peut s'articuler aux processus décisionnels, aux choix et aux gestes liés aux pratiques de l'art communautaire. Cette articulation de la réflexion éthique et des pratiques artistiques collaboratives peut aider à soutenir le caractère exigeant des questions fondamentales qui surgissent du réel et calmer l'effet vertigineux ou paralysant qui les accompagne parfois. Les situations changeantes qui réclament de nous des actes et des choix peuvent, en retour, complexifier les enjeux éthiques.

En terminant, il sera brièvement question des thèmes abordés. Ils correspondent à certaines des préoccupations qui touchent actuellement les pratiques d'art communautaire. Ces sujets ont aussi été développés avec l'aide des participantes au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)* d'Engrenage Noir / LEVIER. La description de ces thèmes a été formulée en collaboration avec Devora Neumark.

le partage du leadership et des responsabilités

L'artiste qui souhaite s'engager plus directement dans la sphère publique et qui est conduite d'une pratique solitaire en atelier vers la cocréation collective en milieu communautaire, éprouve souvent une résistance à renoncer à une part de sa culture fondée sur une conception mythique du rôle de l'artiste. Cette résistance peut se traduire par un désir de conserver une part importante du contrôle artistique et de son autonomie au cours de la réalisation du projet, conformément au canon moderniste qui concède à l'artiste la légitimité de prendre des décisions apparemment fondées uniquement sur des considérations formelles ou esthétiques. Cette résistance peut aussi se traduire par une simple transposition d'une pratique artistique personnelle dans un nouveau contexte, le contexte communautaire, alors même qu'il y a à l'origine de cette approche de l'art communautaire une volonté de se proposer à soi-même de nouvelles façons de faire et d'être.

Dans les processus décisionnels, les artistes comme les groupes communautaires peuvent demeurer dans une posture familière et reconduire leurs modes de fonctionnement respectifs. Leur collaboration peut aussi potentiellement donner lieu à un métissage des pratiques et des expériences qui mettrait par exemple en évidence la part de travail créateur présente dans les gestes et les pratiques des groupes communautaires, tout comme la dimension éthique de certaines démarches esthétiques. Comment le partage du leadership et des responsabilités pourra-t-il manifester cette diversité des expériences, des situations et des contributions des unes et des autres, tout comme cette reconnaissance mutuelle des subjectivités et des compétences ?

I do a lot of research involving people who are poor and marginalized,
and I have to be careful that the end product does not become
more important than how I got there. If people feel exploited,
exposed or that they have not been listened to
— then there is no point in doing the work —
no matter how shiny the report is in the end.
The kinds of relationships I develop with people while I am doing research
are therefore of the utmost importance. Responsibility comes into play
when we recognize that we must always honour those people
who have trusted us enough to work with their material.

— Kim Anderson



la question des autorisations

Certains facteurs freinent ou encouragent la collaboration, le partage, la dissémination. Lors de la documentation et de la diffusion de toute démarche de création et, plus particulièrement, dans le cas de celles qui sont de nature collaborative, surgit la complexe et cruciale question des autorisations. Mais que signifie réellement l'expression « consentement libre et éclairé », sous quelles conditions ce consentement est-il accordé, par qui et pour répondre à quels besoins : voilà des enjeux qui devraient être pris en considération et négociés entre les diverses parties impliquées. Pourrait-on aussi envisager que le consentement ne soit pas réservé à la question des autorisations de publication, mais qu'il soit sollicité à plusieurs reprises, c'est-à-dire en relation avec diverses étapes de la démarche de collaboration et du développement d'un projet d'art communautaire ?

les problématiques personnelles et le respect de ses propres limites

Le processus créateur suppose de façon inhérente un certain degré de risque, entre autres parce qu'il implique la possibilité que soient déclenchées d'une manière imprévisible des problématiques personnelles. L'art communautaire est d'autant plus touché par cette question liée à toute démarche de création puisqu'il repose sur le développement de relations qui impliquent leur part de risque, des situations de vulnérabilité, la mise à jour de certaines peurs, mais aussi la confiance, la responsabilisation et l'autonomie. Cette relation entre le processus créatif comme projet esthétique et comme agent de transformation (individuelle ou sociale) implique donc que soit négocié l'espace réservé aux exigences du projet créateur collectif d'une manière qui respectera aussi les demandes reliées à l'expression des problématiques personnelles déclenchées chez les membres des projets (individue ou groupe).

Il n'est pas toujours immédiatement possible de prendre une distance qui permettrait de réinvestir les effets de ces mécanismes dans la démarche créatrice, même pour les artistes ou les intervenantes communautaires qui ne sont pas exemptes de tels risques (ne sont-elles pas, à divers titres, des membres des projets ?) et qui ont aussi à définir et à respecter leurs propres limites. Comment dès lors accorder de la place aux interventions-témoignages et respecter les problématiques personnelles déclenchées par une démarche de création collective, mais aussi comment les contenir ou les limiter afin qu'elles n'interfèrent pas avec le projet créatif et qu'elles respectent autrui ? Quelles sont les conditions nécessaires à la disponibilité de chacune ? Quelles sont les frontières saines et flexibles à protéger afin de demeurer ouverte à soi-même et à autrui aussi bien qu'aux exigences de la création collective ? Comment penser aux conséquences de ce qu'on ouvre, comment offrir, et aussi aller chercher, un support adéquat pour soi-même ou pour autrui avant que nos propres ressources ne se révèlent insuffisantes devant une situation particulière ?

I was really taken when you told me,
"We have to create alternatives, not just exclusion."

— Kim Anderson (à Bonita Lawrence) dans *A recognition of Being*



NOTES

1. Voir le compte-rendu de cet atelier intitulé *Esthétique et éthique dans les projets d'art communautaire* rédigé par Myriam Berthelet, p. 44.
2. Voir sa présentation plus loin dans cette section, p. 58. Voir sa participation au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 68, au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 106-107, et au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 128. Louise a agi comme éditrice collaboratrice pour cette publication et c'est aussi à ce titre qu'elle signe la postface intitulée *La brûlure avant la voix ou Could this be a love letter?*, p. 365-377.
3. Voir sa présentation plus loin dans cette section, p. 57. Elle a également offert le même type d'atelier en 2004, lors du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire*, p. 69, et en 2006, lors du *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire* (voir p. 108). Voir également la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde, *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 75.
4. Voir sa présentation plus loin dans cette section, p. 57-58. Kim a participé au développement de LEVIER dès la *Première rencontre d'orientation* en 2001, (voir p. 22-24) ; voir aussi son texte théorique issu de cette journée, *L'art communautaire et les pratiques de recherche : qu'est-ce que l'éthique vient faire là-dedans ?*, p. 308-312 ; voir également sa participation au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 70, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 83-85.
5. Voir sa présentation plus loin dans cette section, p. 58.
6. T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1982[1970], p. 9.
7. Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, Paris, Fayard et Radio-France, 1982, p. 120 et 114.
8. Cette réflexion s'inscrit dans un cycle de recherches en cours intitulé *This should be housing / Le temps de la maison est passé,* portant sur la maison comme expression de certaines inquiétudes et tensions qui caractérisent actuellement nos relations au / dans le monde : comment habiter *ensemble* le contemporain ? Ces travaux reçoivent l'appui du Collège de Maisonneuve et du Fonds de recherche sur la société et la culture dans le cadre des recherches de l'Équipe de recherche sur l'imaginaire contemporain, Centre Figura, Université du Québec à Montréal. Un essai à paraître, intitulé *Le coin rouge : l'angle de beauté,* rendra compte de ces recherches qui ont néanmoins déjà donné lieu à plusieurs publications, communications, ateliers et table rondes. Voir notamment : « Ground Zero : la domestication des restes ou le pouvoir de disposer » (avec photographies originales de l'auteure), *ESSE arts + opinions*, Dossier « Déchets », n° 64 (septembre 2008), p. 10-15 ; « L'intérieur est l'asile où l'art se réfugie », *Voix plurielles*, numéro spécial « La maison et le livre », vol. 5, n° 1 (mai 2008). Ce dernier article est également disponible en ligne à : www.brocku.ca/cfra/volumes/voix_plurielles_5_1/voix_plurielles_5_1.html.
9. À ma demande, les citations des invitées de cette journée sur l'éthique sont laissées dans leur langue originale. On peut lire leurs traductions en français dans la section anglaise, p. 53-61.
10. Voir ses comptes-rendus des rencontres *Art communautaire : guérison ? thérapie ?,* p. 42-43, *Esthétique et éthique dans les projets d'art communautaire*, p. 44, *Présentation d'une expérience avec des jeunes adultes*, p. 45, et *Ateliers sur la résolution de conflits*, p. 49-51. Voir aussi la description du projet activiste humaniste *Podval* qu'elle a réalisé avec Anne-Élisabeth Côté, p. 260-261.
11. Le texte suivant de Paul Ricœur constitue une bonne introduction à cette approche de l'éthique : « Avant la loi morale : l'éthique », dans *Encyclopédie Universalis,* sous « Enjeux », Paris, Encyclopædia universalis, 1985, p. 42-45.
12. Peter Brook, *L'espace vide : écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, Coll. Pierres vives, 1977, p. 174.
13. Cette section du texte reprend plusieurs éléments du rapport final déposé au Conseil des arts et rédigé par Devora Neumark. À ma demande, c'est la version anglaise de ce texte qui est insérée ici. On peut en lire la traduction française , p. 56-57.
14. Toronto, Sumach Press, 2000, 320 pages.
15. Toronto, Sumach Press, 2003, 264 pages.
16. Ce document est disponible en ligne, à : www.ethics.ubc.ca/?p=document.
17. De 1997 à 1999, Pam Hall a été la première artiste en résidence à la Faculté de médecine de l'Université Memorial de Terre-Neuve. Ce projet a été déterminant pour lui permettre de développer son travail sur le corps féminin tout en approfondissant son engagement sur l'éthique et la représentation, et fut l'un des projets pilotes soutenus par le Conseil des arts du Canada. Voir aussi : www.pamhall.ca/work_with_others/.
18. Pour en savoir plus, consulter les textes que j'ai publiés sur ce sujet, entre autres : « Les cassures du vivant », dans *Faire comme si tout allait bien* (Anne Bertrand, Hervé Rœlants, Stephen Wright, dir.), publication liée à la programmation 2006-2007 et au 20e anniversaire du Centre des arts actuels Skol, Montréal et Strasbourg, Skol et Association Rhinocéros, avril 2008, p. 160-172 ; *L'art et la communauté : réflexions sur la médiation culturelle dans une perspective éthique,* notes préparatoires qui ont servi de support à mon intervention présentée en guise de mot d'ouverture le 15 juin 2007 dans le cadre des *Rencontres sur la médiation culturelle* organisées par la Direction du développement culturel de la Ville de Montréal (texte disponible en ligne à : ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/culture_fr/media/documents/lachapelle_notes_mediation_culturelle.pdf).
19. Lewis Hyde, *The Gift : Imagination and the Erotic Life of Property*, New York, Vintage books, 1983, p. 77 (traduction libre de l'auteure).
20. On trouve aussi chez Paul Ricœur, dans l'article déjà évoqué, des idées éclairantes sur la notion de valeur. Ricœur met en évidence le caractère mixte des valeurs en insistant sur le fait qu'elles sont « liées aux préférences, aux évaluations des personnes individuelles et finalement à une histoire des mœurs ». Une valeur serait donc « une notion de compromis entre le désir de liberté des consciences singulières, dans leur mouvement de reconnaissance mutuelle, et les situations ».
21. Matériel promotionnel du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)* d'Engrenage Noir / LEVIER.

Documentation photographique : Johanne Chagnon.

Atelier **Création collective et droits d'auteur**

Au Centre Saint-Pierre
1212, rue Panet,
Montréal

4 mai 2004

Au fil des rencontres et des programmes de formation et d'échanges, de même que dans le cadre des projets soutenus par Engrenage Noir / LEVIER, il est devenu de plus en plus évident que la question des droits d'auteur se présente comme une question de base à aborder dans les processus créatifs collaboratifs. Cet enjeu a également fait l'objet d'un autre atelier, faisant appel aux deux mêmes personnes invitées, dans le cadre du Programme de formation et d'échanges en art communautaire *qui s'est tenu en novembre 2004*[1].

Normand Tamaro, avocat spécialisé dans les questions de propriété intellectuelle, et Joëlle Tremblay, artiste, étaient les deux personnes invitées à l'occasion de l'atelier Création collective et droits d'auteur. *Katia Macias-Valadez, responsable de la gestion des droits à la SODART (Société de droits d'auteur en arts visuels) participait également à cette rencontre.*

L'atelier s'est construit à partir de questions portant sur les enjeux éthiques, le statut de créatrice (ou créatrices) et la paternité d'une œuvre[2]. *Étant donné le contexte de la pratique d'art communautaire, il devient apparent qu'on avance sur un terrain glissant dès que les membres d'un projet commencent à se soucier de définir comment devrait se faire le partage des droits. Un des conseils qui est ressorti de cette discussion était que les membres d'un projet d'art communautaire ne peuvent se permettre d'entrer dans de telles démarches collectives avec naïveté. Le fait de demander d'établir préalablement une entente de collaboration a été considéré, par les personnes présentes lors de cette rencontre, comme un engagement préliminaire important et un signe concret d'engagement mutuel.*

Cet atelier a permis de présenter des lignes directrices pratiques d'un point de vue juridique, ainsi qu'une étude de cas à partir de laquelle il fut possible d'explorer d'autres expériences collaboratives. Il importe cependant de préciser que la position de LEVIER sur la question des droits d'auteur dans un projet d'art communautaire tient compte de la nécessité de discuter d'ententes en cette matière dès avant le début de tout processus collaboratif, de même que de l'affirmation de droits collectifs impliquant toutes les membres du projet. Le partage de l'expérience de Joëlle était intéressant car elle témoignait d'une situation où aucune entente préalable n'avait été conclue, ce qui a donné lieu à des problèmes. L'artiste fut invitée à participer à cette rencontre afin de présenter son point de vue sur les droits d'auteur individuels. Notons que celui-ci diffère cependant du point de vue de LEVIER qui cherche à affirmer aussi les droits collectifs.

VOICI QUELQUES EXTRAITS DES PROPOS TENUS LORS DE CET ATELIER.

Je crois fermement que la démocratie passe par l'avancement des connaissances, qui passe par la diffusion maximale de points de vue différents. L'artiste tient une place importante dans la mise en valeur et la diffusion de manières de voir riches et multiples.
— Normand Tamaro

Normand Tamaro

Il faut faire ses ententes avant. Idéalement, il faut que les personnes soient minimalement conscientes de ce qu'elles sont en train de faire, et conscientes que leur travail pourrait être utilisé dans l'œuvre collective finale. Toutes les personnes impliquées doivent savoir ce qui est prévu ; c'est une question d'honnêteté, au-delà du fait que l'entente mise sur papier peut ou non être lue par toutes les membres du projet. Souvent, l'artiste connaît un peu l'importance de l'œuvre, mais la personne non initiée qui est exposée de si près à une pratique artistique professionnelle pour la première fois peut se demander ce que ça implique. Ces membres peuvent éventuellement découvrir qu'elles avaient peut-être certains droits, mais au départ, elles ne le savent pas nécessairement.

Plusieurs de mes clients sont des artistes avec peu de moyens financiers, alors je leur conseille d'écrire leurs ententes dans leurs mots, de façon à ce qu'elles soient claires pour tous. Si, un jour, ils ont assez d'argent, ils pourront les faire rédiger par un avocat. Mais l'essentiel, c'est de s'assurer d'être clair avec soi-même et avec les autres personnes impliquées dans le projet. De plus en plus, dans l'univers légal, une entente est ce qui convient aux parties, rédigée dans des mots que tout le monde peut facilement comprendre.

L'important, c'est de se demander :

- Quel est l'objet de l'entente ? Vise-t-elle, par exemple, à clarifier les conditions selon lesquelles l'œuvre peut circuler et être diffusée ?
- Que faire avec l'œuvre une fois que le projet est terminé ?
- Voulez-vous empêcher ou non l'œuvre d'être utilisée dans d'autres contextes par d'autres personnes ?
- Qui peut disposer de l'œuvre et dans quelles circonstances ? La question de qui est l'auteur de l'œuvre n'est pas en soi importante, c'est plutôt si vous pouvez vous l'approprier ou non. Quelles autres personnes doivent nécessairement être impliquées dans cette décision ?

Si les membres du groupe impliqués dans la collaboration artistique communautaire ont essayé de répondre à ces questions, alors ils sont déjà avancés même si les réponses ne sont pas encore toutes précises.

Un autre enjeu est celui du consentement : toutes les décisions relatives aux permissions nécessaires pour l'utilisation d'objets et d'images à l'intérieur d'un projet collectif doivent ensuite être mises sur papier ou enregistrées avec de l'équipement audio ou vidéo, et en présence de témoins. Le consentement en termes de droit est valide lorsqu'il est éclairé, c'est-à-dire compris, et il est donc important qu'un tel consentement reflète précisément ce à quoi chaque participant à l'entente a donné son accord. Ce n'est pas nécessaire que ce soit par écrit. En effet, des ententes écrites peuvent ne pas être considérées valides comme dans le cas d'une personne analphabète. Cette personne pourrait, un jour, dire qu'elle n'a pas compris le document, et son consentement pourrait être déclaré non valide.

Aujourd'hui, on a besoin d'ententes pour clarifier qui a des droits légitimes. Les gens s'imaginent souvent avoir des droits qu'ils n'ont pas. Tout le monde est responsable de connaître ses droits et de les exercer en toute légitimité. Mais il ne faut pas s'affoler, le droit d'auteur a été conçu pour faciliter la création, pas pour la freiner.

Joëlle Tremblay
« Si j'avais su ça avant ! »
Je suis artiste dans la communauté depuis une vingtaine d'années. Quand on crée une œuvre d'art avec notre cœur et avec d'autres gens et que cette création collective se passe mal, c'est très douloureux.



Joëlle Tremblay, *Les oiseaux de paix* [détail], 2002, projet initié par l'école De Mortagne (Boucherville), avec la participation de la Centrale des syndicats du Québec, de groupes communautaires, de commissions scolaires, de 56 écoles du Québec, en particulier l'école Pierre-Dupuy (Montréal).

En 2002, 10 000 personnes ont participé au projet *Les oiseaux de paix ;* des enfants et des adultes de 56 écoles du Québec, de groupes de quartier et d'associations ont créé des dessins, de la poésie et ont fait de la couture autour du thème de la paix. Tout au long du processus, ces personnes devaient échanger sur ce que la paix représentait pour elles. Ce qui a abouti à la création de six oiseaux de 10 à 24 mètres (avec des milliers de plumes), qui ont ensuite servi à des performances. Des artistes, des musiciens et des comédiens se sont joints à la fête. Bref, ça été une organisation monstre qui a connu un très grand succès auprès du public.

J'ai une pratique artistique au cœur de communautés et avec elles, que je nomme « l'art qui relie ». L'engagement de mon travail de création implique une collaboration et aboutit à une forme d'art collective qui se conjugue à une quête de sens, de beauté et de liberté. L'unicité de chacun y est mise en valeur et partagée, vers plus d'humanité.
— Joëlle Tremblay

Le projet ayant obtenu un prix Essor, dont la remise a été diffusée à Télé-Québec, c'était triste d'apprendre par un communiqué de presse qu'un directeur d'école s'attribuait une partie de la direction artistique sans aucunement mentionner ma participation. Qui est auteur de quoi au juste ? J'en conclus qu'il vaut mieux le préciser dès le début d'un projet !

Précisons que ce ne sont pas du tout les enfants ou les gens de la communauté qui ont réagi de cette façon. Contrairement aux gens haut placés, ces personnes savaient qu'on avait fait ce projet ensemble. C'est vraiment lié au pouvoir. Ces gens se sont donné le droit de récupérer toutes les œuvres sans égard à leurs créatrices, alors que j'avais l'intention de rendre les oiseaux aux différentes communautés qui les avaient fabriqués parce que je sais très bien que les choses qu'on crée nous tiennent à cœur. Quand un lien d'amour se crée, on en est fier ; on comprend sa valeur et on la préserve. Mais le lien est autre quand il s'agit uniquement du prestige. Qu'arrive-t-il quand, pour certaines personnes, l'objectif a été atteint ? Après la publicité et les prix, elles ne s'intéressent plus à l'œuvre et la laissent s'abîmer.

S'entendre dès le départ sur les rôles précis de chacune aurait peut-être aidé. Je ne me suis peut-être pas assez défendue parfois. J'ai travaillé avec des personnes qui avaient souvent de bons salaires, mais dès qu'on parlait de droits d'auteur, elles contestaient du haut de leur pouvoir d'achat.

Dans l'idéal, c'est de faire signer une formule de consentement qui permet d'informer les personnes concernées de l'usage qu'on veut faire de l'œuvre ou des photos. Mais parfois, il y a un problème : faire signer des papiers ne risque-t-il pas, un moment donné, de rompre quelque chose déjà très fragile ?

Normand Tamaro
Si on ne l'a pas précisé avant, il y a des gens qui peuvent s'imaginer être eux-mêmes auteurs du travail qui est ressorti d'un processus créatif dans lequel ils ont participé. Dans le contexte de l'intervention communautaire, il y a encore plus de nuances. Et — ça pourrait être un choix politique — il pourrait être suggéré dès le départ que l'œuvre soit la propriété de tous ceux qui y ont participé. Raison de plus pour rédiger, au départ, une entente sur la manière dont chacun utilisera son droit.

Questions des participantes auxquelles a répondu Normand Tamaro

- Si on a du matériel artistique collectif et qu'on n'a pas rédigé d'entente au départ, peut-on le faire après coup ?
  Le droit n'aime pas les situations de blocage, il veut que la société avance. On peut aller devant un tribunal et dire : on est neuf, on a créé une œuvre qui nous appartient à tous, il y a une situation de blocage due à une raison purement personnelle et nous avons intérêt à exploiter nos droits. Même si une personne prétend que le matériel lui appartient et que vous n'avez rien établi légalement au départ, la création se détermine sur les faits basés sur chacun des témoignages. Ce type de recours pourrait être reçu.
- Si, par la suite, une œuvre collective créée dans le cadre d'une intervention sociale fait partie d'une publication, est-ce légal ?
  Oui, tout à fait. Puisqu'au départ, les gens ont consenti à participer à une œuvre publique et collective, il faut vivre avec les conséquences de cette participation. L'individu donne des consentements selon le contexte où il se trouve. Par exemple, s'il y a une caméra en train de filmer, il sait déjà que l'image peut servir dans un certain contexte. S'il n'a rien signé, ça ne veut pas dire qu'il n'a rien autorisé.

NOTES

1. Voir l'horaire de ce programme, p. 69-73, et le texte de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 74-91, dans lequel elle met ce programme en relation avec celui qui s'est tenu en 2002. Voir aussi dans ce même texte la référence à cet atelier sur les droits d'auteur, p. 84.
2. Voir les questions plus spécifiques dans l'horaire du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 71.

Atelier **Une culture 100 % accessible ?**

À la Caserne 18-30
3622, rue Hochelaga Est,
Montréal

26 septembre 2004

Je suis une activiste de la culture de la déshabilité et une artiste communautaire. Mon esthétique tourne autour du pouvoir du toucher, la séduction de la différence, et la richesse de toutes nos vies.
— Petra Kuppers

Cet atelier préparé par Petra Kuppers en collaboration avec Devora Neumark, et animé par Petra, abordait l'enjeu de la culture de la déshabilité[1]. Il a pris la forme d'une présentation-conférence entrecoupée d'exercices corporels et d'expérimentations en mouvement. Les personnes présentes ont été invitées à explorer les enjeux de l'accessibilité esthétique. Petra est directrice artistique de The Olimpias[2], danseuse en fauteuil roulant, artiste communautaire, activiste impliquée dans la culture de la déshabilité et professeure agrégée d'anglais, de théâtre, de danse et d'études féminines à l'Université du Michigan, Ann Arbor[3].

Comment vivre dans une société qui se veut égalitaire et participative, mais qui en même temps crée de la marginalisation ? Que fait-on avec la question de l'accessibilité ? Est-ce qu'une personne différente peut influencer la norme ou est-elle tenue de se plier à cette norme ? Posée en ces termes, la question s'avère plus radicale, plus politique[4].

VOICI UN APERÇU DE CET ATELIER.

Quelles sont les relations entre la culture des personnes déshabilitées et la culture dominante ? Il ne s'agit pas seulement d'un besoin pour des espaces sans escalier, ou de budgets pour fonctionner en langage Braille : il importe de repenser les processus de l'art et les normes esthétiques, et de considérer la manière dont les artistes déshabilitées remettent en question les esthétiques dominantes.









NOTES

1. Le néologisme *déshabilité* utilisé ici a été formé à partir de l'anglais *disability*, lui-même formé du préfixe *dis* – et du substantif *ability*, tous deux venus du latin et du français ; ce nouveau mot respecte donc la morphologie du français. Ce choix respecte plusieurs revendications qui cherchent à trouver des termes plus appropriés pour se démarquer des connotations stéréotypées et péjoratives associées à des termes tels que *personnes handicapées*.
2. Un collectif artistique impliqué dans la culture des personnes déshabilitées et le système de la santé mentale afin d'obtenir un changement social. Voir : www.olimpias.org.
3. Petra a également écrit les livres suivants : *Disability an Contemporary Performance: Bodies on Edge* (Londres et New York, Routledge 2003) ; *The Scar of Visibility: Medical Performances and Contemporary Arts* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007) et *Community Performance: An Introduction* (Oxon et New York, Routledge, 2007). Avec son partenaire de longue date Neil Marcus et la photographe Lisa Steichmann, elle a également publié un livre de poésie, *Cripple Pœtics: A Love Story* (Ypsilanti, Homofactus Press, 2008).
4. Pour lire davantage sur le sujet, voir plus loin dans ce livre le texte de Petra, *Danser dans le cercle — La déshabileté et l'esthétique de l'accessibilité*, p. 324-328, dans lequel elle aborde le sujet avec ses collègues Neil Marcus et Leora Amir.

Documentation photograhique : Johanne Chagnon.

Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)

À la Caserne 18-30
3622, rue Hochelaga,
Montréal

20 et 21, 27 et 28 novembre 2004

Tout comme le Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*, le contenu de ce deuxième programme a été conçu afin de contribuer au développement d'une compréhension critique de la pratique de l'art communautaire. Il s'est enrichi de l'expérience vécue lors du premier programme, des réflexions issues des rencontres publiques tenues au cours des deux années précédentes et des recherches pratiques et théoriques (toujours en cours) des participantes, des membres des projets et de LEVIER. Il comportait cependant une différence notable par rapport à 2002 : une présence importante de membres des divers projets soutenus par LEVIER, alors en phase de réalisation, sont en effet venues témoigner de leur expérience, permettant ainsi aux personnes qui commençaient tout juste à s'engager en art communautaire d'avoir une introduction personnalisée et concrète à la complexité d'un tel type de pratique.*

Ce programme était à nouveau bilingue et ouvert gratuitement au public, élargissant ainsi le réseau de personnes partageant des préoccupations et intérêts semblables (la participation au programme demeurait un prérequis pour toute artiste et organisme qui souhaitaient présenter une demande conjointe d'aide financière pour un projet en art communautaire).

Ce programme de formation de quatre jours comportait un éventail de thèmes liés à l'engagement personnel et sociopolitique. Il fut planifié et animé en collaboration par Devora Neumark et Louise Lachapelle[1] *qui a contribué à donner forme à plusieurs de ses composantes critiques. Il incluait des sessions d'information et des ateliers portant sur l'éthique, la gestion de conflits, l'équilibre corps/esprit, la documentation et le droit d'auteur.*

VOICI L'HORAIRE DÉTAILLÉ DE CES QUATRE JOURNÉES DU PROGRAMME DE FORMATION ET D'ÉCHANGES EN ART COMMUNAUTAIRE (2004)[2].





Louise Lachapelle
(voir p. 54)

Joanne Gormley
(voir p. 53)

Première journée

9 h 15
Yoga (facultatif)
guidé par Joanne Gormley[3]

Au moyen de cet exercice de centration du corps et de l'esprit, Joanne demanda aux participantes de réfléchir sur ce que prendre soin de soi-même signifie, en particulier lorsqu'on travaille avec les autres. Compte tenu que les pratiques collaboratives et cocréatives requièrent une présence complète et entière, ce que Joanne proposa d'explorer peut être considéré comme une éthique incarnée. Elle demanda de considérer comment une pratique personnelle comme le yoga ou la méditation (comme porte d'entrée vers la connaissance de soi, l'acceptation et la compassion) peut aider à mieux écouter et à être plus réceptif aux gens avec qui l'on travaille. Joanne suggéra que cette conscience intégrée du corps et de l'esprit est particulièrement favorable à la reconnaissance d'un autre sujet dans un contexte de création commune, où se vit l'expérience de l'interdépendance.

10 h 30
Pour se connaître un peu
Exercice créatif pour prendre contact

11 h
Introduction à Engrenage Noir / LEVIER — Art communautaire et processus de demande pour un soutien financier[4]
Johanne Chagnon

11 h 30
Établissement des conditions de communication

Note : les cinq présentations de projets offertes dans le cadre de ce programme de formation et d'échanges ont développé un aspect ou un autre de la pratique de l'art communautaire. Pour ce faire, toutes les présentatrices ont réfléchi à une première série de questions générales qui leur furent soumises à l'avance :

- En repensant au processus à l'œuvre dans votre projet d'art communautaire, qu'avez-vous trouvé le plus difficile ? Si vous deviez refaire le même projet, comment approcheriez-vous cette difficulté maintenant ?
- Qu'y a-t-il dans le processus créateur qui stimule votre intérêt ? En d'autres termes, pourquoi faire appel à la pratique créatrice pour faire ce que vous faites ?
- Le fait d'avoir participé à ce projet a-t-il changé votre compréhension de vous-même et de la société ? Si c'est le cas, comment ?
- Que vous a apporté le fait d'avoir participé à ce projet ?
- Quelles suggestions feriez-vous dans le but d'améliorer le soutien offert par l'équipe de LEVIER ?

Une deuxième série de questions, également soumises à l'avance, fut conçue en fonction d'une particularité de chaque projet.

13 h 30
***Des pas sur l'ombre*[5]**
Diane Trépanière
(Bien que ce projet fut soutenu en tant que projet d'art activiste humaniste, il soulève certains enjeux pertinents dans le contexte de ce programme)

Question particulière à ce projet :

- Très souvent, la trajectoire d'une artiste qui souhaite s'engager plus directement dans la sphère publique la conduit d'une pratique solitaire en atelier vers la cocréation collective. Presque aussi souvent, l'artiste peut éprouver une résistance à renoncer à une part de sa culture fondée sur une conception mythique du rôle de « l'artiste comme héros », et ce, même si elle tente de s'impliquer dans une création de nature collective. Au cours de la réalisation de ce projet, dans lequel vous avez conservé une part importante du contrôle artistique et de votre autonomie, vous semblez avoir reconnu la nécessité de vous proposer à vous-même une nouvelle façon de fonctionner. Alors que vous transposiez votre pratique artistique personnelle dans un contexte communautaire, quelles sont les prises de conscience qui vous ont suggéré qu'une approche de cocréation en collaboration pourrait être ce que vous souhaitez maintenant explorer ?

14 h 30
***Ouvrez votre coffre à trésors*[6]**
Louise Laliberté, directrice, et Johanne Chagnon, Valmont Brousseau, Maryse Conti, Annie Girard, Micheline Lebel, Louise Martin et Chantal Rail, de l'organisme Le CARRÉ

Question particulière à ce projet :

- Dans le cadre de la pratique artistique communautaire, l'artiste apporte au processus un éventail d'expériences et d'habiletés, ainsi que le désir de travailler en collaboration et d'apprendre à chaque étape. En même temps, les membres de la communauté qui prennent part à un projet d'art communautaire apportent aussi une multitude d'aptitudes et de talents, une dynamique féconde, une connaissance et une expertise des enjeux qu'elles veulent soulever, de même qu'une compréhension de leurs conditions matérielles, sociales et politiques. De quelle manière le partage du leadership a-t-il été établi et comment les responsabilités inhérentes au fait de créer en collaboration ont-elles été identifiées, assignées, assumées et évaluées ?

15 h 45
***De fil en histoires*[7]**
Lisa Ndejuru, Sylvie Tisserand et Alain Montambeault, de la Maison des Jeunes de Rivière-des-Prairies



Présentation du projet *De fil en histoires* (Lisa Ndejuru).

Question particulière à ce projet :

- La question des autorisations est une considération éthique complexe et cruciale lors de la documentation et de la diffusion de toute démarche de création et, plus particulièrement, dans le cas de celles qui sont de nature collaborative. Que signifie réellement l'expression « consentement libre et éclairé », sous quelles conditions ce consentement est-il accordé, par qui et pour répondre à quels besoins : voilà des enjeux qui doivent être pris en considération et négociés entre les diverses parties impliquées — peut-être même à plusieurs reprises au cours des diverses étapes de la démarche de collaboration. Étant donné la complexité de cette problématique, comment la question des autorisations a-t-elle été un enjeu dans le développement de votre projet, dans sa documentation et sa diffusion ?

16 h 45
Questions et commentaires

17 h 15
Échanges informels autour d'une dégustation de vins et fromages

Deuxième journée

9 h 30
Yoga (facultatif)
guidé par Joanne Gormley

10 h 45
Réévaluation des conditions de communication

11 h
Éthique et pratiques d'art communautaire
Kim Anderson[8]



Atelier *Éthique et pratiques d'art communautaire* (Kim Anderson).

Joignant la théorie à la pratique, cette présentation souligna quelques-unes des principales questions entourant l'éthique fondamentale et l'éthique appliquée dans le domaine de l'art communautaire. Kim Anderson guida les participantes dans l'exploration de leurs valeurs personnelles et des liens entre leurs actions et comportements, leurs intentions et les politiques qui en découlent. Quels sont les obligations et les questionnements éthiques inhérents à la pratique de l'art communautaire ? Quels modèles de code d'éthique peuvent être appliqués ou adaptés à l'art communautaire ? Comment créons-nous, collectivement et individuellement, des climats éthiques afin de favoriser la collaboration et les relations de cocréation ?



Kim Anderson (voir p. 58)



Atelier *Les processus de documentation pour les projets d'art communautaire*, (jil p. weaving).

14 h 15
Les processus de documentation pour les projets d'art communautaire
jil p. weaving[9]

jil p. weaving, responsable de la programmation en art communautaire pour le Comité des parcs et loisirs de la Ville de Vancouver et initiatrice de l'Institute of Documenting Engagement [Institut de documentation de l'engagement], présenta le projet de l'Institut qui a rassemblé huit artistes en milieu de carrière avec un groupe d'artistes et de producteurs médias plus expérimentés pour une période de trois semaines à l'hiver 2003-2004. Ensemble, ce groupe a exploré les pratiques de l'art communautaire et le potentiel de la vidéo numérique en tant que moyen de documenter l'esthétique de l'engagement dans cette forme artistique. Après avoir participé à une série de discussions (certaines ouvertes au public), d'ateliers et de visionnements, les artistes participantes à ce projet ont chacune produite un court vidéo documentaire soulignant un aspect de leur pratique.

En plus de présenter quelques-uns de ces vidéos, jil et les participantes discutèrent de certaines questions liées aux processus de documentation particuliers à l'art communautaire. Par exemple: Quelles sont les voix représentées? Quel type de documentation rend le mieux les particularités de tel ou tel projet? Comment la pratique créative est-elle modifiée par les processus de documentation?

J'ai 30 ans d'expérience comme artiste et travailleuse culturelle. Mon travail origine d'une croyance que tout le monde est créatif et a des expériences de vie qui doivent d'être partagées et sur lesquelles on doit réfléchir, afin d'imaginer et de faire advenir un monde meilleur. Dans ce but, j'ai créé des œuvres d'art individuellement et en collaboration avec d'autres artistes et communautés, j'ai facilité des projets, développé des programmes, animé des ateliers, travaillé comme auteure, bailleuse de fonds, chercheure et consultante.
— jil p. weaving

16 h 15
Création collective et droit d'auteur
Normand Tamaro et Joëlle Tremblay[10]
Comme les projets d'art communautaire sont souvent des créations collectives, la question du droit d'auteur peut soulever plusieurs enjeux éthiques. Les projets sont généralement basés sur un processus de collaboration et de cocréativité entre une artiste et les membres d'une communauté qui deviennent artistes à leur tour. Qui détient la paternité de l'œuvre? L'artiste qui a lancé le projet? Ou alors l'organisme communautaire qui le parraine? Toutes les membres de projet? À parts égales?

L'art communautaire étant souvent basé sur des valeurs égalitaristes et sur une volonté de contrer les hiérarchies habituelles du pouvoir, qui peut revendiquer le statut de créateur, qui peut revendiquer la paternité d'une œuvre? En d'autres mots, lorsque l'œuvre s'inspire de ces valeurs de cocréation égalitaire, l'artiste peut-elle revendiquer seule la paternité de l'œuvre, même si elle en a eu l'idée de départ? Jusqu'à quel point les membres sont-elles considérées comme des artistes à part entière?



Atelier *Création collective et droits d'auteur* (Joëlle Tremblay et Normand Tamaro).

17 h 45
Questions et commentaires

Troisième journée

9 h
Yoga (facultatif)
guidé par Joanne Gormley

10 h 15
Réévaluation des conditions de communication

10 h 30
Créativité, coexistence pacifique et comment s'adapter lorsque des enjeux personnels sont soulevés
Cynthia E. Cohen et Jack Saul (première partie)

C'est souvent au moment où une personne ou un groupe discerne des possibilités de changement et une voie vers une cœxistence plus harmonieuse que les vieilles croyances et les vieux schèmes — enracinés dans la peur, la colère ou la douleur — réaffirment leur existence avec vigueur, rendant la communication non violente difficile, voire impossible. Certains vont même jusqu'à qualifier ces réactions de dépendance au dysfonctionnement collectif ou individuel, dysfonctionnement qui se manifeste dans les comportements agressifs comme autant de tentatives d'arriver à un bien-être personnel. La pratique créative agissant comme un agent mettant en lumière la possibilité de changement (du moins symboliquement) peut aussi se transformer en déclencheur de cette tension entre le désir de changement et la peur de ce même

Joëlle Tremblay (voir p. 65)

Normand Tamaro (voir p. 64)



Atelier *Créativité, cœxistence pacifique et comment s'adapter lorsque des enjeux personnels sont soulevés* (Jack Saul et Cynthia E. Cohen).

changement. La créativité est un mécanisme puissant qui implique parfois un haut degré de risque. La compréhension des processus à l'œuvre lors de la rencontre avec des souvenirs douloureux et des traumatismes encore actifs peut donc aider les artistes et les communautés à adopter une approche plus attentive aux échos que la création risque de faire surgir en nous.

Cynthia Cohen et Jack Saul travaillent depuis plusieurs années à la jonction entre l'art et la cœxistence pacifique, mais se sont rencontrées pour la première fois lors de cet atelier que LEVIER leur a demandé de coanimer, afin de partager leurs expériences respectives et stimuler ainsi le dialogue à propos de ces importantes questions et de leurs liens avec l'art communautaire.

Cynthia est directrice de Repenser la réconciliation à travers la culture et les arts, un programme de formation internationale, et directrice de la section Recherche et collaborations internationales du Programme Slifka de cœxistence intercommunautaire, à l'Université Brandeis (Massachusetts), où elle facilite les échanges entre artistes travaillant dans des régions de conflits. Jack Saul est assistant professeur de Clinical Population and Family Health [Population clinique et santé familiale] à la Mailman School of Public Health [École de santé publique] de l'Université Columbia (New York). Il est également directeur général du programme International Trauma Studies [Études internationales sur le traumatisme] de l'Université de New York et cofondateur du Théâtre contre la violence politique.

14 h
Créativité, coexistence pacifique et comment s'adapter lorsque des enjeux personnels sont soulevés
Cynthia E. Cohen et Jack Saul (deuxième partie)

15 h 45
Communication non violente
Devora Neumark

Cet atelier était basé sur l'approche développée par le Centre pour la communication non violente. Devora Neumark a été sensibilisée à cette approche lors des ateliers donnés par le Centre international de médiation et de résolution de conflits à Montréal[11], à la demande de LEVIER. Étant consciente que ce processus est le défi de toute une vie, elle continue d'explorer les diverses habiletés requises pour une communication non violente — comme l'observation sans évaluation — et est heureuse de partager sa compréhension de cette démarche avec les participants de l'atelier.

Fondée sur la conscience de soi et des autres et sur la faculté d'articuler clairement ce que nous observons, ressentons, avons besoin et demandons, cette approche a beaucoup de traits communs avec d'autres stratégies de résolution de conflits qui renforcent, elles aussi, notre capacité d'écouter et de répondre aux autres avec empathie: le Harvard Negotiation Project [Projet sur la négociation de Harvard[12]] et *The Magic of Conflict* [La magie du conflit[13]], par exemple.

17 h 15
Questions et commentaires

17 h 45
Échanges informels autour d'un vins et fromages

Quatrième journée

9 h 30
Yoga (facultatif)
guidé par Joanne Gormley

10 h 45
Réévaluation des conditions de communication

11 h
Et si j'y étais… histoire de se connaître, de se reconnaître un peu[14]
François Bergeron, directeur, Christine Brault, Alice Tixidre-Girard et Jacinthe Leduc, de l'organisme Oxy-jeunes

Question particulière à ce projet:
- Très souvent, quand nous nous impliquons dans une démarche créative de nature collective, nous devons remettre en perspective nos propres désirs de faire quelque chose qui «va changer le monde». Accepter que les effets de nos gestes aient une portée plutôt modeste, qu'ils se traduisent, en termes de changement personnel et social, selon une autre échelle ou dans un rayon d'influence plus restreint, peut représenter tout un défi. Veuillez préciser cet aspect d'échelle ou de rayon d'influence — sur le plan des valeurs, de la signification et de l'efficacité — en relation avec la nature intime de vos gestes. À qui votre travail s'adresse-t-il? De quelle manière le fait que les autres posent cette question de la portée ou du rayon d'influence en se référant à votre travail a-t-il eu un impact sur le processus de prise de décision?

Je cherche à explorer le rôle des arts et du travail culturel dans la transformation créatrice du conflit. Je crois que les artistes ont besoin d'espaces où réfléchir sur leur travail de façon critique, pour explorer les dilemmes qui accompagnent presque toujours le travail qui se fait à la frontière entre la souffrance humaine et la possibilité humaine.
— Cynthia E. Cohen

En tant que psychologue installé à New York, j'ai créé plusieurs programmes psychosociaux à l'intention des populations qui ont subi la guerre, la torture et la violence politique à New York. Je suis connu pour mon travail innovateur auprès des communautés qui intègre le témoignage, la guérison, les techniques médiatiques et les arts de la performance.
— Jack Saul



Présentation du projet *Et si j'y étais…* (Christine Brault, Alice Tixidre, François Bergeron et Jacynthe Leduc).

13 h 15
Manipuler avec soin[15]
Vichama collectif (Rachel Heap-Lalonde et Karyne Filteau)

Question particulière à ce projet :
- Le processus créateur suppose, de façon inhérente, un certain degré de risque puisqu'il implique la possibilité que soient déclenchés des mécanismes de transformation personnelle d'une manière ni normative, ni prévisible. Quelles approches avez-vous adoptées de façon à négocier l'espace occupé par les exigences du processus créateur collectif, tout en respectant les exigences liées aux problématiques personnelles déclenchées dans le cadre de cette démarche de cocréation, et vécues individuellement par plusieurs personnes dans le groupe (autant par les membres que par les artistes) ?

14 h 30
Processus d'application pour les bourses en art communautaire
Johanne Chagnon et Devora Neumark

15 h 30
Questions, commentaires et conclusions

NOTES

1. Voir sa participation à la journée d'étude *Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire,* p. 52-53, et le texte *L'art communautaire ou retrouver le chemin de la maison ?* rédigé à la suite de cette journée, p. 54-63. Voir aussi sa participation au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 106-107, et au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 128. Louise a agi comme éditrice collaboratrice pour cette publication et c'est aussi à ce titre qu'elle signe la postface intitulée *La brûlure avant la voix ou Could this be a love letter?,* p. 365-377.
2. Voir aussi *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours,* une réflexion critique détaillée de Rachel Heap-Lalonde, p. 74-91, dans lequel elle met ce programme en relation avec celui qui s'est tenu en 2002.
3. Voir sa participation lors de la journée d'étude *Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire*, p. 53 et 57, et lors du *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 108.
4. Compte tenu du degré d'insatisfaction exprimé par certaines personnes à la fin du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002),* ce processus fut cette fois-ci présenté de façon très claire dès le début de la première journée.
5. Voir la description de ce projet activiste humaniste, p. 277-278, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 80.
6. Voir la description de ce projet d'art communautaire, p. 162-165 ; voir aussi la participation du directeur de cet organisme à la *Première rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 22-24 ; voir la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 112, et au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 129 ; voir également la référence à ces activités dans les compte-rendus critiques de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 80, et *Entre moyens et fins*, p. 122. Voir aussi les commentaires de Bob W. White dans son texte *Le pouvoir de la collaboration*, p. 334. Voir en plus le vidéo *Voir son intérieur pour mieux vivre dehors* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
7. Voir la description de ce projet d'art communautaire, p. 174-175, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 84.
8. Voir sa participation à la *Première rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 22-24, à la *Deuxième rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 25-27, à la journée d'étude *Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire*, p. 53 et 57-58. Voir également la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 83-85. Voir aussi son texte *L'art communautaire et les pratiques de recherche : qu'est-ce que l'éthique vient faire là-dedans ?,* p. 308-312.
9. Voir la présentation de certains vidéos réalisés sous l'initiative de l'Institute of Documentating Engagement, lors du *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 106, 109 et 110, et la référence à ces vidéos dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins*, p. 118, 119 et 126 .
10. Voir leur participation à l'atelier *Création collective et droit d'auteur*, p. 64-66, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 84.
11. Voir le compte-rendu de ces ateliers rédigé par Myriam Berthelet, p. 49-51.
12. Ce consortium de la faculté de droit de l'Université d'Harvard (Cambridge) développe, depuis 1979, la théorie et la pratique de la négociation et de la résolution de conflits, au moyen de formations, de publications, d'un blogue, etc. Voir www.pon.harvard.edu/.
13. Thomas F. Crum, *The Magic of Conflict*, New York, Touchtone, 1987, 256 p.
14. Voir la description de ce projet d'art communautaire, p.147-149, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 78. Voir aussi la participation de Christine Brault à la table ronde *SEXE ! art action*, p. 96.
15. Voir la description de ce projet d'art communautaire, p. 166-168, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 78.

Documentation photographique : Johanne Chagnon

Le texte qui suit est issu d'un processus particulier dont il est intéressant de faire la genèse. Plutôt que de proposer un compte-rendu de chacun des deux programmes de formation et d'échanges en art communautaire (2002 et 2004), LEVIER a demandé à Rachel Heap-Lalonde[1] d'élaborer une réflexion critique à partir d'une comparaison de ces deux programmes. Ce travail exigeant demandait de compiler le matériel documentant huit journées intenses de formation afin d'en faire une analyse comparative. Pour ce faire, Rachel a pu bénéficier des transcriptions et comptes-rendus préliminaires rédigés par Louise Dubreuil[2], qui avait effectué un travail préalable précieux.

Ce projet d'écriture fut aussi proposé à Rachel comme un outil d'approfondissement de sa propre réflexion et de sa pratique en art communautaire. Rachel a participé au Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002) et a fait une présentation d'un projet d'art communautaire en cours dans le cadre du Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004). Elle est également membre de quelques projets d'art activiste humaniste soutenus par LEVIER. Ce texte est le fruit d'un travail d'élaboration effectué en collaboration avec Devora Neumark et Louise Lachapelle[3] à l'occasion de plusieurs rencontres d'échanges et de réécriture.

Analyse comparative du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002) et du Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*

Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours

Rachel Heap-Lalonde

Le parcours de LEVIER peut être vu comme le récit d'un processus évolutif et participatif. Ce récit se situe dans divers contextes: local, régional et mondial; le communautaire, l'artistique et le politique. Il est raconté par plusieurs, ce qui enrichit la diversité de ses lectures et accentue la nature de ses racines historiques pluridimensionnelles. Ce récit est un livre ouvert dans lequel il est facile d'ajouter de nouvelles pages afin de perpétuellement nourrir et enrichir l'épopée entamée par quelques-unes en 2001, soutenue et développée depuis par une collectivité grandissante.

…ma relation à l'art, à la société et au changement est paradoxale, asymétrique, mystifiante… noire, or et verte, CrapN'esque. L'art est pour moi un outil de jeux, pour mettre en scène des possibles sans se limiter au réel. Je suis heureuse lorsque j'entends le rire d'un enfant, émerveillé.
– Rachel Heap-Lalonde

En 2002, LEVIER invitait des représentantes d'organismes communautaires et des artistes à participer à un premier programme de formation et d'échanges de quatre jours sur les arts communautaires[4]. Cette formation, bien que liée à l'attribution de bourses pour des projets conjoints, était une formation pratique, théorique et même philosophique sur les enjeux liés à l'art communautaire. En 2004, LEVIER reconduisait le programme de formation, mais cette fois, avec des critères d'attribution de bourses plus spécifiques et en abordant différemment certains concepts. Les deux programmes de formation et d'échanges avaient comme intention, entre autres, de porter un regard critique et théorique sur les pratiques d'art(s) communautaire(s) afin d'éviter les approches naïves. Ce texte tente de faire ressortir les principales questions, radicales et fondamentales, qui ont traversé ces huit jours de réflexion collective, et les différences entre les deux programmes.

Le programme, les formations et ce texte

Pourquoi offrir des programmes de formation, d'échange et de réflexion sur l'art communautaire ? Il existe plusieurs pistes de réponses à cette question… Parce que lorsque sont associés art, vies personnelles, changement (social, culturel ou politique), collectivité, émotions et processus, les risques de perturbation sont grands et doivent être réfléchis afin d'aborder ce processus de façon responsable. Parce que les initiatrices de LEVIER, Johanne Chagnon et Devora Neumark, voulaient partager leurs acquis et expériences cumulés au cours des années, dans les domaines de l'artistique et du communautaire. Parce qu'elles voulaient être alimentées par les questionnements et les expériences des autres dans ces domaines. Parce que dans notre société de consommation et d'art élitiste, les mondes des arts et du communautaire ne se croisent que très rarement. Parce que les initiatrices de LEVIER considéraient qu'il était essentiel de créer des espaces pouvant aider à bâtir des ponts, des possibilités de se rencontrer, de reconnaître les enjeux, les méthodologies et les vocabulaires propres à chacune de ces deux réalités. Et finalement, parce que dans le cadre de la création d'espace de changement, les initiatrices ont



Lors du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*.

voulu mettre en pratique un réalignement des façons de percevoir les rapports entre les partenaires d'un projet financé (soit LEVIER, les membres du groupe communautaire et l'artiste — les artistes), en prenant soin des réseaux émergents et en se considérant responsables des bourses attribuées et de leur viabilité. Pour ce faire, elles ont jumelé au financement un accompagnement critique, réalisé par Devora Neumark, un accompagnement sans jugement, qui va au-delà des projets soutenus. Cet accompagnement débute avec les programmes de formation sur l'art communautaire. C'est pour ces mêmes raisons — inviter à une plus grande responsabilisation et mettre en place une praxis cohérente — qu'elles ont décidé d'investir temps et réflexion dans le processus de documentation de la mémoire de LEVIER et des projets d'art communautaire qui ont permis la croissance et le développement d'une communauté qui, après cinq ans, commence à se connaître, se reconnaître et se raconter.

Les programmes de formation et d'échanges de 2002 et 2004 se sont déroulés indépendamment l'un de l'autre, bien que le deuxième se soit évidemment appuyé sur les réflexions et les commentaires ressortant du premier[5]. Ils ont pris diverses formes : présentations de personnes ressources, travail en sous-groupe, échanges en plénières, exercices pratiques et jeux créatifs. Un élément qui était présent tout au long des huit journées de formation et qui est difficilement transmissible par écrit est l'accent mis sur l'utilisation de techniques d'expression corporelle variées. Un exemple de ces techniques est le yoga Kripalu pratiqué par les participantes en début de chaque journée du programme de 2004, avec Joanne Gormley[6]. D'autres invitées ont aussi exploré des concepts théoriques par des exercices pratiques tels l'AikiWorks de Judy Ringer[7] et l'atelier créatif de Norman Nawrocki[8]. Cette approche, priorisée par LEVIER, est ancrée dans la croyance que la capacité d'apprentissage est accrue si cet apprentissage est non seulement transmis de façon théorique, mais aussi vécu corporellement.

Le contexte dans lequel j'écris ces lignes[9] influence grandement ma perception de l'histoire et de l'importance de ces programmes de formation et d'échanges et, de façon plus générale, de la particularité de la discipline de l'art communautaire au Québec. J'écris ceci en 2008, six ans après ma rencontre avec LEVIER, lors du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)* auquel j'ai activement participé. Le recul dont je bénéficie me permet de situer les événements dans leur contexte et d'établir des liens. Je suis par contre limitée par la documentation écrite à laquelle j'ai eu accès et qui témoigne de ces événements d'une manière qui n'aurait pas nécessairement été la mienne, et par un regard distant face à des événements qui ont eu lieu dans un contexte historique qui est déjà chose du passé, donc difficile à retracer.

Il est impossible d'inclure en quelques pages la profondeur des réflexions qui ont eu lieu lors de ces huit journées de partage. Après avoir exploré différentes manières de raconter les formations, ce qui est ressorti, ce sont les questionnements et les constats concernant la place de la communauté dans de tels projets, les enjeux éthiques et la communication qui en font radicalement partie. C'est autour de ces grands thèmes que j'ai choisi de construire cette réflexion.

Il me semble important d'être sensible aux différentes voix qui participent à un processus d'art communautaire quand vient le moment d'archiver une mémoire collective. Étant donné le matériel et la documentation dont je m'inspire pour écrire ce compte-rendu créatif, soit ma mémoire, le vécu de Devora Neumark et les traces écrites des deux programmes (un compte-rendu pour celui de 2002, un *verbatim* pour celui de 2004[10]), plusieurs voix peuvent avoir été oubliées ou mélangées, mais la plupart des propos ont heureusement été consignés par écrit. Afin de clarifier les instants où une voix supplémentaire est



Christine Brault et Louise Dubreuil lors du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*.

ajoutée au processus d'archivage — la mienne — lorsque j'exprimerai mes propres opinions ou perceptions de ce qui était transmis lors des programmes de formation en art(s) communautaire(s), je le soulignerai. Cela facilitera aussi la lecture pluridimensionnelle de ce qui a réellement eu lieu. Par pluridimensionnelle, j'entends qu'il existe, de façon simultanée, les dimensions des animatrices, celle de chacune des participantes, celle engendrée par le contexte sociopolitique, celle que j'ai vécue, celle que je me rappelle avoir vécue, celle transformée par l'exercice de la narration, celle qui est lue et comprise par chaque personne y ayant participé, celle qui est lue et perçue par celles qui n'y ont pas participé, mais qui s'intéressent au sujet… Autant de dimensions qui reflètent une partie de ce qu'ont été les programmes de formation et d'échanges en art communautaire de LEVIER.

De plus, mes références territoriales sont celles du peuple colonisateur, mais je tiens à mentionner que le Québec fait partie de l'Île de la Tortue, territoire des communautés autochtones qui nous ont accueillies il y a quelques siècles, et qui continuent de nous accueillir, malgré tout.

Bonne lecture !

Les risques de perturbation doivent être réfléchis afin d'aborder ce processus de façon responsable

L'art au sein d'une communauté
De l'artiste au cœur du projet, à la communauté au cœur de celui-ci

En 2002, le programme offert par LEVIER s'appelait *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires.* Ce programme, conçu pour fournir une vue d'ensemble des éléments à considérer lors de la planification et du développement d'un projet en art communautaire, abordait les arts en tant que disciplines (théâtre, photo, arts visuels, etc., ainsi que les arts interdisciplinaires) œuvrant dans la sphère communautaire. Étant donné que dans ce premier programme, la plupart des groupes communautaires et des artistes participaient pour une première fois à une activité de réflexion collective sur le sujet, beaucoup de temps a été consacré à l'exploration des conditions « gagnantes », soit aux aspects formatifs du programme. En 2004, le programme se construisait sur des expériences vécues et a donc mis l'accent sur des espaces de témoignages et de dialogue. Mais plus profondément, l'évolution se situe entre autres dans la définition de ce qu'implique le terme *discipline* et ce qu'elle met de l'avant dans un projet d'art communautaire. La discipline est-elle la photo ? Une photographe qui utilise cette forme d'art dans un contexte collectif et communautaire fait-elle de la photo communautaire, selon tous les critères esthétiques de la photographie ? En se servant de cette technique, l'artiste fait-elle un projet d'art communautaire selon d'autres considérations éthiques et d'autres critères esthétiques ? Et une artiste qui réalise un projet qu'elle considère interdisciplinaire fait-elle un projet à la croisée de deux moyens d'expression artistiques ou à la croisée d'un moyen d'expression artistique et d'un moyen d'expression humain ? En percevant l'art communautaire comme étant une discipline en soi, cela permet à cette forme artistique d'être considérée et analysée pour ses propres

dimensions politiques, éthiques et esthétiques. Art interdisciplinaire et à la fois profondément antidisciplinaire, l'art communautaire — au singulier — reflète la progression de LEVIER dans sa réflexion sur la place de l'art dans la société. Cet art met certains concepts au centre de la pratique, dont les relations interpersonnelles, la création de ponts, la participation et le processus. Cette première section du texte se penchera sur les réflexions se rapportant aux processus de collaboration dans les projets d'art communautaire, à la fois entre les partenaires et les niveaux d'engagement : collaboration entre les artistes, les membres des groupes communautaires et les intervenantes, et collaboration entre les sphères artistique, communautaire, d'engagement personnel et sociopolitique.

Collaboration

Au cœur des projets d'art communautaire se trouve le processus de collaboration entre les différentes actrices du projet. Qu'est-ce que la collaboration ? Existe-t-il différents types de collaboration ? Comment arrimer art, conscience sociale et engagement politique ?

Lors des ateliers d'échanges et les discussions de 2002, les participantes ont exploré un aspect particulier de la collaboration, celui où l'artiste s'engage avec un groupe communautaire, où la dimension artistique est introduite dans un groupe communautaire engagé et où l'ensemble des protagonistes sont actives à toutes les étapes des projets. Un aspect qui semblait aider à caractériser la collaboration était la définition de rôles respectifs clairs pour chacune des protagonistes (l'artiste, les intervenantes professionnelles du groupe communautaire et les membres de ce groupe). Un autre était l'articulation conjointe des priorités et des besoins. Parce qu'il n'est pas dit que toutes les personnes impliquées dans un projet sont nécessairement d'accord a priori de focaliser sur les mêmes problématiques et objectifs. Les objectifs doivent-ils être personnels ou collectifs ? Répondent-ils aux trois niveaux d'action identifiés lors des premières rencontres d'orientation de LEVIER, qui sont le personnel, le social et le politique, ou peuvent-ils se concentrer sur un seul de ces niveaux d'action ? Dès 2002, la construction et la compréhension de rapports interpersonnels étaient l'objectif premier des projets, quoique les façons précises de concevoir et de maintenir ces rapports ont par la suite été au cœur de nombreuses réflexions.



Lors du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*.

Un exemple de réflexion sur les particularités de la collaboration, qui a été exploré lors du programme de 2002, est la nature volontaire ou non de l'implication des personnes dans les projets. Doit-elle être volontaire ? Dans le projet du Théâtre des petites lanternes avec le Centre Le Perlier[11] — invité à présenter un témoignage —, la création théâtrale était au cœur d'un projet d'insertion socioprofessionnelle de l'organisme. Quelles sont les motivations personnelles, quels sont les objectifs individuels dans ce cas ? Le processus est-il facilité par une implication obligatoire ? Les résistances sont-elles plus grandes ? L'atteinte des objectifs par les organismes partenaires, communautaires et théâtraux — dans ce cas-ci la fierté pour les femmes, l'accomplissement et la réussite personnelle — compense-t-elle pour les premières étapes de l'implication plus ou moins volontaire des membres ? Les interrogations face à l'aspect volontaire de l'engagement a poussé les participantes de la formation à mieux définir la nature non hiérarchique des projets d'art communautaire, des projets où toutes s'impliquent de manière consensuelle.

En effet, c'est dans l'exploration des rapports de collaboration, créés par les espaces interactifs et égalitaires mis en place dans le processus de travailler ensemble pour créer un projet d'art communautaire, que le développement personnel et communautaire est rendu possible. Les participantes des deux séries d'échanges considéraient que l'art a la possibilité d'aider à extérioriser les idées et vécus individuels afin de les partager et ainsi commencer à les collectiviser. Dans cet acte, le personnel est rendu politique et le politique personnel, ce qui permet aux schémas d'oppression d'être identifiés. C'est à ce moment que les groupes passent d'un développement personnel à un développement communautaire et puis, social ou politique.

Comment transformer une société basée sur l'injustice ? Quel est le rôle de l'artiste ? À partir de quand peut-on parler d'engagement social… est-ce quand il y a questionnement ou quand un geste atteint une finalité ? L'art peut-il favoriser le développement personnel ? Quelles sont les répercussions du personnel sur le politique et vice-versa ? Par l'exploration de ces questions, la perception des rapports de collaboration a évolué, à la fois en ce qui a trait aux rapports interpersonnels entre les actrices des projets et aux liens entre l'artistique, le communautaire et le social. Alors qu'en 2002, les artistes présentes parlaient de s'engager « avec » des groupes communautaires, les participantes du programme de 2004 faisaient plutôt référence aux personnes engagées dans les projets, sans nécessairement souligner *a priori* la nature spécifique de leurs rôles.

Art engagé, engagement social et politique

Dans une optique de changement et d'exploration de nouvelles façons de travailler ensemble, Norman Nawrocki (animateur de l'atelier *Possibilité d'action sociale et de changement progressif,* programme de 2002*)* a exploité le concept de la perte

d'inhibitions[12]. Cette perte d'inhibitions est intimement liée à la place que Norman accorde au mouvement de résistance dans lequel s'inscrit une artiste engagée. Il définit le mouvement de résistance comme des espaces libres qui permettent aux gens de réfléchir, de prendre conscience, de croire qu'il est possible de changer la réalité, de l'aborder sous d'autres angles. Selon lui, pour y arriver, il faut passer du mode de réaction au mode d'affirmation, de reprise de pouvoir. Il souligne qu'il est important de ne pas limiter l'imagination afin de découvrir le plus grand nombre de façons possibles de travailler différemment avec soi et les autres, tout en participant au changement individuel et collectif.

Bien que l'art communautaire s'inscrive dans une démarche d'art engagé et que les groupes communautaires fassent généralement partie d'un vaste mouvement de résistance, une participante au programme de 2004 s'est interrogée sur la place de l'art communautaire dans et au-delà de la contestation. L'art communautaire comme outil ou comme finalité ? Peut-il aller au-delà de l'opposition et de la contestation ? Bien qu'il y ait toujours un aspect contestataire dans l'acte de créer (puisque si le besoin de créer est ressenti, c'est souvent que les options existantes ne sont pas satisfaisantes), cet acte va au-delà de l'opposition puisqu'il amène à imaginer de nouvelles possibilités.

Assez rapidement, en 2002, il fut évident pour les participantes qu'il n'y avait pas beaucoup de différence entre la définition de l'art engagé, de l'engagement social et celle de l'engagement politique. Alors que l'engagement politique était vu de façon assez large, autant sur une échelle micro que macro (tout est politique), l'engagement social était le résultat d'un engagement soutenu, qui commence avant un projet et perdure après la fin de celui-ci. L'un des résultats de cet engagement social peut être l'engagement dans *la* politique, ou peut être compris comme l'action de se mettre en gage, de risquer, de s'affirmer ou de prendre position et d'être cohérente dans cette prise de position. Par contre, que l'engagement soit personnel, communautaire ou politique, le concept au cœur des projets d'art communautaire était et reste le changement, la transformation. Mais tout projet vise-t-il le changement, ou des projets peuvent-ils être construits afin de faciliter le renforcement, la valorisation de ce qui est déjà là ? Le changement doit-il se produire chez les membres d'un projet ou celles-ci peuvent utiliser les projets afin de changer les perceptions sociales qui les entourent ? Quelle est la finalité du changement ? En comparant les différents projets d'art communautaire soutenus par LEVIER, il m'apparaît évident qu'il y a de multiples finalités et que les outils créatifs peuvent, par exemple, changer les conditions de cœxistence sans transformer la société, ou tenter d'agir au niveau sociétal en transformant les iniquités sociales… Ce qui change, ce sont les moyens et la façon d'utiliser les outils artistiques et les objectifs des projets.

L'un des projets d'art communautaire qui a réfléchi à cette notion d'engagement et de changement fut le projet *Et si j'y étais… histoire de se connaître, de se reconnaître un peu*[13]. François Bergeron, directeur général d'Oxy-jeunes, et Christine Brault, artiste dans le projet, se sont demandés : « Changer le monde ou changer humblement une parcelle de celui-ci ? » Souvent, lorsqu'une communauté s'engage dans une démarche créative de nature collective, l'un des défis est d'accepter avec modestie la portée du changement personnel et social qu'il est possible d'obtenir. Christine Brault s'est questionnée, avec les autres membres du projet, sur le paradoxe propre au désir — habituellement urgent, mais aussi très contemporain[14] — de faire quelque chose qui va changer le monde et à la portée réelle d'un projet avec des ambitions modestes, mais soutenues. N'arrive-t-il pas, à l'occasion, que des gestes gros et durs soulèvent des résistances qui ne seraient pas engendrées par des gestes fragiles et humbles ? Comment les gestes posés sont-ils perçus ? Les petits changements modestes sont-ils considérés moins légitimes que les grands projets ambitieux ? Dans le projet *Et si j'y étais… histoire de se connaître, de se reconnaître un peu*, l'un des constats fut que parfois, plus le dosage est petit, plus il agit en profondeur et à long terme. Être respectueuse d'un rythme, d'une certaine lenteur, permet de tisser des liens et de les laisser grandir de façon organique, sans être obligée d'imposer quoi que ce soit. C'est le paradoxe d'un geste dont la durée est relativement courte et qui n'est pas particulièrement spectaculaire, mais dont la vie perdure… un peu comme une cellule qui se multiplie.



Lors du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*.

On s'est de plus interrogé sur l'aspect des risques liés à la transformation personnelle et sociale recherchée. Des membres de Vichama Collectif (collectif artistique) et de l'Organisation populaire des droits sociaux (OPDS), organisme partenaire, ont réfléchi à ce concept et aux problèmes vécus lors du projet *Manipuler avec soin*[15]. Pour revenir au fait que toutes et chacune n'a pas nécessairement le même degré d'engagement ou les mêmes objectifs dans un projet collectif, comment harmoniser les besoins et les désirs individuels avec les besoins et intentions du groupe ? Comment respecter chaque « Je » tout en créant un « Nous » ? Alors que les processus créatifs sont en eux-mêmes un défi pour les membres du projet et les artistes, comment s'éloigner d'une personnalisation des problématiques ? Parfois, les déclenchements personnels peuvent servir le processus créatif parce qu'ils représentent bien les oppressions vécues par toutes et peuvent servir de base au travail collectif, mais quelquefois les limites individuelles obligent à prendre du recul par rapport au projet. Comment bien discerner ces différences et travailler avec elles ? Quelles approches adopter de façon à négocier l'espace entre le processus créateur collectif et les déclenchements personnels vécus individuellement, autant par les membres du projet que par les artistes ? Cette tension, ce mouvement vivant qui oblige au dialogue permet, selon les membres de Vichama Collectif et de l'OPDS, de mettre en place un processus ouvert, réciproque et collectif. Malgré un désir collectif d'orienter le projet vers des objectifs militants et sociaux, c'est bien davantage au plan personnel de guérison et d'interaction que les impacts se sont fait ressentir. Ce qui est à retenir est que les projets en art communautaire impliquent un processus hautement subjectif et émotionnel, et ils gagnent



Lors du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2004)*.

à rester flexibles afin de s'ajuster et de réagir aux limites et aux obstacles qui surgissent lors de leur réalisation. Les objectifs des projets peuvent ainsi changer en cours de route, selon les contextes personnels, collectifs, sociaux et temporels qui les entourent et les nourrissent.

Le thème de la collaboration, examiné sous les angles de la participation, de l'inclusion et de l'engagement, fut soulevé en tenant compte du fait qu'il est intimement lié à son contexte social. Et en 2002, cela signifiait un contexte de début de millénaire, une période où la mouvance capitaliste néolibérale et néoconservatrice poussait (et pousse toujours) les mouvements de dissidence à être, eux aussi, globaux, mondiaux et interconnectés. Toutefois, pour LEVIER, la collaboration ne se résumait pas seulement à l'engagement. La question était: comment collaborer à toutes les étapes de l'acte d'une cocréation collective?

Création

En 2002, les participantes au programme se sont questionnées sur les dimensions personnelles et communautaires de l'acte créateur. Comment percevaient-elles les différences entre l'acte créateur personnel et l'acte collectif? La création est-elle toujours initiée par l'artiste ou peut-elle être initiée par les membres du groupe communautaire[16]? Peut-elle venir d'un besoin collectif d'expression? Où se situe l'artiste professionnelle par rapport à cette communauté? Quels seraient les critères esthétiques d'une création à partir d'un moyen d'expression telle une communauté?

«On pose une question au médium et le médium nous répond[17].» Si le travail de création communautaire répond au besoin de se questionner sur une problématique sociale, et que le groupe tente de trouver collectivement des moyens d'expression à l'égard de cette problématique, les personnes peuvent-elles être le premier moyen d'expression de l'artiste, soutenues par d'autres techniques artistiques tels le théâtre, la photo ou la peinture? D'autre part, l'artiste peut-elle être l'outil d'expression de la communauté? En élargissant le concept de création, les participantes ont dû définir, pour elles-mêmes, ce qu'elles voulaient créer et ce que cela voulait dire. Que la création se situe dans le processus collaboratif ou dans l'œuvre artistique finale, en repoussant les frontières de celle-ci, le terme devient plus accessible, inclusif et multidirectionnel. Poursuivant cette réflexion en 2004, les participantes se sont interrogées sur la collaboration au plan de la création, soit sur le concept de cocréation. En 2002, lorsqu'étaient mentionnés les termes *artiste* et *intervenante*, la référence à des statuts d'artiste et d'intervenantes professionnelles était implicite et excluait les membres du projet. À la suite du premier programme, la caractérisation de qui est *professionnelle* et qui ne l'est pas, ainsi que la nécessité d'inclure ou d'exclure l'aspect professionnel, ont souvent été au cœur des réflexions, notamment en ce qui a trait à ce concept de cocréation.



Lors du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*.

Les événements traumatiques sont difficilement accessibles par le biais de la partie plus verbale du cerveau

Pour illustrer ce concept, Diane Trépanière a partagé son expérience et les questionnements suscités par un projet intitulé *Des pas sur l'ombre*[18]. Souvent, lorsqu'une artiste souhaite s'engager dans la sphère publique, elle suit une démarche qui la conduit de la création en solo à la cocréation ou la création collective. Le rôle de l'artiste a souvent eu une résonance mythique qui lui confère — ou confère à l'acte de créer — un statut différent, malgré des implications possibles de nature collective. Dans son projet avec les maisons d'hébergement pour femmes violentées au Québec, Diane a conservé une part importante du leadership et du contrôle artistique. Étant donné qu'elle percevait son travail en art communautaire et son travail d'artiste comme étant reliés, chacune de ses rencontres avec les intervenantes commençait par un échange, un partage de ses créations antérieures. Par cette technique, elle visait la création rapide de liens entre elle et les intervenantes[19]. Par contre, le fait de visiter autant de maisons d'hébergement l'obligeait à lâcher prise rapidement, à suspendre cette création de liens. Un sentiment d'appartenance s'est créé entre les intervenantes et la technique artistique utilisée, l'écriture, qui a d'ailleurs été reprise par certaines intervenantes avec les femmes des maisons d'hébergement, mais non entre les intervenantes et l'artiste. À la suite de cette expérience, celle-ci considère naviguer vers une approche de cocréation qui suppose une collaboration artistique plus grande avec les membres du projet. *Des pas sur l'ombre* était un projet communautaire impliquant beaucoup de monde dans le processus, mais non dans la gestion de la création. Généralement, la cocréation associe un moins grand nombre de gens, mais elle engage les membres au cœur de la création, dans son *leadership*. Le sentiment d'appartenance développé entre les intervenantes et les femmes des maisons d'hébergement par suite du projet aurait possiblement pu être développé plus tôt avec Diane, si elle avait partagé l'espace de leadership dans lequel la direction des projets serait déterminée collectivement.

Pour développer le sentiment d'appartenance et d'identification à un projet collectif, le principe de la codirection est incontournable. Comment faire pour qu'un projet devienne celui d'un groupe et ne reste pas celui d'une intervenante ou d'une artiste ? Comment, par exemple, présenter le projet *Ouvrez votre coffre à trésors*[20] ? Comme le projet de l'organisme Le CARRÉ, en collaboration avec Johanne Chagnon ? Le projet de l'artiste Johanne, et de l'organisme Le CARRÉ ? Avec le temps, le projet en est venu à être défini comme étant celui du groupe, incluant les intervenantes du CARRÉ, les membres de l'organisme et l'artiste. Cette précision a aidé à clarifier les bases du travail qui ont permis au groupe de prendre sa place, de créer un cadre qui incluait les besoins de toutes les personnes. Ce faisant, cela permettait à toutes de mettre à profit leurs aptitudes, leurs talents, leur expérience artistique, leur vécu, leur dynamique, leur connaissance et expertise des enjeux qu'elles voulaient soulever, et leur compréhension de leurs conditions matérielles, sociales et politiques[21]. De cette manière, toutes firent des démarches ensemble et simultanément, que ce soit dans la recherche des formes artistiques à explorer, des thèmes à aborder ou de la structure à adopter. Le partage du leadership à l'intérieur de ce projet ne s'est toutefois pas fait aisément, et l'artiste a appris à faire face à ses propres limites ; mais les membres de ce projet ont tenté de répartir les responsabilités dès les débuts du projet pour aborder les questions d'estime de soi, de partage du pouvoir et de la mémoire, et de la diversité des points de vue (dans le processus de documentation, par exemple). Le projet est devenu celui d'une nouvelle communauté où se retrouvaient artistes, intervenantes et membres, sans hiérarchie participative, mais plutôt avec des rôles distincts (compositrice, costumière, etc.) assumés par chacune des membres.

Quelques considérations collectives

Lors du programme de 2002, plusieurs espaces ont été consacrés à la réflexion en sous-groupes afin de définir ensemble les stratégies à privilégier pour augmenter les chances de *succès* lors de projets en art communautaire, et des questions à se poser lors des différentes étapes de ces projets. Le mot *succès* a été amené par les organisatrices, mais était ouvert à l'interprétation des participantes et ne se voulait pas une référence élitiste et compétitive, plutôt un levier vers la réalisation positive de projets collectifs. Voici quelques-unes des questions, soulevées par les organisatrices et les participantes, qui ont aidé à orienter les réflexions à l'égard des aspects constructifs du développement collaboratif de projets d'art communautaire. En 2004, certains aspects de ces questionnements ont été repris sous différents angles.

PLANIFICATION : À quel point faut-il connaître l'organisme communautaire partenaire avant le projet ? Quel est le type d'intervention prévu ? Quelle sera la durée du projet ? Quels seront les objectifs, personnels et collectifs ? Y a-t-il des aspects légaux à prendre en compte ? Quelles sont les ressources humaines et matérielles disponibles ? Quels sont les principaux éléments du projet ? Qui prend les décisions ? Le groupe rassemblé en 2004 s'est aussi concentré sur l'exploration des aspects légaux liés à un projet ainsi qu'au processus de prise de décision, des aspects qui seront abordés plus loin dans le texte.

MAINTIEN DE L'INTÉRÊT ET DE L'ENGAGEMENT : Quelles caractéristiques d'un projet font en sorte que les membres maintiennent leur implication du début à la fin ? Quelles sont les caractéristiques qui peuvent décourager les membres d'un projet collectif, et les pousser à l'abandonner ou à le négliger ? Comment mobiliser les personnes de la communauté visée afin qu'elles s'engagent dans le projet ? Comment garder le projet en *mouvement*, afin qu'il demeure ouvert à tout changement qui pourrait survenir ?

ÉVALUATION : Est-il nécessaire d'évaluer un projet d'art communautaire, au-delà d'éventuelles exigences des bailleurs de fonds ? Et si oui, pourquoi et quand devrait-on faire cette évaluation ? Doit-elle être structurée ou informelle ? Est-il plus profitable d'inclure une seule évaluation à la fin du projet ou des évaluations périodiques ? Quels sont les critères d'évaluation à privilégier ? Que faut-il évaluer exactement et qui doit être impliqué dans le processus ? Quels outils d'évaluation sont les plus appropriés ? En 2004, la question de l'évaluation s'est déplacée vers celle de la documentation, entre autres parce que les initiatrices de LEVIER étaient plus intéressées aux possibilités qu'offrait la documentation lorsqu'il s'agit de créer une continuité avec les processus et les productions des projets d'art communautaire. Dans la documentation, il est possible d'inclure une part d'évaluation et de réflexion sur le processus et le résultat, sans porter de jugement[22].



Lors du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002).*

LES RÉSULTATS : Alors que les processus collectifs et la création de liens interpersonnels sont longs et laborieux, il est parfois tentant de faire des concessions pour accélérer le développement d'un projet. Mais à quel prix ? Bien qu'il faille tenir compte des besoins des bailleurs de fonds, la communauté a aussi ses propres besoins liés au projet et aux résultats attendus. Quelques questions peuvent orienter les réflexions pour faire des choix qui sont cohérents avec les priorités liées au temps et aux résultats : Qu'est-ce qui est produit ? Quel processus a été mis en œuvre pour arriver au produit final ? Comment les personnes se voient-elles devant ce produit, où se situent-elles par rapport à celui-ci ? En retireront-elles une fierté ? Représente-t-il bien leur vie, leurs expériences et leurs perceptions du monde[23] ?

Finalement, LE TEMPS… toujours présent et pressant dans tout projet, y compris dans les projets d'art communautaire ! Alors que les membres d'un projet peuvent considérer leur disponibilité d'une manière flexible, l'urgence sociale de la situation est souvent un facteur qui influence le déroulement du projet. La simplicité des stratégies utilisées a été mentionnée comme piste de solution pour harmoniser les deux. De plus, développer un projet d'art communautaire à partir du début en pensant aux impacts recherchés en matière de changement social a été une autre recommandation liée à la gestion du temps. De même, il a été suggéré de répondre dès les premiers stades du projet à la question : que restera-t-il au groupe ou à la communauté une fois le projet terminé ?

La question du temps a continué de faire l'objet de réflexion en 2004, notamment en lien avec l'éthique des projets. En art communautaire, il est souvent difficile de jongler avec les notions de temps (il n'y en a jamais assez !), d'esthétisme (l'œuvre créée répond-elle aux critères esthétiques de la société ? répond-elle aux critères personnels des membres ?) et d'éthique (le processus était-il cohérent avec les valeurs de l'organisme communautaire et ses principes éthiques ?). Ce qui est ressorti de la discussion était qu'il relevait de la responsabilité de chaque groupe d'équilibrer ces tensions, et souvent plus d'une fois pendant le projet, cet équilibre étant, la plupart du temps, changeant et instable.

Le *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)* a tranquillement changé de focalisation : des besoins des artistes, de leur place dans les projets, aux besoins des communautés, et à leur rôle de leadership et à leur implication active. La définition même de ce qu'est la communauté a aussi été remise en question. Il y a eu moins d'emphase sur les grandes questions relatives aux processus créatifs et à la collaboration, et davantage de réflexions pointues sur des aspects de ces enjeux. Cela était possible parce que les participantes au programme de 2004 avaient un bagage et



Lors du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*.

un langage communs, donc un besoin moins grand d'être « formées », mais plus pressant de réfléchir collectivement sur les nœuds de la création artistique collective. Quelques-unes des questions qui ont émergé étaient : Une communauté peut-elle être composée des membres de n'importe quel groupe communautaire ? Est-elle cette nouvelle entité créée autour d'un projet, incluant les intervenantes et les membres de l'organisme, dont les artistes ? Est-il souhaitable de créer des projets qui défient les structures habituelles des organismes communautaires, en créant des relations non hiérarchiques qui s'éloignent des dynamiques de pouvoir intrinsèques aux groupes créés pour *aider* ou *soutenir* ses membres ? Et si oui, comment un tel processus est-il possible ? Quels sont les enjeux éthiques pouvant influencer le bon développement de ces nouvelles communautés d'intérêts ?

Projets collaboratifs… et éthique

Lors des deux programmes, certains aspects de la collaboration et de la création de communautés ont fait l'objet d'attentions particulières, entre autres parce que les organisatrices les associaient à des moments où le niveau de risque était plus élevé. La plupart des aspects risqués des projets avaient trait à l'éthique entourant ces projets. Comment en effet construire des relations saines et égalitaires entre les différentes actrices impliquées.

Une réflexion sur l'éthique en art communautaire a été entamée en 2002. Les participantes se sont demandé, entre autres, avec *qui* elles voulaient travailler, *comment*, et *pourquoi*. L'accent, dès le départ, a été mis sur le *comment*. Quelques stratégies ont été explorées afin de soulever les enjeux éthiques et minimiser les possibilités de conflits d'intérêts. L'écriture d'un contrat *équitable*, la définition conjointe des processus de prise de décision collective (par consensus, de préférence), des démarches de résolution de conflits, la démystification et la reconnaissance des rôles et limites de chacune, la flexibilité, l'écoute et le respect ont tous été nommés comme bases d'un processus éthique cohérent et collectif. Mais, certaines thématiques liées à l'éthique ne sont pas aussi simples à aborder et à démystifier lors du déroulement des projets. Il a été dit que le propre de l'éthique est d'être actuel, et donc changeant. Ce qui était primordial, et qui a été fait par les participantes des sous-groupes en 2002, était de se questionner afin d'ouvrir des espaces d'échange et de dialogue par rapport aux lieux potentiels de conflits et de divergences. En 2004, une définition commune de l'éthique a été recherchée. Louise Lachapelle[24] et Devora Neumark en ont proposé une qui mettait l'accent sur les questions fondamentales de l'enjeu éthique, soit « *comment être en relation avec soi, avec l'autre et ensemble* ». Cette proposition soulignait les questionnements relatifs aux conditions de communication, d'échange et de relation.

Dans la prochaine partie de ce texte, trois étapes *risquées* des projets en art communautaires seront explorées, en mettant l'accent sur les enjeux éthiques qui s'y rapportent. Afin d'approfondir les réflexions sur la nature de la relation entre l'intervenante communautaire et la communauté, la question de la construction des relations sera abordée. Le consentement et le consensus sont deux autres aspects importants et qui comportent de nombreux questionnements éthiques, surtout lorsque les projets tentent de s'assurer que les intérêts de la communauté et ceux des artistes sont respectés, tout comme la culture et l'environnement dans lesquels le projet évolue. Finalement, la manière de documenter les projets sera examinée,

car c'est un moment où plusieurs dynamiques de pouvoir entrent en jeu et, potentiellement, un moment clé vers la réécriture d'une histoire populaire, plus égalitaire et solidaire.

Relations

Le *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)* privilégiait l'importance d'établir des conditions de communication favorables au dialogue. Cet aspect avait été pris en considération en 2002 sous forme d'espaces de rencontres informelles, tels les témoignages de quelques participantes, les tables de documentation mises à la disposition de toutes et les vins et fromages à la fin de deux des journées de formation. En 2004, ces conditions de communication ont été verbalisées au début de chaque période d'échange. Ces conditions favorisent la compréhension des besoins de toutes et chacune, autant sur le plan interpersonnel qu'interdisciplinaire. En effet, le langage et les conventions de la communauté artistique et le langage et les conventions de la sphère communautaire ne sont pas nécessairement les mêmes, et chacune peut prêter des significations différentes à des concepts ou des symboles. Les espaces communicationnels étant souvent des lieux privilégiés pour discuter de la question des dynamiques de groupe, des contextes favorables à la communication permettent aussi de rendre ces espaces plus accessibles et horizontaux. Le dialogue peut être facilité par le développement d'un langage commun ou du moins, une compréhension commune des sphères collectives de travail, ainsi que des enjeux cernés. Il en allait de même entre toutes les participantes du programme de formation et d'échanges, d'où l'accent mis sur les processus communicationnels.

Comme exercice pratique pour illustrer ce concept, Louise Lachapelle s'est basée sur le premier paragraphe de présentation du volet Art communautaire d'Engrenage Noir / LEVIER, qui circulait à ce moment-là : « Cette *cocréation* vise à encourager *la participation active, la responsabilité et l'estime de soi* d'un petit nombre de *membres* en apportant des *réponses significatives à des inégalités sociopolitiques*[25]. »



Lors du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002).*

Les concepts en caractères italiques sont des éléments qui se définissent et s'interprètent de multiples façons, selon Louise. Que veut dire cocréation ? De quelle participation parle-t-on : de celle des artistes, des membres, du groupe communautaire ? Qui a besoin de travailler sur son estime personnelle ? Qui sont les membres ? Qu'est-ce qu'une réponse significative, et pour qui est-elle significative ? De quelles inégalités parle-t-on, et qui vit ces inégalités ? Dans un espace où un projet sera cocréé, il est important de s'attarder à l'élaboration d'une définition commune de concepts clés, afin de partir avec les mêmes images et les mêmes symboles en ce qui à trait aux principes fondamentaux des projets.

Selon Kim Anderson[26] (animatrice de l'atelier *Éthique et pratiques d'art communautaire,* programme de 2004), il est important de tenir compte des relations, des responsabilités et du contexte social et historique de la communauté avec laquelle le projet est réalisé. Il n'existe aucune réponse simple quant au chemin à suivre et aux décisions à prendre ; s'engager dans des réflexions éthiques est parfois incommodant ou paralysant pour l'artiste et la communauté. Toutefois, cet exercice d'ouverture, quoique difficile, peut ajouter une certaine dose d'humilité au travail des membres du projet (rappelons que les *membres*, en 2004, incluaient habituellement l'artiste). Il peut aussi éviter aux personnes des conséquences parfois plus nuisibles que bénéfiques, parce que le travail artistique et culturel touche les racines des communautés et qu'il est facile, si on ne fait pas attention, de déraciner une culture, de mal comprendre un symbole artistique, d'offenser par mégarde, et donc de couper les ponts qui se bâtissent dans de tels projets.

Selon Norman Nawrocki, il importe, en tant qu'artiste engagée, d'entrer en relation sur une base égalitaire, de ne pas croire que le statut d'artiste est lié à un positionnement privilégié à l'intérieur du groupe. L'artiste est en fait l'invitée spéciale, qui a la chance d'être accueillie dans une communauté et qui se doit de respecter cette ouverture et apprendre d'elle. De la même façon, il est souhaitable que les groupes communautaires réfléchissent à la manière de recevoir les artistes, de favoriser le dialogue et de développer un projet en respectant les forces créatives déjà présentes au sein du groupe.

S'engager *avec* ou *dans* une communauté, soit ! Kim Anderson a cependant remis en question le fait qu'une personne de l'extérieur puisse raconter de façon appropriée une partie de l'histoire d'une communauté. Sans prétendre que c'est impossible, elle met en garde contre les mauvaises représentations qui peuvent découler de jugements rapides et de stéréotypes renforcés (malgré de bonnes intentions) à la suite de projets faits par des gens de l'extérieur qui ne comprennent pas nécessairement toutes les nuances associées au contexte sociohistorique et les processus d'oppression vécus par la communauté. Comme écrivaine autochtone travaillant avec des membres de communautés autochtones qui ont été réduites au silence par des siècles de colonisation, Kim sent le poids de la responsabilité qui accompagne le pouvoir de changer ou de perpétuer ces stéréotypes. Elle tente de comprendre les langages et les images qui ont nui à sa communauté afin de mieux se situer dans la lutte pour rompre les cycles d'oppression. Elle affirme la nécessité de rester vigilant à l'égard des personnes qui s'infiltrent dans une communauté à titre d'« expertes » pour l'étudier et raconter son histoire. Afin d'éviter cette tendance, elle propose de réfléchir à qui bénéficie du produit final

et dans quelle mesure les membres de la communauté ont été impliquées dans la création du produit ou de l'œuvre, et également à qui revient le droit de créer ce produit. Par exemple, des non-Autochtones ont-ils le droit de faire de la sculpture sur de la pierre de savon ? Le processus entamé aide-t-il à déconstruire les clichés et les stéréotypes qui perpétuent les systèmes d'oppression ? Dans un contexte de travail interculturel, Kim mentionne l'importance d'une approche relationnelle développée actuellement dans les sphères académiques et qui vise à créer des positions de dialogue. Cette approche tente de trouver l'espace éthique entre les lieux de départ de chaque personne et les lieux où toutes et chacune peut travailler avec ses propres besoins et les besoins des autres, de façon respectueuse et en tenant compte des questions relatives au niveau de compréhension des impacts temporels des systèmes d'oppression sur les relations interpersonnelles.

La question des droits d'auteur est aussi une question d'éthique

Consentement et consensus

À la suite du programme de 2002, les artistes Lisa Ndejuru et Sylvie Tisserand ont commencé à travailler avec des jeunes de l'Annexe de l'école secondaire Jean-Grou. Leur préoccupation première était la création de liens avec ces jeunes et avec leurs partenaires. Par contre, au fur et à mesure que le projet *De Fil en histoires*[27] évoluait et que le moment d'exposer les œuvres approchait, un autre questionnement éthique se concrétisait : en cocréation, à qui appartient la création finale, l'œuvre ? À qui demander l'autorisation d'exposer ? Lorsque des jeunes, de surcroît en difficulté, sont impliquées dans le processus, qui est autorisé à donner l'autorisation d'exposer ou de diffuser les œuvres ? Quand le sujet de l'œuvre est une critique par les jeunes de leurs conditions de vie, exiger l'autorité parentale n'équivaut-il pas à de la censure ?

Dans ce projet, Alain Montambeault, coordonnateur de la Maison des jeunes de Rivière-des-Pairies, s'est informé auprès de diverses instances comme le Directeur de la protection de la jeunesse du Québec[28] et autres paliers gouvernementaux afin de connaître les obligations et les responsabilités éthiques entourant cette question. La situation était d'autant plus complexe à cause de la nature évolutive de ce projet collaboratif dans lequel les artistes et les jeunes n'avaient pas initialement l'intention de créer le travail qui est finalement résulté de leur collaboration. Comment formuler l'autorisation quand le processus est exploratoire et que le produit final n'est pas encore connu ?



Lors du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002).*

Cette question a aussi été abordée par Normand Tamaro, avocat spécialisé dans les questions de propriété intellectuelle, et Joëlle Tremblay, artiste communautaire (présentatrices lors de l'atelier *Création collective et droit d'auteur*, programme de 2004[29]). Au cours de l'une des étapes de diffusion de son projet *Les oiseaux de paix*[30], Joëlle a vu ses droits d'auteur attribués à d'autres. Selon Joëlle, elle était l'auteure du projet. Selon le personnel scolaire, c'était plutôt les enfants qui avaient créé les oiseaux et le mérite revenait aussi à l'école et aux enfants. À une étape aussi avancée d'un projet, ce genre de dilemme peut être très frustrant et interpellant. Lorsque plusieurs personnes participent à un projet collectif et artistique encadré par une artiste, qui en est l'auteure : l'artiste, l'organisme ou l'institution qui parraine le projet, et/ou les membres ?

Normand Tamaro a fait un parallèle entre cette situation et celle d'une anthologie de poésie : l'auteure est la personne qui lance le projet collectif. Cette personne n'est pas l'auteure des poèmes individuels, mais de l'œuvre créée par la mise en commun de plusieurs poèmes, de ce nouvel ensemble. En droits d'auteur, la notion d'œuvre collective permet à une auteure de créer une œuvre en soi en incorporant les prestations d'autrui. Une autre possibilité est d'établir, dès le départ, que l'œuvre sera la propriété de toutes celles qui y auront travaillé, sans faire de distinction particulière entre l'artiste (dans le cas où celle-ci a effectivement eu la vision d'ensemble et orienté la création collective) et les membres. Dans ces cas, l'œuvre devient une copropriété. Mais qui prend ces décisions ? Et à quelle étape dans le processus ?

Comme les projets d'art communautaire sont souvent des créations collectives basées sur des valeurs égalitaires et sur une volonté de contrer les hiérarchies traditionnelles du pouvoir, la question des droits d'auteur est aussi une question d'éthique. Selon Joëlle Tremblay et Normand Tamaro, ainsi que Alain Montambeault, Lisa Ndejuru et Sylvie Tisserand — peut-être justement parce qu'elles l'ont appris à la dure —, le meilleur moment pour se poser les questions sur la propriété intellectuelle de l'œuvre, les droits d'auteur ainsi que les processus de consentement et d'autorisation est au départ du projet, lorsque les membres construisent la structure du projet. Quelques questions peuvent aider à orienter ces réflexions : Quel est l'objet de l'entente (la circulation ou l'intervention de l'œuvre) ? Que deviendra l'œuvre après sa création ? Pourra-t-elle être reproduite ou diffusée par d'autres ? Qui décidera où elle sera exposée, comment et pourquoi ? La pérennité du travail doit être prise en compte à la fois du point de vue de l'artiste (pour se construire et maintenir une reconnaissance professionnelle) et de celui de l'organisme (pour développer leur action culturelle). De même, les risques doivent être pris en considération afin d'en arriver à une entente égalitaire et transparente.

Kim Anderson s'est aussi interrogée sur « qui est » la communauté et comment la définir. Elle soulève l'exemple des communautés autochtones urbaines dans une province, par exemple. Dans ce cas, qui accorde les permissions ou doit être consulté ? Est-ce que ce sont les conseils de bande, les conseils de sages ou les autorités locales ? Et s'il n'existe pas de

représentantes de conseil pour une communauté aussi hétéroclite que la communauté autochtone urbaine, comment aller chercher les autorisations ? Parfois, en l'absence de figures d'autorité clairement identifiables, l'artiste devient son propre juge éthique… Dans ce cas, encore une fois, quelques questions aident à orienter le parcours de l'artiste qui entre en lien avec une communauté dans le cadre d'un projet artistique collectif. Celle-ci peut se demander ce qu'elle amène ; ce qu'elle offre et reçoit en retour ; quelle est l'importance de la réciprocité dans le projet ; combien respectueuses sont les relations interpersonnelles qui sont créées ?

Cette réflexion, amorcée avec Lisa et Sylvie lors de la première journée du programme 2004 de LEVIER et poursuivie avec Normand et Joëlle au cours de la deuxième journée, s'inscrivait dans une trajectoire en lien avec les réflexions sur la place de la documentation éthique dans les projets d'art communautaire, réflexion théorique approfondie à différents niveaux par jil p. weaving et Kim Anderson.

Documenter l'œuvre ou le projet ?

Documenter un projet équivaut à figer une partie de l'histoire d'une communauté et de la vie des membres, en même temps qu'une version du projet. Cela ne doit pas se faire à la légère. De nombreuses questions éthiques entourent le processus de création d'une histoire commune autour de personnes qui ont souvent vu leur identité bafouée par le récit de leur passé collectif trop souvent écrit par d'autres…

jil p. weaving (animatrice de l'atelier *Les processus de documentation pour les projets d'art communautaire*, programme de 2004) constate qu'il est difficile de parler du travail engagé d'artistes dans les communautés. C'est un milieu peu connu et qui laisse place à l'interprétation, même pour celles qui y participent et s'y identifient. C'est pourquoi jil s'est lancée dans un projet appelé *Histoires d'engagement*, un projet de huit vidéos documentaires qui mettait l'accent sur les pratiques d'artistes qui ont développé des projets avec des communautés[31]. Dans ce processus, les artistes étaient amenées à réfléchir sur le pourquoi, le quand et le comment de la documentation de leur projet et aussi par qui (quelqu'un interne ou externe au projet) et dans quel but (pour répondre à quels besoins de l'artiste, de l'organisme et des membres, pour des besoins personnels, collectifs ou de bailleurs de fonds). La finalité du processus a aussi été explorée en se penchant sur le pourquoi : Dans cette démarche, est-ce le résultat (le documentaire) ou le processus (faire le documentaire) qui est central ? Quelle est la différence entre un documentaire visuel d'un projet d'art communautaire et une recherche sur l'art communautaire ? À qui s'adresse ce documentaire ? Comment s'assurer que le documentaire soit remis à la communauté qui y a participé ? En fait, comment s'assurer que le processus encouragera la création de liens à plus long terme entre les membres, et comment s'assurer que la mémoire créée reflétera réellement un vécu collectif, et non pas le vécu de la personne qui documente ? Est-il possible d'envisager la création d'un vidéo utilisable par toutes les partenaires, soit comme outil d'éducation populaire, comme portefolio, comme outil de revendication ou de changement social, ou simplement comme mémoire collective ?



Lors du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002).*

Quelques questions par rapport aux processus utilisés dans le montage des vidéos ont aussi été soulevées… Quelle information les artistes souhaitaient-elles transmettre et d'où provenait-elle ? Comment les ajouts, telle une trame sonore, approfondissaient-ils ou influençaient-ils la compréhension du message ? La voix de l'artiste est-elle présente dans la documentation ? Dans quelle mesure devrait-elle être présente ? Qu'est-ce qui est documenté et qu'est-ce qui ne l'est pas ? Qui décide de l'esthétisme du documentaire ? En fait, ces questions amenaient les participantes à se demander de quelle façon le fait de documenter changeait le projet ou le type de participation des membres, et comment le montage pouvait biaiser ou rendre justice (à la fois au processus et aux membres). Autant de questions qui ont été posées aux artistes dans *Histoires d'engagement* et qui, lors du programme de formation et d'échanges de LEVIER, ont été relancées aux artistes, aux représentantes des groupes communautaires et aux membres des groupes qui étaient présentes. Bien que primordiales pour l'artiste qui s'engage dans un processus collectif, ces questions gagnent à être abordées avec les membres de la communauté concernée qui ne s'identifient pas nécessairement comme artistes, afin de les impliquer activement dans le processus du documentaire, autant à l'étape de saisie des images que du montage[32].

En gardant en tête l'importance d'une documentation juste qui permet, entre autres, de décoloniser les récits des communautés opprimées en même temps que de développer une réflexion collective sur les questions du consentement éclairé, les membres d'un projet artistique se partagent des outils afin de s'assurer que leur processus serve à construire des ponts. Pour favoriser le développement réussi et satisfaisant de projets artistiques dans une communauté, il est important de tenir compte du passé et des obstacles structurels d'une communauté, et de gérer habilement ce qui peut survenir en lien avec son histoire et sa dynamique. Il faut aussi considérer la place du processus créatif dans la guérison individuelle et collective de communautés déchirées et quelles compétences sont requises pour transformer un conflit destructeur en conflit créateur.

Les risques (bénéfiques) de la création

Devora Neumark, qui étudie et travaille depuis plus de 25 ans à la croisée des chemins entre l'art, le conflit et la guérison, a remarqué que les trois sont, de façon inhérente, des processus créatifs. Les trois impliquent aussi un certain niveau de risque (puisque les trois supposent aussi la perte et la transformation possibles) et sont en réaction ou répondent à quelque chose qui dérange la personne concernée.

Lors des deux programmes de formation et d'échanges en art communautaire, les thèmes du conflit, de la résolution de conflits, de la guérison personnelle et du risque ont été abordés à maintes reprises. Leur intégration dans la formation de 2004 a pourtant été plus claire, possiblement parce que ces thématiques avaient été intégrées dans le vécu des projets d'art communautaire des divers groupes, et parce que les organisatrices y ont consacré une bonne partie de la formation[33].

L'intersection entre le conflit, le risque, la créativité et la guérison s'unit en art communautaire pour former le moteur des nouvelles collectivités. C'est en s'attardant à ces thèmes qu'on arrive vraiment à comprendre la nature de ce qui a été, de ce qui est en mutation et de ce qui pourrait être, puisque ceux-ci sont les médiums de base des projets. Après s'être questionné sur la place de l'artiste, la collaboration, l'engagement, la création, les processus, l'éthique, les relations, le consensus et la documentation — donc sur les conditions positives d'élaboration d'un projet —, il est possible de se pencher sur la place du conflit, de la créativité et de la guérison dans le contexte particulier qu'est celui de l'art communautaire au Québec, en début de millénaire. Le conflit ne peut pas toujours être évité et ne devrait pas l'être, et la guérison, personnelle ou collective, fait partie du changement social souhaité. Par contre, il est plus facile d'accueillir le conflit et de permettre la guérison lorsque des conditions gagnantes de projets collaboratifs ont été préalablement mises en place.

Conflit

Cesser de percevoir les conflits comme un espace de jugement pour l'aborder plutôt comme un espace de découverte

Souvent, les projets d'art communautaire mettent en relation les processus de création artistique et, à divers niveaux ou intensités, les effets de la violence, de la violence structurelle et systémique, de l'exclusion et de la marginalisation. Les impacts de cette violence transparaissent dans les conflits qui surgissent lors des projets. La gestion de cette violence est un processus laborieux souvent au cœur des thèmes abordés par les projets collectifs de nature artistique.

En 2002, le thème du conflit fut surtout exploré par le biais de la résolution de conflits. Judy Ringer (animatrice de l'atelier *La magie inhérente au conflit*, programme de 2002[34]) a partagé certaines techniques d'aikido pour mettre en scène diverses manières d'interagir avec les conflits. À l'aide d'exercices physiques appelés « coup de poing[35] » et « bras qu'on ne peut plier[36] », le groupe a perçu la différence entre résister au conflit et le rediriger, avec rigidité ou flexibilité ; entre simplement répondre à un conflit annoncé ou choisir une réponse appropriée. Selon Judy, le mythe populaire voulant que le conflit soit négatif entraîne une gestion compétitive de celui-ci, une lutte émotionnelle ou physique dont l'objectif est de faire valoir son point de vue. Le conflit plutôt abordé comme un espace d'apprentissage peut être mieux anticipé et vécu. En s'accordant un espace personnel assez grand pour être consciente de ce qui se passe dans son environnement, il est plus facile de choisir des réponses appropriées selon les situations conflictuelles, et sans agressivité, comme c'est souvent le cas lorsque le conflit nous prend par surprise.

Cela permet, selon Judy, de passer des problèmes aux solutions et d'être des partenaires plutôt que des adversaires. Avec un autre exercice, celui de la « danse à deux pas[37] », Judy a montré au groupe comment la réception d'une action conflictuelle peut soit perpétuer le conflit soit le rediriger pour en faire une force créatrice, une force alliée. En s'éloignant d'une intention de manipulation ou d'apaisement, il est possible de saisir le point de vue de l'autre, de comprendre comment sa vision peut transformer la nôtre et d'utiliser le conflit comme catalyseur d'apprentissage et de création. C'est en créant une troisième perspective, fruit d'une alliance entre les deux premières visions, qu'il est possible d'entamer une véritable collaboration multidimensionnelle.

Pour ce faire, Judy propose de cesser de percevoir le conflit comme un espace de jugement pour l'aborder plutôt comme un espace de découverte. Dans le modèle du jugement (ou de la perfection), le conflit est négatif, compétitif, basé sur l'idée que la vie est surtout une question de lutte. Le modèle de la découverte définit le conflit comme *étant*, tout simplement, et cet état d'*être* est perçu comme une occasion de découvrir de nouvelles choses. Cette approche face au conflit est complémentaire aux principes de communication non violente. Selon Marshall B. Rosenberg, l'un des fondateurs de la communication non violente, lorsque les personnes tentent de clarifier leurs observations, leurs ressentis et leurs besoins dans le contexte d'une communication, il est possible de communiquer dans le respect, l'attention et l'empathie et ainsi engendrer un réel désir mutuel d'ouverture et de résolution de conflits[38].





Lors du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002).*

Pour Devora Neumark, l'importance de la résolution de conflits par la communication non violente réside entre autres dans le parallèle qu'elle fait entre ses expériences de violence intergénérationnelle et la manière dont la société perpétue les cycles d'oppression, de violence structurelle. Lorsque la société ignore les oppressions vécues au niveau social, celles-ci sont souvent intériorisées et se répercutent dans les dynamiques familiales et interpersonnelles transmises de génération en génération. À l'aide de différents exercices, Devora (animatrice de l'atelier *Communication non violente,* programme de 2004) a souligné quelques principes fondamentaux de la communication non violente en mettant l'accent sur la prise de conscience des schémas personnels de transmission et d'intériorisation de cette violence. En invitant les participantes à faire un exercice d'écriture automatique sur le premier conflit vécu dont elles se souviennent et, plus tard dans la journée, sur un conflit récemment géré, Devora a fait ressortir la part du blâme dans la mauvaise gestion des conflits. Qu'il soit retourné vers l'autre ou vers soi, le blâme est souvent exprimé sous forme de jugement et est intimement lié au sentiment de frustration. Ce sentiment de frustration provient d'une méconnaissance ou d'une incapacité d'exprimer ses besoins et les sentiments éprouvés lors d'une situation conflictuelle. Apprendre à exprimer ses besoins, accepter que l'autre aura possiblement des besoins différents, dissocier ses propres sentiments de l'interprétation des actions d'autrui sont des outils qui aident à réduire le blâme et ainsi la violence dans la communication. Mais au-delà des conflits lors des projets, il y a aussi les événements conflictuels qui font partie du vécu individuel des membres des projets.

La créativité a la capacité de changer les rapports de force à l'œuvre dans nos histoires personnelles en nous encourageant à prendre notre vie en main par la prise de conscience de nos choix personnels. Devora a exploré les liens entre les événements traumatisants, les liens surprenants entre le personnel, le familial et le sociopolitique, le désir de nier et celui d'exprimer les blessures, la dialectique entre la vérité et la mémoire… tant de sujets délicats qui sont souvent modelés par les processus de création et qui peuvent être utilisés comme outils nous permettant de résoudre ou de clore des événements du passé[39]. À l'aide d'un conte pour enfant, *O'Sullivan Stew*[40], Devora (animatrice de l'atelier *Procédés contigus de transformation: créativité et conscience,* programme de 2002) a souligné que l'apprentissage et la transformation, à la fois personnelle et sociopolitique, surviennent à la fois grâce à la manière dont une histoire est racontée (dans un contexte sécurisant ou opprimant) et grâce au simple fait de raconter (être témoin de son propre récit et de celui des autres est une action créative et transformative qui mène souvent à une nouvelle autodétermination), et que ce qu'on ignore de son passé et du passé d'une communauté peut tout de même avoir des effets significatifs sur nous et notre propre communauté.

Outre le besoin social de rompre les schémas de violence en abordant cette problématique avec les communautés touchées, les personnes ayant vécu des traumatismes ressentent souvent le besoin de reprendre contact avec une communauté et de raconter leur histoire, dans une perspective de rendre justice. C'est un besoin qui va au-delà des processus thérapeutiques et de guérison: il s'ancre dans le besoin de ne pas dénaturaliser la souffrance en la sortant de son contexte sociopolitique. Au-delà de la communication non violente se situe la reconnaissance des violences structurelles du système néolibéral et néo-conservateur actuel, des iniquités sociales qui perpétuent des dynamiques sociales profondément violentes, mais rarement citées comme source des comportements individuels, dits violents (la pauvreté, le racisme, le sexisme, la marginalisation, la guerre en sont quelques-unes). Malgré la résilience individuelle aux événements traumatiques, c'est souvent le soutien d'une communauté qui fait la différence entre revivre des épisodes traumatiques et en guérir.

Cheminement créatif, guérison collective

Selon Cynthia Cohen (coanimatrice de l'atelier *Créativité, cœxistence pacifique et comment s'adapter lorsque des enjeux personnels sont soulevés*, programme de 2004), il est primordial de se rappeler que les communautés sont remplies de forces et de ressources. Les artistes (ou les travailleuses culturelles) qui y sont invitées sont là pour créer les conditions permettant de voir et de mettre à profit les ressources déjà présentes dans le tissu social de la communauté. Les arts peuvent jouer un rôle crucial dans le travail de rapprochement d'une communauté puisqu'ils aident à embrasser les paradoxes de la «vraie» vie, de la communauté et des conflits, en utilisant des symboles qui véhiculent simultanément plusieurs significations. Les arts engagent la personne de façon cognitive, émotive et physique, et la résolution de conflits doit se faire à ces trois niveaux. Afin de comprendre la place des moyens artistiques dans la résolution de conflits par suite de traumatismes, Jack Saul a partagé sa compréhension du cerveau humain. Selon lui, l'utilisation du corps et du mouvement est une composante importante des processus de guérison puisque les événements traumatiques créent une activité cérébrale accrue dans la partie sensori-motrice du cerveau et sont donc difficilement accessibles par le biais de la partie plus verbale du cerveau. Ce faisant, il peut être difficile d'exprimer verbalement ces souvenirs traumatiques. En travaillant avec d'autres outils, tels le corps et le mouvement, les personnes peuvent commencer à récupérer les souvenirs violents ou traumatisants. C'est pourquoi, selon Cynthia, les processus de résolution de conflits qui ne font appel qu'au rationnel ne fonctionnent que partiellement lorsqu'il s'agit de schémas profondément ancrés dans une personne ou une communauté.

En plus d'exiger des outils créatifs, il est nécessaire d'y investir une période de temps importante et de faire appel à la capacité d'écoute, étant donné que tout traumatisme faisant surface devra être géré respectueusement, ce qui nécessite temps et écoute. Parce que l'écoute est souvent à la fois ce qui manque dans les communautés qui ont survécu à un traumatisme et la clé de la guérison et de la résolution de conflits.

Le travail de guérison par des projets collaboratifs est principalement basé sur la notion d'écoute, non seulement par rapport aux vécus individuels et collectifs, mais aussi par rapport aux besoins à l'intérieur des projets. En art communautaire, un des moments qui permet aux «survivantes» d'épisodes traumatiques de reprendre du pouvoir sur les événements perturbants est le moment où sont partagées les perceptions de ce qui sera abordé dans le projet, les thématiques qui y seront traitées, et les moyens qui seront utilisés pour les aborder. C'est un moment privilégié pour donner aux membres le pouvoir sur ce qui sera dit, où et comment la conversation se déroulera, la durée de l'échange, et la manière dont le matériel provenant des dialogues sera utilisé.

Quelles approches adopter de façon à négocier l'espace entre le processus créateur collectif et les déclenchements personnels vécus individuellement, autant par les membres du projet que par les artistes ?

Malgré les bonnes intentions des artistes et intervenantes communautaires professionnelles, les projets d'art communautaire utilisent comme médium le bagage créatif et personnel des individus qui se prêtent au projet, ce qui veut dire qu'elles exposent leurs vulnérabilités individuelles et collectives. C'est pourquoi les artistes et les intervenantes se doivent de réfléchir à la gestion de ces risques, c'est-à-dire à la façon d'assurer un environnement sécuritaire, malgré l'intensité du processus créatif entrepris. Comment traiter les blessures résultant des traumatismes qui seront ouvertes pendant le processus ? Comment terminer en ne laissant pas ces plaies ouvertes ? Comment les personnes peuvent-elles sentir une certaine clôture du processus de guérison avant la fin d'un projet ? Comment s'assurer que le processus créatif terminé, le processus de guérison soit lui aussi terminé ou en voie de l'être ? Comment s'assurer que la communauté ne demeure pas avec plus de problèmes qu'elle n'en avait avant le projet créatif ? Comment inclure cette guérison dans les projets d'art communautaire sans toutefois laisser la guérison *devenir* le projet, si ce n'est pas le but recherché ? Ce sont des questions qui furent suggérées comme devant être examinées collectivement dès la mise en place des projets. Cela permet de prévoir des mécanismes collectifs à prioriser pour ne pas minimiser les blessures lorsque surgiront les conflits, et ouvrir des espaces sécuritaires de respect et de confiance. Identifier ces vulnérabilités aide aussi à différencier les conflits internes au processus du projet et ceux davantage en lien avec les processus de guérison individuelle. Pour les artistes et intervenantes dans une communauté, ces questions éthiques sont, encore une fois, au cœur des projets d'art communautaire respectueux et constructifs.

Étant donné que les projets sont faits en communauté et que les intervenantes et artistes participent à donner forme à cette nouvelle communauté, il va de soi que celles-ci sont aussi sujettes aux bouleversements. Jack Saul a abordé les répercussions vécues par les artistes au contact de telles histoires de souffrance et d'injustice. Comment ne pas se sentir laissées pour compte dans un monde aussi noir et inhumain ? Cynthia et Jack recommandent aux participantes de prendre soin d'elles et d'organiser des groupes de soutien entre pairs pour faciliter l'extériorisation des événements et émotions vécus au cours du processus, et pour empêcher que ces émotions ne soient redirigées vers les dynamiques internes du projet, ce qui fait souvent plus de mal que de bien. Cependant, avant de prendre soin des impacts d'un tel processus sur sa vie, il est nécessaire de se situer dans ce processus et de reconnaître qu'elles seront impliquées de façon personnelle. Cynthia et Jack ont tenté de démontrer cette réalité avec deux exercices simples, dans lesquels ils demandaient aux participantes du programme de formation de se placer sur une ligne continue selon les niveaux de confort par rapport à leur travail dans un projet d'art communautaire. À une extrémité de la ligne se tenaient les participantes se disant «être confiantes dans un tel projet, sans rien à apprendre»; à l'autre extrémité se situaient celles qui ne se sentaient pas en sécurité dans un tel projet, avec rien à offrir au groupe. Le deuxième exercice plaçait celles qui puisaient dans leurs expériences personnelles pour alimenter leurs projets à une extrémité de la ligne continue et, à l'autre extrémité, celles qui ne trouvaient pas que leurs expériences de vie étaient pertinentes comme matériel de création dans de tels projets. Ces deux exercices ont permis de voir à quel point les artistes, comme les intervenantes communautaires professionnelles, s'impliquent à un niveau personnel dans les projets, au même titre que les autres membres des projets.



Lors du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002).*

Les projets d'art communautaire génèrent souvent beaucoup de conflits et exposent des vulnérabilités, c'est pourquoi il est bien de créer des espaces pour reconnaître ces sentiments pendant, mais aussi après les projets. Plusieurs projets se terminent simplement par un événement public. Cynthia et Jack percevaient plutôt la fin d'un projet au moment du dernier retour en groupe, celui du dernier bilan qui permettait de reconstruire l'histoire du projet vécu, plutôt qu'au moment de l'événement public final. Ce processus peut avoir lieu quelques semaines ou même quelques mois après la clôture de l'aspect



Lors du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*.

artistique, et le partage peut être amorcé par les membres, incluant les artistes — qui ne peuvent vivre de tels processus sans être, elles aussi, transformées. Une question qui peut surgir à ce moment est: qu'arrive-t-il ensuite? Parce que les projets d'art communautaire s'inscrivent dans un processus collectif de transformation, et que cette transformation nécessite une intégration des apprentissages — artistiques et humains — qui vont au-delà du projet lui-même et influencent les autres aspects de la vie de chaque personne impliquée dans le processus.

Conclusion: vers un nouveau départ

La beauté de se poser des questions ne réside pas dans la recherche de réponses, mais bien dans la recherche de nouvelles questions pertinentes... Les journées de réflexions et d'échanges de LEVIER furent des moments privilégiés pour se poser collectivement des questions et partager certaines idées et pistes de réponses.

Lors du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*, les participantes sont reparties avec des pistes d'action pour démarrer leurs projets, pour explorer la construction de liens, de relations, de rôles, de collectivités. L'espace du deuxième programme a permis d'échanger et d'explorer plus en profondeur les enjeux liés à la communication, au conflit et à l'éthique entourant la création d'une communauté autour des projets artistiques. Les participantes sont reparties avec quelques pistes de réflexion et plusieurs nouveaux questionnements, notamment en ce qui a trait à la pérennité de l'acte créateur, à l'engagement et à la création d'une nouvelle communauté ou, du moins, de groupes partageant les mêmes affinités, aux rôles de chaque actrice et aux dynamiques de pouvoir qui traversent et colorent cet engagement…

Qu'il s'agisse des échanges en sous-groupes sur des réflexions relatives à la réussite ou aux étapes d'un projet d'art communautaire, des présentations par des personnes ressources sur leurs expériences en matière d'enjeux intrinsèquement liés aux pratiques d'art communautaire, de l'apprentissage individuel des participantes par des exercices mettant à profit les réactions corporelles et la créativité profonde, les journées de formation et d'échanges de LEVIER ont participé à la création d'un espace propice au développement collectif d'une pratique propre au contexte actuel et régional de l'art communautaire au Québec et ailleurs. Ces journées ont poussé chaque personne à faire des liens avec son vécu personnel, ses rôles sociaux, ses désirs en tant qu'artiste, membre et intervenante communautaire, et ses besoins en tant que personne impliquée dans un projet d'art communautaire.

Personnellement, cinq ans plus tard, je continue à approfondir mes rapports aux questions qui ont été soulevées, notamment en ce qui a trait au partage des voix dans la mémoire collective des projets, au temps nécessaire pour la création d'un groupe sécurisant, sécuritaire et horizontal, et aux questions éthiques liées à la recherche d'un esthétisme qui reflète réellement les valeurs de la collectivité impliquée. Chaque contexte soulève un nouvel aspect d'une situation, une nouvelle façon de l'aborder, mais aussi de nouvelles questions. Ces programmes remplis d'exploration et d'analyse m'ont permis d'apprendre à me remettre en question et à garder en mouvement mes perceptions et mes constats, et donc à garder ma pratique en art



Lors du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*.

communautaire ouverte au changement. Ils m'ont appris à questionner plutôt que juger, un acte simple qui ouvre tellement de portes. Ils m'ont aussi fait prendre conscience que nous sommes plusieurs à remettre en question les dynamiques de pouvoir entre les sphères artistique, communautaire, économique et sociale, et que cela vaut toujours la peine de prendre le temps de questionner de quelle manière nos actes pourraient favoriser une libération ou renforcer une oppression, et de tenir compte de ce questionnement dans nos actions lors des projets d'art communautaire.

Les questions qui ont surgi lors des programmes ont souvent fait l'objet d'autres programmes de formation et d'échanges animés par LEVIER dans les années qui ont suivi. De ce fait, les réflexions abordées dans ce texte sont aussi au cœur d'ultérieurs chapitres de la vie de l'art communautaire québécois et du processus cocréatif de LEVIER.

NOTES

1. Voir la description des projets auxquels elle a participé en tant que membre de Vichama Collectif : *Manipuler avec soin*, p. 166-168, *Mémoire de grève*, p. 238-239, et *Caravane solidaire*, p. 265-266. Voir aussi le compte-rendu critique *Entre moyens et fins* que Rachel a rédigé après le *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*, p. 114-127.
2. Artiste multidisciplinaire de Montréal. Voir le projet activiste humaniste *État d'urgence* auquel elle a participé, p. 218.
3. Voir sa participation à la journée d'étude *Éthique? Normes? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire,* et le texte *L'art communautaire ou retrouver le chemin de la maison?* rédigé à la suite de cette journée, p. 52-63. Voir également sa participation au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 107, et au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 128. Louise a agi comme éditrice collaboratrice pour cette publication et c'est aussi à ce titre qu'elle signe la postface intitulée *La brûlure avant la voix ou Could this be a love letter?,* p. 365-377.
4. Les arts communautaires en 2002, l'art communautaire en 2004… simple changement sémantique ou nouvelle proposition de définition de la discipline ? Voir p. 76-77. Voir également la note 1, p.31.
5. Voir l'horaire complet du programme de formation de 2002, p. 34-36, et celui de 2004, p. 69-73.
6. Elle a offert le même type d'atelier lors de la journée d'étude *Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire* (voir p. 57), et lors du *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire* (voir p. 108).
7. Voir également l'atelier qu'elle a animé, *L'aïkido de la performance et de la performativité : pratique(s) de présence (co)créative*, p. 47-48.
8. Voir la description des projets d'art activiste humaniste auxquels il a participé, *Une chanson pour un logement*, p. 204-205, et *La Virevolte en musique et en chansons*, p. 206-207; et l'analyse du projet *Le Cirque en Ca$h : où rien n'est caché* auquel il a également participé, dans le texte de Caroline Alexander Stevens, *« Comment vais-je vivre ? »,* p.287-290. Norman a agi comme coordonnateur de cette publication et c'est à ce titre qu'il signe l'avant-propos *Quand activistes et artistes fusionnent*, p. 9-10.
9. Je suis une femme blanche, hétérosexuelle, qui a grandi à Montréal, qui a fréquenté FACE (Fine Art Core Education) pendant près de 12 ans, pour ensuite suivre un parcours qui m'a amenée à terminer un baccalauréat en travail social. Parallèlement à ce parcours formel, j'ai aussi intégré Vichama Collectif, collectif artistique polycentralisé et socialement redevable, avec lequel j'ai vécu et travaillé entre 2002 et 2005, et qui continue de faire partie de mon quotidien. Avec ce collectif, j'ai exploré les arts de la rue et des manifest-actions, l'art communautaire avec LEVIER et le dialogue (inter)culturel avec notre partenaire et grand frère, Vichama teatro (www.vichama.org). Avec Vichama Collectif et en marge de celui-ci, j'ai aussi pris part à des luttes et à des mouvements sociaux, dont les plus récents sont Solidarité sans frontières (www.solidarityacrossborders.blogspot.com), la CrapN', la Coalition pour la réappropriation des arts, avec un petit « a », par N'importe qui, avec un grand « N » (citoyen.onf.ca/node/3716&dossier_nid=1269) et le Campement Autogéré (www.uncampement.net).
10. Ces deux comptes-rendus ont été rédigés par Louise Dubreuil.
11. Voir la participation de ce groupe à la rencontre *Présentation de trois expériences en art communautaire*, p. 41. Voir aussi la description du projet humaniste activiste *Miscellanées* auquel il a participé, p. 262-263.
12. Comme exercice pratique, Norman a présenté un scénario fictif lié à la crise du logement à Montréal, et a divisé le groupe en trois sous-groupes. Les participantes disposaient de dix minutes de remue-méninge pour trouver une stratégie de résistance créative simple et efficace face à des propriétaires insouciants, qui était ensuite présentée aux autres. Les participantes avaient ensuite cinq minutes pour traduire leurs idées dans une action concrète, qui était présentée à l'ensemble du groupe.
13. Voir la description de ce projet d'art communautaire, p. 147-149, et les questions spécifiques adressées aux membres de ce projet, dans l'horaire du programme de 2004, p. 72.
14. Ce désir, rendu intention du geste artistique, celle de changer le monde, est une vision moderne et occidentale du rôle de l'art. Selon cette approche, l'art est passé d'une manière de célébrer le monde à un outil pour le changer, pour avoir un impact sur celui-ci. Cela va de pair avec l'ère post-industrielle qui prône l'efficacité, la performance et la nécessité d'avoir un impact, de transformer la matière première.
15. Voir la description de ce projet d'art communautaire, p. 166-168, et les questions spécifiques adressées aux membres de ce projet, dans l'horaire du programme de 2004, p. 73.
16. Un enjeu qui a de larges implications si on considère que le Conseil des arts du Canada, par exemple, ne subventionne que les artistes professionnelles.
17. Tiré du compte-rendu de Louise Dubreuil sur le *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*.
18. Voir la description de ce projet humaniste activiste, p. 277-278, et les questions spécifiques adressées à l'artiste initiatrice de ce projet, dans l'horaire du programme de 2004, p. 69.



Lors du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*.

19. Je fais référence aux propos tenus par Kim Anderson lors de la journée d'étude sur l'éthique qui a eu lieu en mars 2003, au sujet de la pratique de l'offrande amérindienne : « Vous ne prenez jamais rien sans d'abord offrir quelque chose. Habituellement du tabac, mais ça pourrait être d'autres cadeaux. » Voir le compte-rendu de cette journée, p. 52-63.
20. Voir la description de ce projet d'art communautaire, p. 162-165, et les questions spécifiques adressées aux membres de ce projet, dans l'horaire du programme de 2004, p. 69. Voir aussi la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 112, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins*, p. 122, et dans le texte de Bob W. White *Le pouvoir de la collaboration,* p. 334. Voir aussi la participation des membres de ce projet au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 129. Voir en plus le vidéo *Voir son intérieur pour mieux vivre dehors* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
21. Extrait d'une définition de l'art communautaire écrite pour LEVIER par Caroline Alexander Stevens et Devora Neumark, tel que présenté aux participantes du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004).*
22. Pour plus d'information sur la documentation de projets, voir p. 36 et 71.
23. Les liens entre l'éthique et l'esthétique furent explorés lors d'une journée d'étude, organisée par LEVIER en mars 2003, soit entre les deux programmes de formation et d'échanges en art communautaire. Voir le compte-rendu de cette rencontre, p. 52-63.
24. Voir sa participation à la journée d'étude *Éthique? Normes? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire* et le texte *L'art communautaire ou retrouver le chemin de la maison?* rédigé à la suite de cette journée, p. 52-63. Voir également sa participation au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p.106-107, et au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 128. Louise a agi comme éditrice collaboratrice pour cette publication et c'est aussi à ce titre qu'elle signe la postface intitulée L*a brûlure avant la voix ou Could this be a love letter?,* p. 365-377.
25. Texte distribué par LEVIER lors de ce programme. En 2004, il était sur le site d'Engrenage Noir, mais il a été retiré depuis, lorsque le site a été réaménagé afin de refléter le changement d'orientation de LEVIER (voir p. 381).
26. Voir sa participation à la *Première rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 22-24, à la *Deuxième rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 25-27, à la journée d'étude *Éthique? Normes? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire*, p. 53 et 57-58. Voir aussi son texte *L'art communautaire et les pratiques de recherche : qu'est-ce que l'éthique vient faire là-dedans ?,* p. 308-312.
27. Voir la description de ce projet d'art communautaire, p. 174-175, et les questions spécifiques adressées aux membres de ce projet, dans l'horaire du programme de 2004, p. 69-70. Lisa Ndejuru, une des artistes de ce projet, a ensuite participé à un autre projet soutenu par LEVIER. Voir la description du projet activiste humaniste *Tuganire*, p. 232-233. Voir aussi la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 112, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins*, p. 117,124 et 126. Voir également la participation des membres de ce projet au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 128. Voir en plus le vidéo *Tuganire* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
28. Personne chargée, en vertu de la *Loi sur la protection de la jeunesse,* de protéger les enfants et les adolescentes de la naissance à 18 ans qui vivent des situations qui compromettent leur sécurité ou leur développement.
29. Cet enjeu du droit d'auteur dans des projets collaboratifs avait également fait l'objet d'un atelier préalable organisé par LEVIER, avec les mêmes invitées. Voir le compte-rendu de cet atelier, p. 64-66.
30. Voir la description de ce projet, p. 65.
31. Certains vidéos de cette compilation ont été utilisés par la suite lors du *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire* (voir p. 109 et 110). Voir également la référence à ces vidéos dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins*, p. 118, 119 et 126.
32. De cette réflexion est né le projet *Documenter la collaboration* de LEVIER. Pour plus d'information, voir la présentation de ce projet et (DVD) au centre de cette publication. Voir aussi l'introduction au *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*, p. 106-107. Voir également la référence à *Documenter la collaboration* dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins,* p. 116-117.
33. Dans le texte du programme de 2004, les organisatrices ont présenté ces concepts et leur importance : voir la présentation de l'atelier *Créativité, cœxistence pacifique et comment s'adapter lorsque des enjeux personnels sont soulevés,* animé par Cynthia E.Cohen et Jack Saul*,* p. 71-72.
34. Sur l'invitation de LEVIER, Judy Ringer a ensuite animé en 2003 un atelier portant sur les applications des principes de l'art japonais de l'aïkido dans la vie et la pratique créatrice (voir note 7).
35. Exercice pratiqué avec deux partenaires : l'un des partenaires s'approche avec le poing fermé pour frapper l'épaule de l'autre. Lorsque celui-ci réagit en Résistant, il se fait pousser et il y a lutte. Tandis que, s'il réagit en Redirigeant, son approche est différente : au lieu de résister, il fait un pas vers l'arrière en pivotant d'un côté, laissant ainsi passer le coup/le conflit sans perdre son équilibre/ son centre. En choisissant de toujours garder plusieurs centimètres de distance entre soi et les autres, nous pouvons percevoir le début du coup de poing. Il nous reste alors assez de temps pour réagir calmement avant même qu'il y ait contact physique.
36. Exercice qui se pratique également en couple. Une des deux personnes se tient debout, sans se centrer, avec le bras tendu vers l'avant. Son partenaire tente de lui plier le bras, ce qui s'accomplit assez facilement malgré ses efforts pour résister. Ensuite, elle prend le temps de se centrer et de visualiser l'énergie qui circule à travers le corps comme de l'eau. Puis, elle tend le bras comme s'il était un boyau d'arrosage en visualisant l'eau/l'énergie qui circule tout le long du bras et qui coule avec force au bout des doigts dans la direction de son regard. L'énergie n'est pas rigide, mais fluide comme l'eau d'un fleuve, ce qui donne une flexibilité solide au bras, le rendant cette fois quasi impossible à plier.
37. Une personne tire sur le bras de l'autre. Celle-ci réagit en tirant avec la même force dans la direction opposée. Résultat ? Une lutte de résistance. On répète la même action, mais cette fois-ci, on utilise le principe de rediriger l'énergie au lieu de lui résister. Celle qui se fait prendre le bras amorce un changement ; elle avance d'un pas vers le conflit au lieu de s'en éloigner, en pivotant tout simplement autour du bras. Par conséquent, le couple se retrouve alors côte à côte à regarder dans la même direction au lieu d'être confronté face à face. Le but n'est pas d'empêcher ou de changer l'action de l'autre, mais d'y réagir différemment. On peut transformer le conflit en arrêtant de lutter contre et en allant plutôt vers lui. En changeant sa propre perspective, la dynamique change aussi. Comme dans un pas de deux, lorsque l'un change ses pas, la danse de l'autre en est affectée.
38. Ces principes de la communication non violente ont fait l'objet de deux ateliers organisés par LEVIER (voir p. 49-51). Pour plus d'information, Marshall B. Rosenberg, *Les mots sont des fenêtres (ou des murs). Initiation à la communication non violente,* Genève, Éditions Jouvence, 1999.
39. Devora a présenté une synthèse de données cliniques concernant le fonctionnement du traumatisme en puisant dans les travaux de Judith Herman (*Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence — From Domestic Abuse to Political Terror*, New York, Basic Books, 1997) ; Cathy Caruth (*Trauma: Explorations in Memory,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, une compilation d'essais dont « The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and The Engraving of Trauma » de Bessel A. Van der Kolk et Onno Van der Hart) ; Shoshana Felman et Dori Laub (*Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Londres, Routledge, 1992) ; Janice Haaken (*Pillar of Salt: Gender, Memory, and the Perils of Looking Back*, New Jersey, Rutgers University Press, 2000) ; Jack Saul du NYU International Trauma Studies Program (atelier présenté au cours de la rencontre annuelle de l'Oral History Association en 2001) ; et Jane Middleton-Moz (*Healing Generational Trauma: From Legacy to Choice*, description et matériel d'un cours offert à l'Université Concordia, Montréal, 1999).
40. Hudson Talbott, *O'Sullivan Stew*, New York, Puffins Book, 1999.

Documentation photographique :
Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002) : images tirées de la documentation vidéo par Jean Cédras.
Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004) : Johanne Chagnon.

Alors que LEVIER recevait de plus en plus de demandes de partenariat pour l'organisation de rencontres et que ses propres capacités à maintenir une cadence régulière de programmation atteignaient sa limite, un nouveau programme de subvention fut créé afin de continuer à alimenter la réflexion critique sur l'art communautaire et activiste humaniste au sein du réseau au Québec et ailleurs. Ce programme visait à offrir un soutien financier, conceptuel et logistique pour permettre à des personnes ou organismes de prendre en charge la coordination autonome de tels événements, pourvu que ces ateliers/tables rondes/cercles de dialogue s'inscrivent dans le champs d'intérêt de LEVIER, c'est-à-dire l'art d'intervention sociopolitique qui est à la fois une occasion de célébration et d'engagement critique. Au moment de l'écriture de ce livre, ce programme de subvention se poursuit.

VOICI UNE PRÉSENTATION DE CINQ ÉVÉNEMENTS QUI BÉNÉFICIÈRENT DE CE SOUTIEN PENDANT LA PÉRIODE COUVERTE PAR CETTE PUBLICATION.

Atelier **Les hauts et les bas du partenariat**

À la Salle communautaire de la coopérative Arche de Noé
157, rue Roy Est,
Montréal

16 février 2005

Cet atelier fut organisé grâce à l'initiative des deux animatrices, Dominique Malacort et Anne Bertrand. Artiste sociale, Dominique Malacort est initiatrice du groupe UTIL (Unité théâtrale d'interventions loufoques, Montréal, 2003) et du théâtre INDOCILE (Bas-du-Fleuve, 2008). Elle a collaboré avec plusieurs troupes de théâtre d'intervention au Québec, au Mali et au Burkina Faso. Anne Bertrand est artiste interdisciplinaire et directrice artistique du Centre des arts actuels Skol à Montréal.

Faisant appel à l'approche propre à l'éducation populaire, les deux artistes souhaitaient susciter un échange sur le thème du partenariat, un enjeu qui fait partie de leur propre expérience comme de celle de toute personne impliquée dans une communauté donnée. Les organisatrices durent apprendre à composer avec les attentes de certaines participantes qui auraient aimé se voir présenter des solutions toutes faites plutôt que simplement discuter sur le sujet.

Lorsque je ne suis pas occupée avec la coordination artistique de Skol, je produis des assemblages empreints de légèreté composés de matériaux puisés dans mon quotidien, et choisis pour leurs formes, couleurs et motifs rythmés.
— Anne Bertrand

VOICI UN EXTRAIT DES DOCUMENTS PRODUITS PAR LES ORGANISATRICES PRÉALABLEMENT À CET ATELIER QUI INCLUAIT ÉGALEMENT UN EXERCICE CRÉATIF.

Tout projet d'art communautaire évolue en partenariat. Ce mot *partenariat* peut évoquer de bonnes et de moins bonnes expériences pour toutes les personnes qui ont réalisé une action culturelle et artistique avec un organisme communautaire ou en tant que membre d'un tel organisme. La définition de partenariat varie beaucoup d'une personne à l'autre, et même à l'intérieur d'un groupe de partenaires. Un partenariat sain vise le partage des objectifs, de la vision, des ressources, de la participation et de la propriété. Le partenariat, c'est, selon qu'on est cynique ou idéaliste, un cadeau empoisonné ou un engagement passionné. Comment réagir devant les inégalités de pouvoir entre partenaires ? Comment maintenir des relations saines durant toute la durée du projet ? Comment communiquer clairement ses attentes, comment respecter les objectifs de chacune?





J'appartiens à la communauté des enragés. La rage est le moteur de mon action. Mon action je la veux créative, explosive et collective. Je suis à la fois Don Quichotte et Auguste. — Dominique Malacort

Voici quelques-unes des conditions de réussite proposées par les animatrices de l'atelier :

- Le projet ne peut pas se présenter dès le départ dans sa forme finale : il doit être cocréé ; il est préférable de le commencer par une discussion ouverte plutôt qu'avec un agenda prédéfini, et de reconnaître que le processus collaboratif pourra le changer en une forme bien différente de la forme initialement prévue ;
- Le partenariat ne doit être ni hiérarchique ni dirigé par les bailleurs de fonds ;
- La relation doit être continuellement consolidée dans le temps ;
- L'initiative doit transformer les membres, autant les individues que les organisations ;
- Dans la mesure où c'est aussi ce que souhaitent les membres, il importe de mettre en place les conditions pour assurer la continuité du projet.

NOTE

1. Voir la description du projet humaniste activiste *Tournée «enquête-action» en Belgique et au Burkina Faso* auquel elle a participé, p. 258-259, et le texte *L'ailleurs et l'ici en théâtre communautaire ou la force des paradoxes* qu'elle a rédigé à la suite de cette expérience, p. 313-323.

Rencontres transdisciplinaires ***Artivistic***

Artivistic

2013, boulevard St-Laurent, Montréal

22-24 septembre 2005

[*Espaces in.occupés*]

5455, de Gaspé, Montréal

25-27 octobre 2007

*TURN*ON* [Exciter]

1350, boulevard St-Laurent, Montréal

15-17 octobre 2009

*Fondé en 2004, le collectif Artivistic — qui inclue Sophie Le-Phat Ho[1], Anik Fournier et Catherine Melançon — organise des rencontres internationales sur l'*interAction *entre l'art, l'information et l'activisme.* Artivistic *est né de la proposition voulant que les artistes ne sont pas les seules à discuter d'art, ni les universitaires de théorie, ni les activistes d'activisme. Ces événements visent à dépasser la critique et à promouvoir un dialogue transdisciplinaire et interculturel sur l'art activiste, en vue de créer un réseau diversifié de personnes. Engrenage Noir / LEVIER a pris part aux éditions 2005, 2007 et 2009 d'*Artivistic.



Discussion de groupe au café-boutique Eva B , Montréal, lors de l'édition 2005 d'*Artivistic*. Photo : Owen Eric Wood.

Artivistic

Qu'est-ce qui réunit l'activisme et la rue ? À qui appartient votre corps-esprit ? À qui le droit de communiquer ? Ces questions, soulevées lors de l'événement de 2005, ont continué à orienter les événements *Artivistic* pendant les années qui ont suivi. Des artistes, des universitaires et des activistes venant du Canada, des États-Unis, de la Grande-Bretagne, de la France et du Brésil se sont réunies pour explorer le concept d'espace et la dynamique politique qui lui est inhérente, de même que l'autorité du savoir scientifique et la manière dont la communication et l'information peuvent être des vecteurs des droits et libertés. Le programme comprenait également une exposition d'œuvres d'art, une série de performances et d'interventions publiques. Devora Neumark fut invitée à participer en tant que répondante critique pendant les trois jours, et à convoquer le cercle de dialogue de clôture où les participantes étaient invitées à nommer les questions qu'elles emportaient avec elles.

Fruit d'un effort en bonne partie indépendant, l'édition 2005 d'*Artivistic* fut l'occasion de jeter les bases d'un réseau arrimant les communautés artistiques et universitaires afin de connecter les différentes approches et faire ressortir ce qu'elles ont en commun relativement à la politique actuelle.

Mon travail se situe entre la pratique et la théorie, constamment inspiré à trouver de nouvelles façons de penser et d'activer des questions urgentes relatives au genre, à la classe sociale, à l'échange interculturel dans des localités spécifiques. Mon travail comme organisatrice culturelle me permet d'activer, de stimuler et de participer de manière plus immédiate à une discussion plus vaste entourant les pratiques culturelles. Je suis fermement engagée à rejoindre d'autres activistes dans des projets politiques partagés qui mènent au changement.
— Anik Fournier

Outre les interpolations entre l'art et le changement social, je m'intéresse particulièrement au rôle des institutions artistiques en collectivité. Prise d'une curiosité pour cette perpétuelle récupération de l'institution, je me questionne notamment sur les actions permettant d'y échapper.
— Catherine Melançon

Je suis une chercheure et organisatrice culturelle de Montréal. Vu mes intérêts pour, entre autres, la biopolitique et les arts technologiques, je participe aussi aux campagnes antiracistes et pour la justice envers les populations migrantes. Je travaille à l'intersection entre l'art, la science et l'activisme.
— Sophie Le-Phat Ho



Théâtre Bread and Puppet, *Sans titre*, performance de rue, terrain vacant près du 2035 boulevard Saint-Laurent, Montréal, lors de l'édition 2005 d'*Artivistic*. Photo : Owen Eric Wood

[*Espaces in.occupés*]

Que veut dire autochtone ? Naturel comment ? Occuper quoi ?

La troisième édition internationale d'*Artivistic* se concentrait sur l'enjeu de l'occupation et les articulations de la nature, de la terre, du territoire et de l'espace urbain public qui s'y rattachent. En plus de LEVIER, les centres d'art montréalais suivant ont participé à de nombreuses interventions publiques, présentations et tables rondes lors de cet événement : DARE-DARE, Studio XX, Oboro, SAT, La Centrale et articule.

Tandis qu'*Artivistic* se développait en termes d'organisation, de participation internationale et d'appui financier, l'édition de 2007 a aussi mis au jour plusieurs défis : la difficulté d'installer des stratégies d'auto-organisation, la difficulté de créer des plateformes permettant des discussions rigoureuses sur les enjeux, et la difficulté de tisser des liens entre les partici-



Mélissa Mollen Dupuis, *Zone de réserve*, performance présentée en collaboration avec les centres d'artistes DARE-DARE et articule, Quincaillerie Villeneuve, Montréal, lors de l'édition 2007 d'*Artivistic*. Photo : Pierre-David Rodrigue.



Des participants font des expérimentations avec l'installation sonore */Sound.Garden.Scape/* d'Eric Powell, Will Hall et Alison Powell, 5455 de Gaspé , Montréal, lors de l'édition 2007 d'*Artivistic*. Photo : Sophie Le-Phat Ho.

pantes internationales et les organismes locaux. De plus, [*Espaces in.occupés*] affrontait le défi de faire du travail de proximité auprès d'un public plus large que le cercle immédiat des participantes invitées. Après cet événement, les organisatrices se sont également rendu compte que, alors qu'elles tentaient d'interroger diverses formes d'occupation, tant physiques qu'idéologiques, la question du genre n'était pas abordée. Cette question est alors devenue un des catalyseurs de l'édition 2009 d'*Artivistic*, intitulée *TURN*ON.*

*TURN*ON*

Conformément à l'exploration interculturelle et multidisciplinaire des enjeux liés au pouvoir et au contrôle – une exploration qui caractérise *Artivistic* –, l'édition de 2009 a surtout traité de la puissance du plaisir et de la dynamique des politiques traitant des rapports de pouvoir entre les sexes. La participation de LEVIER à cet événement s'est limitée à accorder son appui financier à *KIMINIKE*[2]*: Les voix autochtones se lèvent !... de sous la couverte*, un événement de style cabaret exprimant les visions de femmes autochtones sur l'érotisme et la sexualité. Conçue par Émilie Monnet, cette série de prestations de 15 minutes présentait le travail de Kary-Ann Deer (Mohawk), Émilie Monnet (Anishinabe), Mœ Clark (Métis), Donita Large (Crie), et Nahka Bertrand (Dene).

Un des objectifs de ce spectacle visait à montrer la relation directe entre la colonisation et les réalités autochtones actuelles, et ce, par rapport à la sexualité. La violence sexuelle sévit au sein des communautés autochtones et il est important d'établir cette connexion entre les processus de colonisation (les écoles résidentielles, par exemple) et ce qui se passe en ce moment (femmes autochtones assassinées ou disparues, des statistiques qui montrent que 80 % des femmes autochtones sont victimes de violence conjugale et familiale). Mais ce spectacle visait également à célébrer les voix de ces femmes autochtones qui ont accepté cette invitation de monter sur scène pour aborder publiquement ce sujet tabou en exprimant et en partageant leur rapport à la sexualité et à l'érotisme.



KIMINIKE: Les voix autochtones se lèvent !... de sous la couverte, lors de l'édition 2009 d'*Artivistic*, au Cabaret Cléopâtre, Montréal (Mœ Clark, Émilie Monnet, Kary-Ann Deer, Nahka Bertrand et Donita Large). Photo : Sophie Le-Phat Ho.

Émilie Monnet écrit à ce sujet : « Je sais que dans mon cas, le fait de monter sur scène et d'exposer ma propre histoire a eu des répercussions profondes sur mon rapport avec moi-même et avec l'autre. Comme si les choses s'étaient mises à vibrer différemment autour de moi après cette performance… C'est vraiment une guérison en quelque sorte : se donner la permission de se mettre à nu, exprimer sa colère, sortir de la honte, pour finalement célébrer sa sensualité, sa féminité… C'est un thème qui occupe une grande partie de ma réflexion car la sexualité, c'est la base de tout. Sans rapports sains au sein des couples, pas de familles saines. Et sans familles saines, difficile d'avoir des communautés saines, où la fierté, l'estime de soi et l'amour règnent. Difficile d'avoir des communautés outillées à être autonomes et fonctionnelles. »

NOTES

1. Voir sa participation « involontaire » dans la tenue des ateliers SOMA, p. 138.
2. *Kiminike* est un mot cri décrivant des personnes qui habitent leur énergie sexuelle.

Table ronde ***SEXE ! art action***

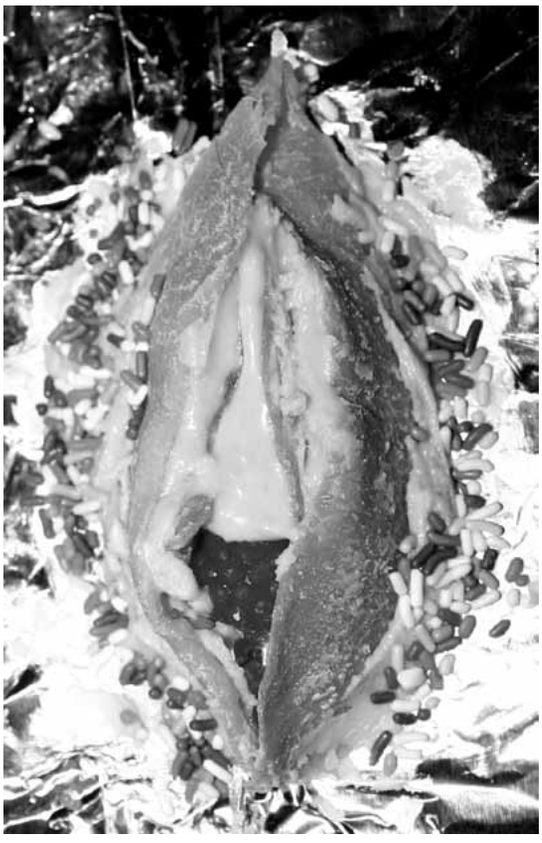
Bain Saint-Michel
5300, rue Saint-Dominque,
Montréal

1er octobre 2006

Cette table ronde fut présentée dans le cadre de SEXE ! art action*, la première édition (à ce jour) des* Festivals internationaux du sexe[1]*, lors de l'événement* VIVA ! art action[2]*. Le but de ce festival était d'explorer le thème de la sexualité au-delà des stéréotypes et des préjugés, et de contribuer à transformer le regard de la société sur ce sujet, avec une focalisation particulière sur les réalités des populations considérées comme étant à haut risque : les jeunes, les membres de différentes communautés culturelles, les aînées et les personnes déshabilitées.*

André Éric Létourneau[3] était l'organisateur et modérateur de cette table ronde. Parmi les personnes invitées se trouvaient Renée Nadeau, de Sida bénévoles Montréal, et Christine Brault[4] venues présenter les résultats d'un atelier de sculpture qu'elles avaient animé avec des adolescentes plus tôt dans la journée. Participaient également à cette table ronde : Kathryn Delaney, représentante de Stella (Montréal), association d'artistes et de travailleuses du sexe faisant la promotion de l'amélioration des conditions de vie des membres de leur regroupement ; et Craig P. Ross, représentant de Two Spirit Association [Association double esprit] de Montréal, un regroupement communautaire amérindien explorant les rituels traditionnels particuliers liés au phénomène du « double esprit » — les membres de ces communautés attirées par le même sexe ou s'identifiant à l'autre sexe, et qui obtenaient traditionnellement un statut spécial comparable à celui d'un chaman.

Le « je » que j'utilise se détermine en rapport avec l'Autre, l'extérieur, dans une optique de non-duralité et de non-hiérarchie. Je crois au partage des connaissances et à la décentralisation de ces partages. Écriture, médias de masses et indépendants, travail sur le son, la musique et la narration, dérive dans l'espace, déconstruction et reconstruction des mythes et des croyances de la société moderne font partie de mes préoccupations et de l'hybridation perpétuelle et infinie de mon « je ». — André Éric Létourneau



Atelier d'exploration de la sexualité féminine animé par Christine Brault et Renée Nadeau, et tenu au centre d'artistes La Centrale (Montréal) : sculptures réalisée avec des adolescentes, à partir de fruits et de bonbons. Photo : Magalie Bouthillier.

NOTES

1. L'organisation de cet événement, mêlant les expertises en art et en sexologie, était assurée par : Catherine Bœdmer, artiste et coordinatrice d'événements en art actuel ; Magalie Bouthillier, réviseure et traductrice avec une formation spécialisée en pratiques sexuelles alternatives ; André Éric Létourneau (voir note 3) et Douglas McColeman, spécialisé en prévention et éducation sexuelle à Sida bénévoles Montréal.
2. Événement d'art actuel organisé en 2006 par six centres d'artistes autogérés de Montréal.
3. Voir la description du projet activiste humaniste *Standard II* et *III* qu'il a réalisé, p. 275-276.
4. Voir le projet d'art communautaire *Et si j'y étais…* auquel elle a participé, p. 147-149. Voir également la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 72, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 78.

Atelier **Pourquoi l'art ?**

À la Caserne 18-30,
3622, rue Hochelaga,
Montréal

23 octobre 2005

Cet atelier, tout comme celui sur la créativité collective[1], était obligatoire pour toutes les membres des projets d'art communautaire soutenus financièrement par LEVIER, conformément à une des conditions de l'entente de collaboration signée au début de chaque projet[2]. Afin d'élargir le dialogue déjà amorcé entre les membres des différents projets d'art communautaire et poursuivre le réseautage entrepris, l'invitation avait également été ouverte à toutes les membres des projets d'art activiste humaniste que soutient aussi LEVIER. Comme lors de l'atelier sur la créativité collective, les participantes ont trouvé une sorte de réconfort à connaître les expériences des autres ; elles ont mentionné à quel point il était important de partager avec des personnes faisant face à des défis semblables aux leurs.



Théâtralisation par Creative Alternatives.

Le thème retenu pour cet atelier d'octobre 2005 relevait d'une constatation faite à la suite des précédents ateliers et programmes de formation et d'échanges. On y avait abordé, sous un angle ou un autre, des moyens efficaces pour inviter le changement social, mais on n'y parlait pas d'art en tant que tel. Il a donc paru approprié de soulever la question à ce moment-ci : Pourquoi l'art ? Pourquoi faire appel à l'art dans les luttes sociopolitiques ? Qu'est-ce que l'art apporte que les autres moyens d'intervention activiste n'apportent pas ? Qu'est-ce qu'il introduit de particulier ? Il y a plusieurs façons de questionner et d'agir sur les forces sociales systémiques qui perpétuent des formes d'oppression, mais pour quelles raisons des individues et des groupes sont-ils attirés vers les pratiques créatrices et comment de telles pratiques s'intègrent-elles à l'éventail des autres efforts axés vers le changement en faveur d'une société plus responsable et humaine ?

Comme lors d'autres rencontres, LEVIER avait le désir de faire appel à des moyens artistiques afin d'explorer les questions soulevées. Ainsi, la troupe de théâtre playback[3] de Montréal, Creative Alternatives, fut invitée afin d'aider les participantes à engager dynamiquement la conversation sur le thème Pourquoi l'art ? — le contact s'était fait par l'entremise de Lisa Ndejuru[4], déjà membre d'un projet d'art communautaire soutenu par LEVIER et appartenant elle-même à cette troupe. Cette première collaboration avec le théâtre playback de Montréal a donné lieu en 2007 à un atelier de trois jours sur le thème de la justice sociale[5].

Lors de cet atelier, des exercices d'écriture automatique — animés par Devora Neumark — furent un autre des moyens artistiques expérimentés. Ces exercices permettent d'accéder à ses pensées et à ses sentiments et de les exprimer sans « censeur interne ». Un premier exercice de 5 minutes portait sur le souvenir de sa toute première expérience artistique. Un deuxième, de même durée, portait sur l'influence de cette première expérience sur son engagement présent avec l'art. Plusieurs participantes ont été surprises de se rendre compte à quel point leur pratique artistique actuelle avait des racines profondes dans leur enfance.

Ce « pourquoi l'art » a amené ensuite la question : mais « QUAND est-ce de l'art ? », ce qui a déterminé le sujet de deux ateliers qui ont suivi en février et en avril 2006[6].

VOICI QUELQUES RÉFLEXIONS RECUEILLIES AUPRÈS DE CERTAINES PARTICIPANTES À LA FIN DE L'ATELIER
POURQUOI L'ART ?

Organisme faisant appel au théâtre playback pour stimuler la participation culturelle et l'engagement critique au sein des individus, des organisations et des communautés, répondant ainsi à son mandat de fournir une formation continue sur le rôle de l'art dans les soins de santé, l'éducation et la défense des droits.
— Creative Alternatives

Pourquoi l'art ? Parce que…
L'art est un des moyens pour aller chercher des émotions, des pensées, des attitudes, des croyances qui ne s'expriment pas juste en mots.

L'art, dans ses expressions les moins commercialisées et les plus affranchies du « marché de l'art », reste l'un des derniers bastions non colonisés par la rationalité économique. Plus précisément, l'art engagé propose une voie totalement opposée à celle de la culture dominante capitaliste. En mettant le sujet au centre de l'action, il est, dans son processus de réalisation et dans son expérience esthétique, un affront aux aberrations du système et à sa tendance à la désappropriation du sujet en tant qu'acteur de son expérience. — Guy Levesque

Art et changement social, c'est pareil : se servir de sa créativité pour trouver de nouvelles solutions. Oui, je suis pauvre ; oui, je suis mal prise, toujours en rapport avec des questions matérielles. La créativité vient nous stimuler dans des sphères inhabituelles. Du fait de la pauvreté, je vis avec des objets qui ne correspondent pas à mes goûts ; par la créativité, j'ai davantage accès à la beauté. — Isabeau

La créativité donne la possibilité de mieux résoudre les problèmes quotidiens. Nous sommes des assistées sociales et tout notre temps passe à survivre. La créativité nous permet d'exister. Nous avons la possibilité d'être humaines, de développer notre esprit, d'être moins terrestres, de nous occuper de ce qui est vital. — Maria

La question « Pourquoi l'art ? » nous amène à voir l'importance et la pertinence dans les petites choses, la créativité qui se trouve dans la vie de tous les jours et son pouvoir transformateur dans les simples liens qu'elle crée entre les gens et la nouvelle vision de soi-même qu'elle projette. — Sophie Le-Phat Ho

Il y a aussi le dépassement de soi, aller plus loin que le moule fabriqué par les autres, se connaître et se reconnaître. — Maryse Conti

Ça nous pousse à nous remettre en question. Un regard sur ce monde « vu par l'autre bout de la lorgnette » (comme a dit une participante). C'est une célébration d'être, et d'être ensemble. L'art, c'est s'écouter. — Marie-Christine Meunier

L'art *zoom in* et *zoom out* : un regard porté sur soi/vers soi et les autres/la société. L'art est une démarche d'écoute, de compassion, d'accompagnement et de revalorisation de l'autre. L'art, pour moi, est une façon d'aller au-delà de mes limites, de sauter dans le vide en ayant confiance qu'un parachute s'ouvrira. — Diane Trépanière

Les changements que chacun de nous attendons commenceront avec l'art communautaire puisque cette forme d'art est celle qui permet à l'individu de se conscientiser par rapport à lui-même, pour ensuite apporter des changements autour de lui. — Huguette Léveillée

J'ai trouvé intéressant de comprendre les manières particulières dont les groupes emploient les divers outils de l'art pour atteindre des buts distincts. Certains groupes font appel à l'art comme à un catalyseur pour une discussion à l'intérieur de leur groupe, d'autres s'en servent comme forme d'éducation populaire afin de développer une conscience sur les enjeux qui les passionnent, et certains ont réconcilié des groupes en situation de conflit afin de créer ensemble, dans l'espoir de créer aussi de l'apaisement. — Anonyme

Ça me confirme que dans la vie, il y a la route et le chemin. Le chemin mène rapidement au but, mais la route nous permet de faire des connaissances qui, à une croisée, deviennent notre voie pour de fabuleuses découvertes. Et c'est ça, vivre. — Marie-Noëlle L'Espérance

L'art donne l'occasion de réfléchir sur notre vie et notre société. — Chika

NOTES

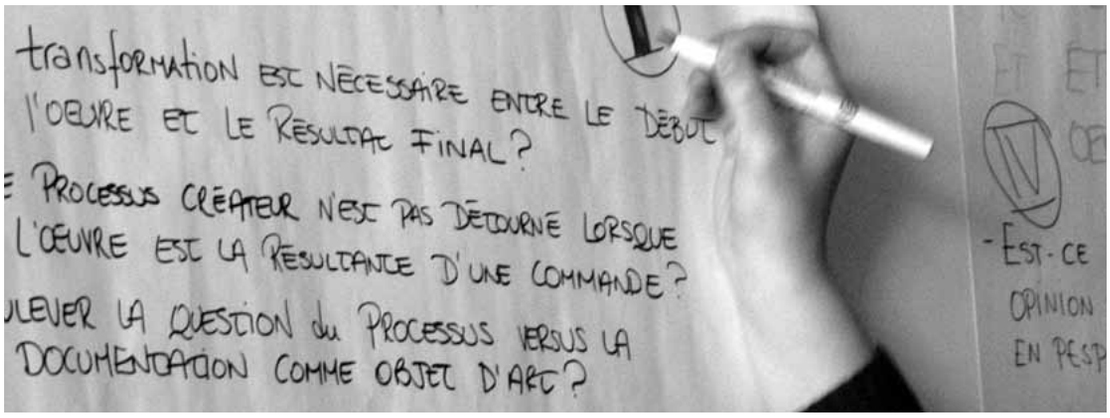
1. Voir le compte-rendu de cet atelier, p. 49.
2. Au début, LEVIER prenait pour acquis qu'il était suffisant d'avoir une entente verbale avec les organismes et les artistes, et ne faisait pas signer de contrat. Mais dès la première année de ses activités, un conflit a entraîné une poursuite judiciaire de la part de l'artiste prenant part à un projet d'art communautaire et avec qui l'organisme communautaire ne pouvait pas établir un sentiment de confiance suffisant, même après plusieurs démarches de résolution de conflits. LEVIER avait alors accepté le souhait de l'organisme de mettre fin à la collaboration et offert une compensation à cette personne, mais celle-ci se sentit lésée. Il est à noter que, lors de ses démêlés légaux, LEVIER a, d'une part, bénéficié de l'appui des artistes impliquées dans ses autres projets et que, d'autre part, le jugement de la cour a reconnu que l'organisme communautaire avait le droit de décider de l'arrêt d'un projet si les conditions nécessaires à sa bonne marche en étaient absentes. À la suite de cette expérience, LEVIER a donc adopté une politique d'établissement de contrat, non pour imposer des règles, mais pour mettre par écrit les intentions communes des partenaires. Avec le temps, ces ententes de collaboration ont de plus en plus relevé d'un processus de coécriture entre les parties concernées.
3. Pour la présentation de ce qu'est le théâtre playback, voir dans le texte de Nisha Sajnani, *Le théâtre playback et la justice sociale : sur les enjeux de la diversité et de l'anti-oppression — Réflexions sur un atelier tenu à Montréal,* p. 131-132.
4. Voir la description du projet d'art communautaire *De fil en histoires* auquel elle a participé, p. 174-175, et de la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 69-70, ainsi que la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours,* p. 84. Voir également la description du projet activiste humaniste *Tuganire* auquel elle a participé, p. 232-233, et la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 112, et au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 128. Voir aussi la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins*, p. 124 et 126. Voir le vidéo *Tuganire* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
5. Voir la présentation de cet atelier intitulé *Le théâtre playback et la justice sociale : sur les enjeux de la diversité et de l'anti-oppression,* p. 130, et le compte-rendu de cet atelier par Nisha Sajnani , p. 131-136.
6. Voir la présentation de ces ateliers intitulés *Quand est-ce de l'art ?*, p. 99, et le texte rédigé par Ève Lamoureux et Devora Neumark qui en fait le compte-rendu, p. 99-105.

Documentation photographique : Johanne Chagnon.

Ateliers **Quand est-ce de l'art ?**

1301, rue Ontario Est,
Montréal

25 février et 29 avril 2006



Les pratiques d'art communautaire et d'art activiste humaniste proposent souvent des résultats artistiques qui étonnent et soulèvent la question suivante : mais est-ce vraiment de l'art ? L'art est évidemment une catégorie constamment changeante — c'est dans sa nature propre. N'y aurait-il pas une façon d'aborder cette question d'une manière qui définisse et maintienne certains paramètres, tout en conservant une ouverture d'esprit devant de nouvelles pratiques ? La question « Est-ce de l'art ? » a souvent été utilisée comme introduction à un argument pour dénigrer une œuvre d'art. Elle a aussi engendré de la confusion, et même de la controverse à propos d'enjeux tels que l'intention, la signification, la beauté, la fonction et la valeur. De plus, on remarque souvent une confusion entre le processus créatif et l'effet artistique. Alors que de plus en plus de personnes développaient des projets d'art communautaire et activistes humanistes, il apparaissait important de poursuivre une réflexion collective sur le sujet. Ève Lamoureux[1] a été approchée afin de développer, en collaboration avec Devora Neumark, le contenu de ces ateliers. Spécialisée dans l'analyse des rapports entre art et politique, Ève a complété un doctorat en science politique explorant les contours de l'engagement sociopolitique actuel des artistes en arts visuels du Québec[2]. Elle est également professeure au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal.

Cette réflexion sur « Quand est-ce de l'art ? » s'est finalement poursuivie à l'occasion de deux ateliers car à la fin de la première rencontre, les personnes présentes avaient manifesté de façon assez consensuelle le besoin de poursuivre cette expérience collective aussi animée que sollicitante, et de continuer à travailler avec les notions proposées de « symptômes » esthétiques et à partir d'exemples de pratiques artistiques problématiques. Il est à noter toutefois que le vocabulaire théorique employé lors de ces deux ateliers était plus pointu que lors des précédentes rencontres organisées par LEVIER et, de ce fait, difficile à absorber pour certaines participantes, d'autant plus qu'il manquait d'exemples concrets. Les personnes intéressées à s'approprier ce langage théorique ont apprécié ce type d'exposé, mais il en a exclu plusieurs du même coup. Le registre différent des réflexions proposées lors de ces rencontres a mis en évidence le décalage entre la culture des artistes et celle des organismes communautaires en ce qui concerne l'art, et a peut-être contribué à l'éveil d'une plus grande compréhension mutuelle. Malgré ce désintérêt pour la réflexion théorique de la part de quelques représentantes d'organismes communautaires, les ateliers ont répondu au besoin de plusieurs artistes qui forment, elles aussi, une communauté et ont besoin d'espaces de réflexion et de discussion adaptés à leur expérience.

Passionnée par l'art et la politique, stimulée par la réflexion théorique, je m'intéresse à toutes les initiatives originales de lutte contre la domination, les injustices et la pauvreté.
— Ève Lamoureux

LE TEXTE QUI SUIT, RÉDIGÉ À LA SUITE DES DEUX ATELIERS, INTÈGRE LE FONDEMENT THÉORIQUE QUI A SERVI DE BASE À LA PROPOSITION PRÉSENTÉE ET CERTAINES INTERVENTIONS DES PERSONNES PRÉSENTES.

Analyse des ateliers *Quand est-ce de l'art ?*

Quand est-ce de l'art ?

Ève Lamoureux et Devora Neumark

Le 25 février et le 29 avril 2006, deux journées de réflexion marquées par des préoccupations sociopolitiques ont été organisées par Engrenage Noir / LEVIER, sur les dimensions esthétiques des pratiques d'art communautaire et d'art activiste humaniste. Pourquoi ? Parce que ces pratiques étonnent et détonnent dans le paysage de l'art actuel. Elles engendrent la sempiternelle question :

est-ce vraiment de l'art ? Cette interrogation provient, d'une part, de « l'extérieur » et sert, bien souvent, à dénigrer ou à exclure du milieu de l'art ce type d'œuvres. D'autre part, elle interpelle également les artistes engagées, celles-ci s'interrogeant sur leur propre création pour laquelle la dimension esthétique reste importante même si elles essaient de sortir des définitions plus usuelles de l'œuvre d'art. Elles souhaitent ainsi une reconnaissance de leur apport artistique et sociopolitique.

Refusant le doute et même le mépris au cœur de l'expression « est-ce vraiment de l'art ? », nous en tant qu'animatrices[3], avons opté pour une réflexion formulée à partir d'une question alternative proposée par Nelson Goodman[4] : « Quand est-ce de l'art ? » Ou, pour le formuler autrement, comment problématiser la question de l'esthétique lorsqu'on analyse une pratique artistique communautaire et activiste ? Et comment cerner la question éthique, puis qu'esthétique et éthique sont nécessairement imbriquées dans des œuvres soulevant des interrogations ou des enjeux sociopolitiques ?

Jumelant une proposition théorique initiale destinée à alimenter les discussions, des ateliers de réflexion et des exercices pratiques, le but de ces journées était essentiellement d'amorcer une exploration des « symptômes » qui permettent de déterminer « quand est-ce de l'art ? ». À quel moment, donc, l'esthétique se manifeste-t-elle dans une démarche créatrice communautaire ou activiste, ou les deux ? Sous quelles conditions ces pratiques relèvent-elles du domaine de l'art ? Comment intégrer et analyser les questions essentielles soulevées par l'éthique ?

Des interrogations clés

Dès le premier atelier, l'intérêt de cette interrogation a été manifeste chez plusieurs artistes et membres des groupes communautaires. Non seulement étaient-elles nombreuses mais, peu importe le propos sociopolitique abordé (alphabétisation, itinérance, grève étudiante, consommation, environnement, etc.) ou les médiums artistiques employés (action théâtrale, performance, photographie, esthétique relationnelle, affiche, graffiti, musique, etc.), les personnes présentes s'étaient déjà interrogées sur la dimension esthétique de leurs propres œuvres ou de celles contemplées dans les dernières années. Les questions auxquelles les gens souhaitaient réfléchir étaient nombreuses, suscitant ainsi tout un défi pour nous en tant qu'animatrices !

Au sujet de la dimension esthétique des projets d'art communautaire et d'art activiste humaniste, la tension entre les dimensions esthétique et activiste des œuvres a été soulevée par plusieurs. Quelle est la place de l'imaginaire ? Une œuvre dont le message est trop explicite demeure-t-elle de l'art ? N'importe quel matériel peut-il servir à créer des œuvres ? Offrir des outils à des personnes affectées par un problème social, économique ou politique, ou les partager avec elles, peut-il être un geste d'art ? Une œuvre qui combine une recherche esthétique et une intention activiste peut-elle être lue ou comprise dans ses deux dimensions ? Le public ne verra-t-il pas plutôt la seule dimension plus politique ? L'artiste peut-elle maîtriser la réception de ses œuvres ? Dans des pratiques où c'est le processus qui est décisif (et non la création d'un objet d'art), le fait d'expliciter ce processus équivaut-il à faire de l'art ? Enfin, une transformation (matérielle, communicationnelle, personnelle, etc.) est-elle nécessaire entre le début du projet et le résultat ? Est-ce là que se situe l'art ?

Les dimensions sociopolitiques et éthiques des projets d'art communautaire et d'art activiste ont aussi été interrogées. L'artiste est-elle légitimée d'émettre une opinion dans l'espace public alors qu'elle n'est pas une experte de la question abordée ? Est-il approprié d'utiliser le sensationnalisme afin d'être vu et entendu ? Une œuvre est-elle engagée même si les propos qu'elle soulève ne sont pas très critiques, suscitent l'assentiment de toutes, sont politiquement corrects ? N'y a-t-il pas danger qu'une artiste qui travaille en collaboration avec des personnes participantes les chosifie ou les instrumentalise ? Qui est « artiste » dans ces projets ? Qui signe l'œuvre et obtient la reconnaissance ? Suffit-il de participer à un projet artistique pour être considérée comme une artiste ? Quelle est la place de l'artiste « conceptuelle » dans le processus ? Quelle marge de manœuvre décisionnelle et créative est laissée aux membres du projet ? Comment composer avec le fait que les relations communautaires engendrent une symbolisation qui dépasse les personnes impliquées ? Jusqu'à quel point l'esthétique personnelle de l'artiste doit-elle influer sur le contenu de l'œuvre et sur son mode de diffusion ? Une artiste peut-elle ne s'engager que pour un temps donné dans une question sociopolitique ou dans un groupe communautaire ? Quelle place octroyer au résultat final puisque ces projets misent surtout sur le processus ?

Finalement, les personnes présentes ont témoigné de plusieurs craintes et questions au sujet d'enjeux institutionnels et économiques. Y a-t-il danger d'une certaine instrumentalisation par le groupe communautaire ou le groupe activiste de l'artiste, celui des membres ou les deux ? Si une commande et un mandat viennent à une artiste de la part de l'organisme, le

processus créateur n'est-il pas, dès le départ, détourné ? Est-il pertinent d'exposer dans des lieux artistiques des comptes-rendus du processus ou l'œuvre, alors que ceux-ci ont été créés ailleurs, dans un contexte très différent ? Les institutions de l'art ne récupèrent-elles pas la subversion du projet ? Quelle est la valeur d'une œuvre communautaire ou activiste, particulièrement en regard du temps investi pour la réaliser ? Est-il possible de distinguer une réflexion sur la valeur esthétique d'une œuvre de celle de sa valeur matérielle, financière ?

Quand est-ce de l'art ? Recherche de symptômes

Une réflexion[5] sur les *symptômes* permettant de répondre à la question « Quand est-ce de l'art ? » a été exposée afin de nourrir les discussions collectives subséquentes. S'inspirant de la compréhension de Goodman présentée par Howard Gardner[6], nous avons proposé des pistes d'analyse afin de répondre à l'interrogation suivante : pourquoi et comment quelque chose fonctionne en tant qu'objet d'art ? Il s'agissait d'insister sur l'interprétation des objets ou des symboles dans certaines circonstances, plutôt que sur les propriétés propres ou intrinsèques aux symboles ; de mettre de l'avant les aspects circonstanciels de la détermination de l'art et la manière dont l'œuvre est construite.

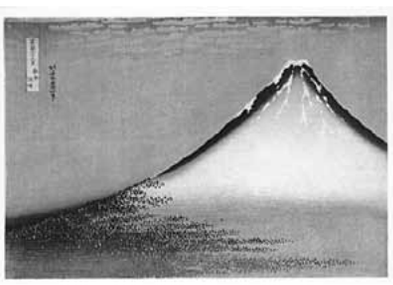
Ce mot *symptôme*, emprunté à Goodman, provient du vocabulaire médical. Il a été sciemment choisi pour souligner l'idée que les pratiques préoccupées par des questions sociopolitiques, du moins dans l'art communautaire et dans l'art activiste humaniste tels que définis par Engrenage Noir / LEVIER, concernent nécessairement, de près ou de loin, soit les pratiques de la guérison. Ainsi, ce type de démarche artistico-sociale ou artistico-politique concerne une action en vue de modifier ou de corriger une situation jugée injuste ou inappropriée, mais aussi un projet plus intérieur, plus subjectif, qui vise à (ré)établir des conditions de bien-être, de respect, de confiance, et ce, tant au niveau personnel, social que politique. Sont donc en jeu la santé et l'équilibre des personnes impliquées dans les projets d'art et ceux de la collectivité.

Les symptômes esthétiques de Goodman

Goodman s'inscrit dans la tradition de Ernst Cassirer[7] que Suzanne K. Langer[8] a revisitée et approfondie. Cette tradition affirme que la symbolisation est un processus cognitif fondamental des êtres humains leur permettant de donner un sens de ce qu'ils vivent. Selon elle, l'intelligence se divise en deux formes symboliques : (a) les symboles discursifs ou dénotés, qui correspondent à des systèmes symboliques fixes (le langage, les chiffres, etc.) et à l'intelligence pratique ; (b) les symboles de présentation qui sont connotés, sujets à l'interprétation, et qui servent à l'expression des aspects subjectifs de l'expérience humaine que le langage n'est pas capable de traduire. Les symboles artistiques sont de cette deuxième forme. Ils favorisent, toujours selon Langer, une compréhension essentielle du monde de l'émotion. Ils sont donc directement liés aux valeurs et à l'éthique.

Goodman (tel que présenté dans Garder) dépasse cette dichotomie entre les symboles discursifs et ceux de présentation. Il propose une philosophie de l'art construite autour de la désignation des types de symboles et de la manière dont ils fonctionnent. Il cherche à comprendre la *fonction formative* des symboles, la façon d'interpréter des symboles non déterminés, qui évoluent dans le temps et selon la perspective dans laquelle ils sont appréhendés. Il développe donc une conception qui permet de voir comment différents processus psychologiques sont mobilisés dans l'analyse des systèmes symboliques.





Hokusai, *Vent frais par matin clair*, de la série *Trente-six vues du Mont Fuji*, estampe, 1830-1832.

Goodman se demande aussi de quelle façon les symboles fonctionnent ? Quelle est leur manière de symboliser ? Sa réponse : un symbole opère en tant que symbole *artistique* puisqu'une personne s'attarde à certaines propriétés. Reprenons l'un des exemples de cet auteur pour bien comprendre. Si on observe un gribouillis à deux pics, il est possible d'y lire une moyenne des prix du Dow Jones. Dans ce cas, le symbole ne fonctionne qu'en tant que représentation (ou dénotation) d'une valeur non subjective, soit une valeur numérique. Par contre, si on appréhende ces pics comme deux sommets de montagnes dans une peinture d'Hokusai, l'attention portée sur les propriétés symboliques sera totalement différente et plus complexe. Il y aura des « propriétés dénotatives » puisqu'une chaîne de montagnes peut être analysée par rapport à sa hauteur, à sa régularité, au nombre de ses sommets. Il faudra, aussi, analyser les « caractéristiques premières ou intrinsèques » à la peinture comme la couleur, la grosseur des traits, etc. Ensuite, les « propriétés expressives » devront être prises en compte ; par exemple, la grâce et la « complétude de l'illustration », soit le fait que chacun des détails, chaque nuance dans la ligne contribue à l'impact total du travail.

Bref, selon Goodman, le fait que ces propriétés soient reconnues et fonctionnent de manière signifiante prouve que cette peinture a été construite en tant que symbole artistique. Cela montre également que les distinctions entre plusieurs fonctions symboliques ne sont pas uniquement d'ordre logique. De là l'importance de poser la question : « Quand est-ce de l'art ? » Un objet peut être un symbole à certains moments, sous certaines conditions et ne pas l'être dans d'autres, tout comme un objet peut être ou non une œuvre d'art.

Goodman propose donc des « symptômes esthétiques » qui seront, selon lui, à l'avant-plan dans les cas où le symbole fonctionne esthétiquement. Inspiré du modèle de diagnostic médial, ce système fonctionne comme un idéal type : plus le symbole a des symptômes, plus il est facile et fiable de le reconnaître comme un symbole esthétique. Il y aurait cinq symptômes :

- La densité syntactique, c'est-à-dire quand la plus petite ou plus fine modification engendre une différence dans les symboles (exemple, un dessin dans lequel la plus subtile variation entre deux lignes transforme la signification) ;
- La densité sémantique, lorsque les référents des symboles se distinguent selon des différences subtiles (exemple, en anglais ou en français, un même mot possède plusieurs significations étroites) ;
- Le degré de satiété ou de complétude, lorsque plusieurs aspects d'un symbole sont significatifs, que le nombre ou la richesse des éléments contribuent à la signification du symbole (exemple, la différence entre le graphique du Dow Jones [valeur numérique] et la peinture d'Hokusai dans laquelle le symbole fonctionne de façon extensive, les aspects perceptibles étant multiples) ;
- L'illustration ou l'explicitation en donnant des exemples, lorsque le symbole transmet sa symbolique comme exemple des propriétés qu'il possède aussi sur le plan littéral (exemple, dans une musique, l'air illustre de façon littérale une vitesse et, de façon métaphorique, la gracieuseté, la rage, la douleur, etc.) ;
- La référence multiple et complexe, c'est-à-dire lorsque le symbole permet d'intégrer plusieurs fonctions référentielles et de les faire interagir. Le symbole ne crée pas un sens clair, sans ambiguïté, facilement accessible. Il transmet plusieurs sens imbriqués et chacun contribue à l'effet de l'œuvre.

Cette conception de Goodman permet d'appréhender la profondeur, l'expressivité, la densité et le sens multiple d'une œuvre d'art. Cette dernière est donc envisagée comme un échantillon qui reflète de façon littérale ou métaphorique des formes, des émotions, des sensibilités liées à la vie réelle. Selon lui, les œuvres les plus justes sont celles qui capturent des aspects significatifs de la vie, de l'expérience, des perceptions, des intuitions ; autrement dit, des œuvres qui réussissent à représenter une expérience que les autres reconnaissent comme une version authentique de la réalité.

La fonction de l'esthétique est d'altérer la façon dont est conçue cette expérience et de modifier l'attitude des gens en regard de ce qui semble important ou non, de ce qui apparaît juste ou correct. Et c'est très important, car il y a ici un rapport dialogique qui crée du mouvement. Une représentation symbolique modifie la vision du monde, vision du monde transformée qui, à son tour, exige une nouvelle représentation symbolique, et ainsi de suite.

La proposition de Goodman remise en question

Cette proposition théorique, fort intéressante, soulève cependant certains problèmes dont deux assez importants quand on examine les pratiques d'art communautaire et activiste. En premier lieu, elle a été constituée en fonction d'œuvres matérielles et s'applique donc principalement à celles-ci et correspond à une vision assez classique de l'œuvre d'art. Ensuite, cette analyse est non seulement située historiquement, mais aussi dans les rapports de pouvoir. Elle a été réalisée par un individu issu de la classe dominante cernant des « symptômes » propres à l'art de cette classe et présentés comme critères universels. Goodman présente une vision de l'esthétique masculine, hétérosexuelle et eurocentrée.

Or, l'art communautaire et l'art activiste humaniste ont ceci de particulier qu'ils proposent des pratiques esthétiques qui diffèrent de cette vision dite universelle de l'art ; entre autres, puisqu'elles proviennent de personnes qui, souvent, ne cadrent pas avec cette vision : les gais et lesbiennes, les communautés culturelles, les gens vivants des conditions sociales ou économiques difficiles, etc. Les conceptions modernes de l'art et de l'esthétique sont donc profondément interrogées. En outre, ces pratiques s'attaquent aux structures artistiques, mais aussi politiques et sociales de domination et de pouvoir. Les buts des artistes sont multiples : parfois renverser ces structures, le plus souvent les rendre visibles pour pouvoir les modifier et contribuer aussi à une certaine guérison des traumatismes, des blessures afin de rendre possible le passage à autre chose.

Malgré la multiplicité des formes de ces pratiques esthétiques, celles-ci, selon Grant H. Kester[9], partagent deux différences importantes par rapport au modèle usuel de l'expérience esthétique. D'abord, elles contestent autant l'esthétique classique que le politique, en réfutant la prétention à l'universalité et à l'objectivité des critères esthétiques, et le besoin d'un système discursif universel. Elles répondent à l'incrédulité actuelle à l'égard des métarécits et des transformations dans la conception même de l'esthétique et du politique. Elles ne prétendent pas avoir besoin de cette sorte de fondation universelle ou objective. Elles sont basées sur la construction d'un savoir local qui n'est que provisoirement fixé, et qui trouve son fondement au niveau des échanges collectifs. L'interaction communicative traverse les frontières des différences sans une ossature légitimante, puisque cette dernière s'établit dans, et par, l'interaction elle-même. Ainsi, et c'est le deuxième élément de différenciation, la subjectivité se forme par l'échange intersubjectif. Ce dernier n'est pas un outil utilisé pour communiquer un contenu *a priori* établi, mais il est lui-même destiné à modeler la subjectivité.



De sorte que, toujours selon Kester, s'attaquer à l'immanence et à l'universalité de l'esthétique traditionnelle permet aux artistes activistes de rejoindre les communautés et les personnes exclues de l'art et des débats politiques, ce que Jacques Rancière[10] appelle les «sans-voix». Pourquoi ? Parce que celles-ci ne maîtrisent pas les formes esthétiques et narratives acceptées dans les espaces artistique et politique (esthétique traditionnelle et usage de la raison publique), et parce qu'elles ne sont pas parties prenantes de la majorité qui détermine ces règles ou qu'elles sont jugées indignes d'y participer. Kester propose donc de remplacer cette forme esthétique par la performativité et le localisme, par la mise de l'avant de pratiques qui exigent l'adaptation et l'improvisation, plutôt qu'une origine et une fixité. Ces pratiques deviennent donc des processus de dialogue, de collaboration entre les personnes[11] engagées dans le processus de cocréation. Elles s'éloignent du «paradigme de la conscience» pour adopter celui de «l'action communicative». La performativité exige une action locale et un positionnement propre de «l'artiste». Le dialogue instauré ne peut pas être efficient si cette dernière se considère comme une personne de l'extérieur, neutre, privilégiée. Elle doit être intimement interpellée par les préoccupations ou les enjeux de la communauté.

En ce sens, les projets communautaires et activistes les plus efficaces exigent des pratiques subtiles, nuancées ; imprégnées d'une compréhension profonde des enjeux soulevés et d'une vision morale et éthique. «L'artiste», grâce à son implication réelle ancrée dans une communauté et à l'élaboration d'une démarche performative en collaboration avec les gens, favorise l'apparition d'une subjectivité commune qui se forme au travers même de l'expérience. L'œuvre, et la prise de parole publique qui l'accompagne, se forgent dans l'action. Elle permet à des personnes exclues, à la fois de l'art et du débat public, de participer à un processus créatif, d'émerger dans l'espace public et de prendre part aux discussions sur le vivre ensemble.

Repenser les symptômes de l'esthétique

Cette compréhension de l'esthétique très heuristique, proposée par Kester pour comprendre l'art communautaire et l'art activiste humaniste, ne discrédite pas nécessairement les symptômes de Goodman, mais elle oblige à en formuler d'autres qui tiennent compte des particularités de ces pratiques :

- La réponse affective, puisque l'art joue un rôle de stimuli qui suscite à la réception une sensation, une réaction émotive (exemple, le pouvoir de calmer ou de stimuler que détient la musique) ;
- La qualité relationnelle, c'est-à-dire la forme de communication ou de relation qui s'instaure entre l'artiste et les membres du projet, mais aussi entre les personnes impliquées et le lieu performatif ; entre ces personnes et les processus créatifs, etc. ;
- La mise à distance des valeurs et des croyances, puisque l'œuvre et son processus de création permettent à l'artiste et aux membres du projet de s'interroger sur leurs croyances, leurs valeurs au sujet d'une situation précise, contextualisée ;
- La combinaison de l'éthique et de l'esthétique, puisque l'œuvre et le processus doivent être cohérents et éthiques par rapport à l'intentionnalité de l'artiste, des participantes à la création et des groupes engagés dans celle-ci ;
- La cohérence formelle ou esthétique, puisque la structure de l'œuvre et le processus créatif doivent être cohérents avec le contenu ;
- La filiation artistique, c'est-à-dire que l'œuvre est en relation, en dialogue et en interaction avec d'autres œuvres du même type.

Ces six nouveaux symptômes ont semblé pertinents aux personnes mobilisées lors des journées de réflexion. Cela dit, il s'est avéré qu'il en manquait encore et les deux suivants ont aussi été proposés :

- Le lieu, puisque le contexte artistique et sociopolitique est important pour déterminer si l'œuvre ou le projet est de l'art ;
- Les membres du projet et le public ciblé, puisqu'il faut préciser à qui (et pour qui) s'adresse l'art communautaire ou l'art activiste humaniste.

Les questions, les enjeux, les défis

Ces nouveaux symptômes sont le fruit d'une élaboration théorique propre à Engrenage Noir / LEVIER et doivent faire l'objet d'autres analyses et d'autres discussions. Ils ne répondent pas à toutes les questions suscitées par une réflexion sur les dimensions esthétiques des projets d'art communautaire et d'art activiste humaniste. De nombreuses interrogations restent à approfondir ; elles ont été soulevées par une ou plusieurs personnes, mais n'ont pas fait l'objet de réelles discussions. Elles constituent donc des pistes à creuser, à explorer, à scruter dans les prochaines années.

Les symboles

Les critères proposés s'appliqueraient surtout à l'art communautaire. Il faudrait les élargir afin d'y inclure plusieurs autres démarches artistiques. En ce sens, il y aurait trois grands types de symboles : (a) ceux « père Noël », c'est-à-dire fabriqués par le marché ; (b) ceux symboliques, créés par les artistes ; (c) et ceux d'ordre collectif, souvent enfouis, à stimuler et à raviver par les communautés et leurs artistes. En sauvant ces symboles oubliés, les communautés, comme une participante a mentionné, « prennent leur revanche par rapport au temps ».

Un lien plus étroit pourrait être fait, par exemple avec le processus chamanique de guérison, comme dans la pratique artistique de Yves Sioui Durand[12]. Un tel processus peut nous aider à aborder notamment les dimensions suivantes : l'implication des membres dans le processus de l'œuvre ; l'importance de la prise de parole créative pour appréhender des blessures, s'en distancier puis les dépasser ; et concevoir l'idée d'un réenchantement par l'art.

Le symbole est relationnel et performatif. Comment alors exprimer, dans un projet collectif, l'intentionnalité au cœur du projet ? Quand et comment évaluer le processus de création ? Quelle place donner à l'affect en tant que propulseur de l'œuvre ? De plus, les symptômes proposés insistent sur le résultat esthétique or, comment analyser le processus créatif en lui-même ? Comment aussi jongler avec la réception de l'œuvre, avec le fait que les cocréatrices ne savent jamais comment elle sera perçue ?

Les symboles sont liés au pouvoir qui les monopolise ; la domination englobe la référence même du symbole. En ce sens, l'art ne peut pas et ne doit pas être considéré universel ; l'artiste doit être située. Aussi, cette captation du symbolisme par le pouvoir entraîne une question importante : comment, dans ce contexte, entendre la voix des personnes qui sont des exclues ?

Avec qui et pour qui créer de l'art ?

Pendant les ateliers, nous avons essayé de clairement définir notre compréhension de la notion de « communauté » et avons mis en évidence l'importance de la diversité. LEVIER porte attention depuis le début aux questions d'exclusion et d'injustice. Le défi est de trouver un langage commun pour que toutes les personnes se sentent impliquées à la fois dans les projets réalisés en collaboration étroite et dans les manières dont ces projets sont représentés et analysés. On considère souvent le monde de l'art et le contexte communautaire comme deux univers distincts, dont la jonction exige de part et d'autre sensibilité et effort.

L'absence ou une moindre importance accordée à l'objet d'art dans plusieurs projets semble être l'une des difficultés rencontrées par certaines, la vision de l'art n'étant pas la même chez l'artiste, les membres et l'organisme. Les membres de l'organisme s'attendent, souvent, à un « objet » alors que l'artiste insiste davantage sur le processus. En ce sens, la documentation relative au projet est importante, mais chez certaines artistes, elle peut devenir irritante lorsqu'elle est envisagée comme une exigence pour justifier, encore et toujours, les pratiques.

Militance et art

Certaines trouvent difficile la tendance à dissocier les dimensions « militante » et « artiste ». À quel point y a-t-il réellement une séparation entre les deux ? En effet, quelle dimension est la plus importante ? De même, certaines personnes favorisent une vision « consumériste » de l'engagement. Les artistes les plus connues sont recherchées afin qu'elles défendent certaines causes. Cependant, il serait bien de garder un regard critique ouvert sur la différence entre les artistes « activistes » impliquées sur une longue période de temps et l'artiste qui s'engage ponctuellement pour une cause particulière.

La liberté de l'artiste est souvent en tension dans un travail collectif avec l'idée de « travailler au service d'une cause » et avec la question de l'efficacité souvent exigée dans l'engagement. Trouver le bon dosage entre ces trois éléments peut être épique ! Aussi, l'idée d'engagement par l'art comprend la difficile tâche de convaincre les autres, et ce, d'abord en regard de la dimension esthétique de l'œuvre, puis de la dimension sociale ou politique. L'artiste doit composer avec des personnes qui ont une ouverture à l'œuvre bien différente : convaincues, ouvertes, mais encore récalcitrantes, neutres, contre, etc.

Subventions et reconnaissance

Enfin, le financement des projets d'art communautaire et d'art activiste suscite certaines interrogations. Selon plusieurs, l'artiste doit exiger d'être payée et d'être reconnue. En ce sens, l'objet de l'art reste important puisqu'il peut faciliter l'inclusion au milieu de l'art. Cela dit, certaines insistent sur le fait qu'il existe aussi d'autres bénéfices que le financement et

la reconnaissance officielle. L'artiste est profondément nourrie par ce travail collectif de création ; si elle s'engage ainsi, ce n'est pas par simple générosité, mais parce que cela lui apporte personnellement quelque chose.

Les bourses permettent à la fois de détenir les moyens de mener des projets créatifs et le temps de s'y consacrer. Par contre, elles exigent aussi un temps fou, ne serait-ce que pour faire les demandes. De plus, l'activisme par l'art a ceci de particulier que les artistes veulent réagir vite et de manière spontanée aux événements. Cette urgence d'agir rend difficiles la planification à long terme des œuvres et le temps d'attente des subventions.

Évaluation de la rencontre et suivis

Le nombre de personnes présentes, leur participation enthousiaste ainsi que leur apport important à la réflexion ont démontré que ces deux journées répondaient à un réel désir et besoin d'approfondir une telle question. Selon plusieurs, ces discussions leur ont permis de prendre conscience de l'importance de leur travail artistico-politique, de mieux se définir comme artiste et, en contrepartie, du besoin de mieux articuler et analyser leurs pratiques. Aussi, plusieurs ont affirmé avoir été ébranlées par les échanges, entre autres parce qu'ils ont soulevé autant, sinon plus, de questions que de réponses. Cependant, le fait d'être déstabilisé était analysé comme quelque chose de positif, faisant émerger un processus d'analyse critique et d'autoréflexion – un processus qui est souvent déstabilisant, peu importe le sujet.

Des difficultés et des critiques ont été notées. Certaines personnes ont trouvé difficile de discuter (surtout lors de la première journée) puisqu'il y avait beaucoup de gens et un manque de temps pour atteindre les objectifs. En outre, selon plusieurs, la réflexion a été un peu trop théorique et détachée de leur pratique. Les symptômes auraient d'ailleurs besoin d'être précisés, mais aussi mieux illustrés. Cela dit, les exercices plus pratiques et les discussions ont permis à bon nombre de se les approprier davantage. Le niveau de langage que nous avons utilisé, mais aussi certaines des intervenantes, a été jugé par quelques personnes trop spécialisé, excluant ainsi celles qui ne détenaient pas les outils langagiers et théoriques nécessaires. Finalement, autant plusieurs artistes ont été heureuses d'avoir un lieu pour réfléchir à leur pratique, autant les travailleures et les membres de groupes communautaires ou activistes (du moins certaines d'entre elles) ont eu l'impression d'avoir été un peu oubliées dans ces journées. Elles ne se sont pas senties interpellées ni prises en compte dans la façon dont a été traitée la question « quand est-ce de l'art ? »



Les suivis ci-après ont été demandés : une synthèse du contenu théorique présenté, un approfondissement collectif des définitions des symboles et une liste de références théoriques en français et en anglais. De plus, certaines souhaiteraient qu'Engrenage Noir / LEVIER trouve une façon de mieux intégrer les organismes communautaires[13]. Enfin, certaines voudraient réfléchir sur les subventions octroyées par l'organisme : devraient-elles être données aux artistes ou aux groupes ?

NOTES

1. Voir aussi son texte *Les pratiques altermondialistes et l'art communautaire en observation*, p. 350-361.
2. Ce travail a été publié sous le titre *Art et politique: nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Écosociété, 2009.
3. Avec la collaboration de Rachel Heap-Lalonde pour la deuxième rencontre.
4. Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indiapolis et Cambridge, Hackett, 1976 [1968].
5. Cette analyse a été formulée, dans un premier temps, par Devora Neumark. Par la suite, nous l'avons approfondie ensemble et présentée lors de ces ateliers.
6. Howard Gardner, « Chapter 6. Nelson Goodman: The Symbols of Art » dans *Art Mind and Brain: A Cognitive Approach to Creativity*, New York, Basic Books, 1982, p. 55-64.
7. Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, traduit de l'allemand, Yale, Yale University Press (3 volumes), 1953 [1923-1929]. Consulter également : Michael Friedman, « Ernst Cassirer » dans *Standford Encyclopedia of Philosophy*, en ligne : plato.stanford.edu/entries/cassirer/#4, 2004 [page consultée en janvier 2006].
8. Suzanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard, Harvard University Press, 1957; *Mind: An Essay on Human Feeling*, édition abrégée, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988 [1967].
9. Grant H. Kester, « Ongoing Negotiations: Afterimage and the Analysis of Activist Art » dans *Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage*, sous la dir. de Grant H. Kester, Durham et London, Duke University Press, 1998, p. 1-22 ; *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2004.
10. Jacques Rancière, *La mésentente : politique et philosophie*, Paris, Éditions Galilée, 1995.
11. Ce processus de cocréation s'attaque aussi à la division institutionnelle entre l'« artiste professionnelle » et les « membres » afin de déconstruire l'idée que la première détient le savoir et les aptitudes artistiques et que les « autres » doivent être guidées pour développer leur créativité et ne peuvent pas se considérer elles-mêmes comme artistes.
12. Cet auteur, metteur en scène et acteur propose une vision de la création artistique comme démarche d'introspection de l'âme et de ses déchirements au moyen, notamment, de la redécouverte des mythes traditionnels autochtones (traduits dans une forme contemporaine) afin que ces créateurs renouent avec leur identité culturelle profonde, guérissent de leurs blessures, et afin de représenter et de dénoncer la « dissolution culturelle » dont ils sont victimes.
13. Il est important de spécifier qu'Engrenage Noir / LEVIER a depuis modifié substantiellement ses façons de procéder afin de placer les groupes communautaires au cœur de ses projets. Entre autres, le thème adopté est maintenant celui de la lutte contre la pauvreté, les contacts avec les groupes se sont resserrés, les critères de sélection des projets ont été changés et le mode de fonctionnement aussi : les groupes étant maintenant ceux qui, d'abord, proposent les grandes orientations des projets en fonction de leurs besoins. C'est seulement par la suite qu'une artiste est sollicitée pour se joindre à la démarche.

Documentation photographique : Johanne Chagnon

Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire

dans le cadre du projet *Documenter la collaboration*

Au Centre Saint-Pierre
1212, rue Panet,
Montréal

18 et 19 novembre 2006

Dès le début de ses activités, LEVIER a accordé une grande importance à la documentation des projets d'art communautaire, en plus d'aborder la question parfois épineuse de la collaboration (avec toutes ses composantes liées au partage du pouvoir et des processus décisionnels et à la cocréativité, pour n'en nommer que quelques-unes). Ainsi, pendant le premier Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2002)[1], les représentantes de groupes communautaires et artistes présentes avaient déjà été invitées à réfléchir sur ces questions : quoi, comment, quand, pourquoi et pour qui documenter un projet d'art communautaire et activiste humaniste ?

Aujourd'hui productrice indépendante, je privilégie des projets cinématographiques tournés vers le réel et narrés pour les multiplateformes.
— Patricia Bergeron

Une expérience inspirante

L'enjeu de la documentation a également fait l'objet d'ateliers et de discussions de groupe lors du deuxième *Programme de formation et d'échanges en art communautaire,* en 2004[2]. À cette occasion, LEVIER avait invité jil p. weaving, l'initiatrice de la compilation vidéo de l'Institute of Documenting Engagement [Institut Histoires d'engagement] de Vancouver[3], à titre de présentatrice. jil a fait visionner un certain nombre de vidéos issus de cette compilation et a entre autres demandé aux participantes de considérer les questions suivantes : À qui s'adresse la documentation ? Comment sera-t-elle utilisée ? Qu'est-ce qui est montré et qu'est-ce qui n'est pas montré ? Comment la présence de la caméra affecte-elle le cours du projet ? Elle a aussi animé une discussion sur les types de documentation les plus appropriés aux projets d'art communautaire.

La vidéo est une puissante forme de documentation en raison des représentations vivantes qu'elle permet par l'intermédiaire de l'image et du son. Par le biais de la vidéo, les membres d'une communauté peuvent immédiatement se voir en tant qu'agentes culturelles actives à travers la lentille d'un médium familier et omniprésent dans notre culture occidentale. La diffusion des récits de projets d'art communautaire sur support vidéo peut être faite dans toutes sortes de contextes, même des contextes intimes, et être facilitée par des moyens relativement accessibles comme la télévision communautaire, Internet et les dispositifs académiques.

Quelques-uns des sujets de mes documentaires ont été l'impact des nouvelles technologies sur le travail des femmes, la féminisation de la pauvreté et la dépendance économique et émotionnelle des femmes, la Marche mondiale des femmes contre la violence et la pauvreté, et les effets de la sexualisation dans les médias sur les enfants et les jeunes.
— Sophie Bissonnette

En 2005, après quelques années d'activités et alors que certains projets soutenus par LEVIER étaient déjà complétés, il semblait pressant de continuer à encourager la documentation de ces projets et de mettre ainsi en pratique la réflexion sur les processus de documentation développée au fil des programmes de formation et d'échanges. Ce fut le début du projet *Documenter la collaboration*[4], c'est-à-dire la production d'une compilation de vidéos de divers projets d'art communautaire (que l'on retrouve sur le DVD inséré dans cette publication) et, par le fait même, d'un nouveau programme de formation et d'échanges.

L'approche différente de LEVIER : documenter, une responsabilité éthique

Dans la continuité de sa réflexion critique sur la manière de satisfaire les différents besoins quant à la documentation des projets d'art communautaire, LEVIER a considéré qu'il serait cohérent, par rapport au sens de responsabilité éthique qui guide sa démarche depuis le début, de mettre l'accent sur la collaboration au sein des processus mêmes de documentation. Il semblait en effet inapproprié que seules les artistes racontent l'histoire des projets dans lesquels elles avaient été impliquées, et ce, d'autant plus si on tient compte des discours actuels sur le pouvoir du récit et, en particulier, des questions visant à déterminer qui participe et qui est exclue de la mémoire historique des projets d'art communautaire. Au moment d'entreprendre la réalisation d'une compilation vidéo, LEVIER a donc voulu créer des conditions de production (temps, ressources et formation) qui soient respectueuses de son engagement envers la pensée critique, l'éthique, le processus créateur et la collaboration.

Ainsi, l'élaboration de cette documentation vidéo a été orientée par les deux principaux choix suivants :

- faire le récit du processus de collaboration entre les groupes communautaires et leurs artistes, plutôt qu'essentiellement présenter les résultats de cette collaboration ;
- réaliser un vidéo selon un processus collaboratif qui serait lui-même une continuité du projet d'art communuataire qu'il documente, plutôt que de laisser l'artiste seule raconter l'expérience collective.

Selon cette orientation privilégiée par LEVIER, le vidéo ne ferait pas valoir principalement les œuvres créées lors du projet, il mettrait plutôt l'accent sur le fait de raconter collectivement l'expérience de collaboration vécue par le groupe. Les membres d'un projet d'art communautaire et activiste humaniste qui souhaitent participer à la documentation du projet peuvent aussi se partager les responsabilités à chaque étape de la réalisation du documentaire selon leurs intérêts (conception,

Louise Lachapelle (voir p. 54)

scénarisation, réalisation technique, etc.). Un tel processus est certes plus long et plus complexe que s'il était confié à une seule personne, mais il vise à ce que les membres d'un projet déterminent elles-mêmes la manière dont elles seront représentées, en même temps que l'histoire qui sera racontée. Ce choix suppose aussi d'y accorder le temps et les ressources suffisantes, voilà pourquoi cette initiative s'est étendue sur une période de quatre ans. LEVIER a ensuite choisi des projets pour les exemples qu'ils offrent en matière d'éthique, d'esthétique et de processus dans la pratique de l'art communautaire et a invité les membres à entreprendre la documentation de leur propre démarche.

Le *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*

Avant d'entrer dans la production des documentaires elle-même, la première étape de la réalisation du projet *Documenter la collaboration* fut de développer ensemble — d'une manière familière à LEVIER — des outils d'analyse critique favorisant des pratiques collaboratives de la documentation au moyen d'un programme de formation et d'échanges. Ce programme prolonge ainsi l'engagement de LEVIER envers l'art communautaire et maintient l'accent sur les principes de collaboration qui ont guidé son développement depuis le début.

Je décrirais ma démarche intellectuelle en utilisant la métaphore de l'écoute, cette écoute au potentiel transformateur, tant au niveau personnel que politique. J'ai toujours été préoccupé par l'abus de l'autorité et j'explore les mécanismes de la collaboration afin de décoloniser les relations en contexte interculturel.
— Bob W. White

Le Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire, tenu en novembre 2006, a été conçu par Johanne Chagnon, Louise Lachapelle[5] et Devora Neumark, en partenariat avec le programme *Parole citoyenne* de l'Office national du film du Canada (ONF). Animé par Louise Lachapelle et Devora Neumark, il intégrait visionnements critiques et études de cas; présentations par les membres des divers projets et par des personnes ressources; ateliers, tables rondes et plénières portant sur l'éthique et l'esthétique, le consentement, la diffusion et l'impact. Comme ce fut le cas pour toutes les autres rencontres et formations organisées par LEVIER, ce programme bilingue était également ouvert à toutes les personnes intéressées, et ce, gratuitement — conformément à la politique d'accessibilité privilégiée par LEVIER.

Les principes suivants ont orienté ce programme:

- La réflexion critique, une partie essentielle du travail de documentation
  Lors de la préparation de ce programme, la recherche effectuée pour trouver des documents vidéos à présenter à titre d'exemple a mis en évidence le fait qu'aucun des documents trouvés ne correspondait tout à fait à l'orientation souhaitée par LEVIER, c'est-à-dire une approche collaborative de la réalisation de documentaires sur l'art communautaire. Certains de ces documents ont néanmoins été présentés lors de la formation afin de développer une réflexion critique et créative. Les animatrices ont proposé des questions de travail afin d'orienter les visionnements critiques de ces études de cas en vue des échanges en ateliers et en plénières, et aussi pour guider la démarche des membres des différents projets qui étaient alors en train de réfléchir à la réalisation de leur propre documentaire.

J'étais encore un enfant lorsque Filomeno, mon père, travailleur socialiste chilien, m'a mis dans la tête l'idée de justice. En même temps, je passais de longues soirées au cinéma du quartier à visionner des programmes de trois ou quatre films à chaque occasion. Ainsi, de façon insouciante et naturelle, justice et cinéma sont devenus le mélange passionnant qui a guidé ma vie.
— Patricio Henriquez

- L'importance de l'autoreprésentation
  Certaines membres des projets d'art communautaire engagées dans le projet *Documenter la collaboration* ont participé au programme de formation et d'échanges en présentant leur propre projet, en partageant, à titre d'études de cas, la documentation préliminaire qu'elles avaient réalisée et en participant aux discussions et aux ateliers.
- L'importance du regard extérieur
  Travaillant en partenariat étroit avec Patricia Bergeron de *Parole citoyenne* de l'ONF dans le cadre de ce projet, LEVIER a identifié et invité un certain nombre de praticiennes pour faciliter une discussion critique sur les enjeux liés à la réalisation de vidéos documentaires collaboratifs. Ces invitées ont parlé brièvement de leur travail, ont partagé leurs recherches et leurs expériences professionnelles personnelles avec le groupe, mais elles ont surtout participé en écoutant, en commentant et en discutant au même titre que les autres personnes présentes. Ces invitées avaient un rôle d'«observatrices privilégiées» dans ce qui peut être décrit comme une occasion d'apprentissage mutuel, car elles ont également bénéficié de l'échange que LEVIER a rendu possible avec les membres de *Documenter la collaboration* pour approfondir leurs propres réflexions et leurs pratiques créatrices[6]. Outre Patricia Bergeron, qui a conçu et produit le site *Parole citoyenne*, la plus importante plateforme interactive de l'ONF (de 2003 à 2007), ces intervenantes étaient: Sophie Bissonnette, fondatrice en 1983 de la compagnie de production indépendante Les Productions Contre-jour, et membre fondatrice des *Rencontres internationales du documentaire de Montréal* et de Réalisatrices équitables, une association de femmes réalisatrices; Patricio Henriquez, de Macumba International, une maison de production de documentaires tournés à l'étranger, dont le plus récent documentaire, *Sous la cagoule, un voyage au pays de la torture*, a mérité le prix Jutra 2009 du meilleur documentaire; et Bob W. White, professeur en anthropologie qui s'intéresse aux questions liées à la collaboration[7]. Patricia Bergeron a parlé des stratégies de diffusion; Sophie Bissonnette, de l'esthétique de la collaboration; Patricio Henriquez, de l'éthique du tournage et du montage; et Bob W. White du pouvoir de la collaboration. Également présente au début de chaque journée, Joanne Gormley[8] a conduit une session de yoga, invitant les participantes à considérer la manière dont la pratique du yoga favorise la recherche d'un centre d'équilibre à l'intérieur de nous et dans nos échanges avec les autres.

En tant que chroniqueuse désignée pour cet événement, Rachel Heap-Lalonde[9] était constamment sur place, prenant des notes et parlant individuellement à plusieurs des participantes et membres de projets — ce qui témoigne une fois de plus de l'intérêt de LEVIER pour la documentation[10].

VOICI L'HORAIRE DE CE PROGRAMME DE FORMATION ET D'ÉCHANGES EN VIDÉO DOCUMENTAIRE POUR PROJET D'ART COMMUNAUTAIRE.

Première journée

8 h 30
Yoga (facultatif)
guidé par Joanne Gormley

Le mot *yoga* signifie mettre un joug ou unir. En prenant une posture, en la maintenant et ensuite en en sortant d'une manière consciente et curieuse, nous faisons l'expérience du processus qui permet d'unir notre intention profonde avec l'exécution de cette action. Nous apprenons à localiser notre centre d'équilibre, à trouver notre source de soutien intérieur et à être ouvertes au moment suivant dans une démarche d'exploration et de présence expressive. Quand nous pratiquons avec une partenaire des postures en collaboration, nous apprenons à soutenir et aussi à être soutenues, à trouver le centre d'équilibre à la fois à l'intérieur de nous-mêmes et entre nous. Ce qui nous unit est l'expérience du jeu créatif et dynamique.

9 h 40
Présentation d'Engrenage Noir / LEVIER et introduction au projet *Documenter la collaboration*

10 h
Introduction au *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*

Présentation du programme en relation avec la démarche critique et l'approche pédagogique et créatrice privilégiée par LEVIER dans cette formation :

- favoriser la collaboration entre toutes les intervenantes ;
- proposer des visionnements critiques qui donneront lieu à des discussions, des plénières et des ateliers, offerts comme autant d'occasions de travail pratique créatif sur son propre projet ;
- orienter la formation vers le développement d'une approche collaborative de la documentation à partir de réflexions sur des enjeux touchant à la fois à l'éthique, à l'esthétique, au consentement, à la diffusion et à ses impacts.

Introduction aux visionnements critiques

Des questions-repères ont été proposées afin de soutenir la démarche de réflexion critique et de création des participantes. Ces repères visaient à orienter aussi les visionnements critiques pour qu'ils deviennent des « études de cas » sur lesquelles travailler ensemble. Cette relation critique aux documents ne signifie pas « que l'on n'aime aucun des vidéos retenus », mais que l'on cherche à s'en inspirer pour créer des façons autres et collaboratives de documenter l'art communautaire. Ainsi, il s'agit tout autant de travailler créativement avec ce qu'on voit et ce que le document fait, qu'avec ce qu'on ne voit pas et ce que le document ne fait pas. Ces questions représentent aussi une invitation à s'approprier une posture qui diffère sans doute, pour certaines, de leur relation habituelle aux documents visionnés : à partir d'une posture de spectatrice de vidéo documentaire, il s'agit en effet de développer une posture de créatrice de vidéo documentaire.

Les diverse questions abordées ont une influence directe sur un ensemble de décisions et de choix éthiques et esthétiques, notamment des décisions et des choix qui se font avant le tournage, pendant le tournage, au moment du montage et même lors de la diffusion. Le fait de se pencher ensemble sur ces considérations, c'est aussi une façon d'explorer créativement la possibilité de documenter de manière collaborative un projet d'art communautaire.

Un vocabulaire technique simple a aussi été introduit afin de permettre de nommer et de penser les choses lors des analyses et de la création (montage, plans, éclairage, scène, rythme, musique, séquence, sous-titre, champ/hors champ, cadrage, relation entre son et image, narration/image, mouvements de caméra, procédés cinématographiques, traitement de l'image, structure, durée, générique d'intro et de fin, décor, lieu de tournage, costumes, direction artistique, etc.).

Questions-repères pour orienter les visionnements

- Documenter l'art communautaire : une pratique collaborative ?
- Pour qui, pourquoi, comment cocréer un vidéo documentaire sur un projet d'art communautaire ?
- Qu'est-ce qui est documenté ? Qu'est-ce qui ne l'est pas ?
- Considérez, par exemple, les changements dans la communauté, chez les personnes, le processus créateur, les résultats, etc.
- Quelles sont les préoccupations sociales représentées dans le documentaire ? Comment le sont-elles et selon quel(s) point(s) de vue ?
- Le documentaire présente-t-il des solutions ? Si c'est le cas, lesquelles ? À qui, pour qui, par qui et de quelle(s) façon(s) sont-elles présentées ?
- Comment les diverses personnes qui apparaissent dans le documentaire sont-elles représentées ? En quoi leurs rôles diffèrent-ils ?
- Quelles traces de collaboration observez-vous dans le projet documenté ou dans la manière de réaliser ce documentaire ?
- Observez-vous des jeux de pouvoir et, si c'est le cas, lesquels ?
- Percevez-vous des éléments liés au consentement ou à l'autorisation de documenter ?

Joanne Gormley (voir p. 53)

- Quels choix esthétiques observez-vous dans la réalisation de ce documentaire ?
- Ceux-ci vous apparaissent-ils cohérents par rapport au projet documenté ?
- D'après vous, quels sont les destinataires du documentaire ?
- Quels types de relation le documentaire établit-il avec le ou les destinataires ?
- Quelles sont les motivations et les intentions liées à la réalisation de ce documentaire ?
- commencer à situer sa propre démarche par rapport à différentes pratiques et esthétiques de la documentation et du vidéo documentaire, de même que dans un contexte sociopolitique plus large ;
- comparer les différences et les ressemblances entre les vidéos, et commencer à mettre en évidence ce qui pourrait distinguer les documentaires visionnés de l'approche que cherche à développer LEVIER.





Images tirées du vidéo *Corps parlants*, de la compilation *Documenter la collaboration*.

Étude de cas et discussion

Culture de réparation de Edith Regier, 2004[11] (8 min 35 s) de la compilation vidéo *Histoires d'engagement*[12]

(Note : les vidéos de cete compilation n'ont pas été réalisés de façon pleinement collaborative avec les communautés impliquées.)

dith Regier, fondatrice et directrice du Crossing Communities Art Project [Projet artistique à la croisée des communautés] de Winnipeg, a travaillé en collaboration avec la Société Elizabeth Fry de Winnipeg. Ce projet a impliqué des femmes et des filles marginalisées par la judiciarisation. Il a donné lieu à des expositions, une publication, un projet de cartes postales, plusieurs ateliers et le vidéo documentaire *Culture de réparation*.

Cette première étude de cas a constitué en quelque sorte une introduction pratique au programme. Ce vidéo a permis de se doter d'une référence comparative dès le début des visionnements critiques de vidéos. Il a aussi permis d'expliquer et de mettre en pratique les questions de travail proposées.

Les objectifs des visionnements critiques étaient :
- introduire la signification des questions de travail, s'assurer que toutes les comprennent, se donner une mémoire et un langage communs ;
- présenter le caractère de nécessité des questions par rapport au corpus de documentaires et aux approches de la documentation des projets d'art communautaire, en mettant en évidence le lien entre les choix formels des cinéastes et les intentions, les valeurs et les significations qu'elles véhiculent du point de vue de l'interprétation qu'en font les participantes ;

11 h

Étude de cas et discussion

Born into Brothels [Nés dans les bordels] de Ross Kauffman et Zana Briski, 2004[13] (1 h 23 min)
Red Light Films en association avec THINKFilm et HBO/Cinemax
(Note : plusieurs aspects de ce documentaire et de ce projet posent problème en regard de l'approche de LEVIER.)

Ce film documentaire trace un portrait de sept enfants qui vivent dans le quartier Red light de Calcutta (Inde), où leurs mères travaillent comme prostituées. Chaque enfant a reçu une caméra qu'elle a appris à utiliser afin de capter son environnement en images.

Présentation d'un extrait du film ainsi que deux extraits des suppléments inclus sur le DVD :
- un premier court extrait du film (chapitre 7 - «Puja») a permis de situer le contexte, la démarche et l'approche documentaire ;
- le second visionnement (la bande-annonce) donne une vue d'ensemble du projet et introduit des doutes quant à la dimension «collaborative» de ce projet ;
- le dernier extrait des suppléments, où on voit les enfants regarder pour la première fois certaines scènes du film plus d'un an après sa diffusion, met en évidence l'impact de la diffusion sur les participantes, les limites de leur consentement à la diffusion du documentaire réalisé, le partage inégal des bénéfices et des inconvénients entre membres et artistes ; en somme, un ensemble de questions qui font sentir les tensions, voire les conflits, entre les choix éthiques et esthétiques des artistes et ceux des producteurs et diffuseurs par rapport à l'implication ou non de la communauté.

Cette seconde étude de cas s'est conclue par un échange comparatif portant sur *Born into Brothels* et *Culture de réparation,* selon la perspective critique et créatrice introduite et développée dans le cadre de ce programme de formation.

13 h

Visionnement critique d'une première série de vidéos ou extraits de vidéos



Image tirée du vidéo *Raising Mom*, de la compilation *Documenter la collaboration*.

Le visionnement en rafale de ces vidéos a été proposé moins dans le but de les commenter un à un que pour les comparer, les mettre en relation les uns avec les autres, dans la perspective d'un questionnement par rapport à la documentation.

Les objectifs des visionnements critiques étaient :

- réflexion comparative sur l'ensemble des documentaires ;
- pour les membres du projet *Documenter la collaboration,* exploration créative des questions de travail soumises en vue de l'élaboration de leur documentaire.

Something from Nothing [Quelque chose à partir de rien] de Cathy Stubington, 2004[14] (10 min 16 s)
De la compilation *Histoires d'engagement*
Ce vidéo documente la pièce de théâtre communautaire que Cathy Stubington a montée avec les gens de la communauté rurale d'Enderby, en territoire Secwepemc, et de la bande voisine Spallumcheen des Premières Nations Shuswap, en Colombie-Britannique.

Notes de visionnement des animatrices :

- le récit est fait du point de vue de l'artiste ;
- de courtes entrevues des intervenantes privilégiées, mais aucune entrevue des membres du projet ;
- même si le récit fait par ce document vidéo admet qu'il y a plusieurs manières de raconter, le documentaire ne communique que le point de vue singulier et univoque de l'artiste responsable du projet ;
- le vidéo démontre bien les motivations personnelles de l'artiste impliquée dans sa communauté, mais non pas celles de la communauté qui répond toutefois très positivement à son invitation ;
- le style « bricolage » ouvertement pratiqué par l'artiste suggère l'accessibilité de l'outil vidéo lorsqu'il s'agit de documenter.

Raising Mom [Élever maman], du Programme Jeunes parents de l'organisme À deux mains, 2005 (3 min)
Vidéo réalisé en cours de projet, qui documente la première année d'un projet de deux ans soutenu par LEVIER[15].

Corps parlants — Corps nomades de Marites Carino avec le Centre des femmes de Montréal, 2006 (17 min)
Vidéo en cours de réalisation qui documente la première année d'un projet de deux ans soutenu par LEVIER[16].

La Piel de la memoría [La peau de la mémoire] de Pilar Riano-Alcalá, 2006[17] (14 min)
Documentation d'un projet d'art communautaire réalisé en 1998-1999 et impliquant les jeunes du barrio Antioquia, un quartier de Medellín, en Colombie, et entrepris par Pilar Riano-Alcalá, anthropologue colombienne vivant à Vancouver, et Suzanne Lacy, artiste états-unienne.

14 h 45

Présentations de projets et visionnement d'un vidéo

Les collaboratrices dont les vidéos ont été visionnés plus tôt furent invitées à présenter leur expérience (en cours) de la documentation vidéo d'un projet d'art communautaire, et à partager les questionnements et les enjeux propres à leur démarche :

- Sara Bessin, Mélanie Fournier, Jenni Lee et Laea Morris, du Programme des Jeunes parents de l'organisme À Deux Mains, présentent leur projet d'art communautaire intitulé *Raising Mom;*
- Monica Arias, Marites Carino, Reena Almoneda Chang, Hélène Hauspied, Claire Laforest, Diana Obregon et Shermine Sawalha, de l'organisme le Centre des femmes de Montréal, présentent leur projet d'art communautaire intitulé *Corps parlants.*

Étude de cas et discussion

Letter to Skidegate [Lettre à Skidegate] de Karen Jamieson et Tanya Rae Collinson, 2004[18] (8 min 29 s)
De la compilation *Histoires d'engagement*

Ce vidéo documente les débuts du processus de collaboration entre la danseuse/anthropologue Karen Jamieson et la communauté Haida de Skidegate d'Haida Gwaii, Colombie-Britannique, pour créer une cérémonie/ danse/ performance afin d'honorer Percy Gladstone, une aînée de cette communauté, et faire se rencontrer deux cultures différentes. Tanya Rae Collinson, une vidéaste et monteuse

d'Haida Gwaii, a travaillé avec Karen à la réalisation de ce vidéo.

Notes de visionnement des animatrices :

- ce vidéo documente l'avant-projet, c'est-à-dire l'exploration initiale que l'artiste fait de la collaboration entre elle-même et la communauté de Skidegate ;
- Karen Jameison a réalisé ce vidéo en collaboration avec une vidéaste de la communauté, ce qui influence beaucoup la structure du vidéo ;
- un élément d'intérêt : la réalisatrice prend le temps de montrer à quel point chaque personne de la communauté possède un élément du récit. Vidéo à comparer avec *Something from Nothing*, où la réalisatrice fait aussi parler brièvement diverses personnes mais sans que l'univocité de son propre point de vue soit enrichie ou questionnée.

Autres éléments à souligner dans la perspective d'un processus de documentation en cours :

- des explorations sonores intéressantes : superposition, musique, chants ;
- le vidéo documente la genèse d'un projet, un peu le processus, et pas du tout le résultat ;
- le vidéo aborde la relation délicate entre ce qui est trop secret pour être montré sur vidéo et les choses importantes qui doivent être dites ;
- le document propose un point de vue différent par rapport aux choix de vidéastes qui choisissent de tout filmer. Ici, la communauté dit : certaines choses sont trop sacrées pour être montrées et la vidéaste accepte ce point de vue.



Image tirée du vidéo *L'art est vaste*, de la compilation *Documenter la collaboration*.

16 h

Ateliers : *Documenter l'art communautaire, une pratique collaborative ?*

Ateliers ayant pour objectif de favoriser le passage de la critique créatrice à la pratique créatrice, c'est-à-dire de l'étude de cas à l'élaboration de son propre documentaire :

- Pour qui, pourquoi, comment cocréer le vidéo documentaire pour le projet d'art communautaire dans lequel je suis impliquée ?

17 h

Conclusion de la journée : mise en commun

Deuxième journée

8 h 30

Yoga (facultatif)
guidé par Joanne Gormley

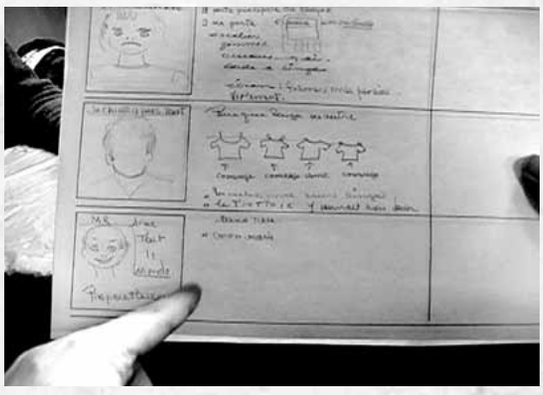


Image tirée du vidéo *Voir son intérieur pour mieux vivre dehors*, de la compilation *Documenter la collaboration*.

9 h 40

Introduction à la seconde journée du *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*

10 h

Table ronde : *Éthique et esthétique*

En exergue
Beneath the Seams: Making the Parkville Millennium Quilt
[Sous les coutures : la réalisation de la courtepointe pour le millenium de Parksville] de Liz Miller, 2000[19] (5 min 28 s)
Document vidéo interne relatant le projet de Liz Miller et des aînées du Parkville Senior Center, à Parkville, Connecticut (É.-U.), qui, pour décrire comment le quartier industriel Parkville avait changé au cours des derniers 100 ans, ont fait appel aux nouvelles technologies en réalisant une courtepointe et un vidéo d'accompagnement.

Notes de visionnement des animatrices :

- la question du destinataire : il s'agit d'un document interne qui s'adresse aux participantes de la communauté, d'où l'absence de certaines informations ;
- le vidéo n'est pas une production collaborative, et il ne documente pas le processus collaboratif du projet dont il est question ;
- sur le plan de la réalisation, l'artiste fait tous les choix ; on n'apprend toutefois pas ce qui l'a amenée dans cette communauté particulière ni la démarche de la communauté vers cette artiste, présentée comme une artiste en résidence ;
- en ce qui concerne la relation processus/résultat : le vidéo montre le processus de réalisation de la courtepointe et la relation artiste-aînées, l'œuvre multimédia de l'artiste comme résultat et l'artiste seule ;

- le vidéo soulève la question de la représentation : Qui est représenté, quelles valeurs ? Quels rôles sont attribués aux différentes personnes ?

Présentations de projets d'art communautaire et d'une diversité de modes de documentation

Les collaboratrices qui considèrent travailler à la réalisation d'un vidéo dans le cadre de *Documenter la collaboration* ont présenté leur expérience de la documentation avec documents visuels et vidéos à l'appui.

- Johanne Chagnon, Maryse Conti, Micheline Lebel, Chantal Rail et Nicole Saint-Amour de l'organisme Le CARRÉ (Le Comptoir Alimentaire de Rencontres, de Références et d'Entraide) parlent de leur projet d'art communautaire intitulé *Ouvrez votre coffre à trésors,* avec une mise en scène incluant des extraits de la documentation vidéo du projet[20] ;
- Francine Charland, Hélène Dion, Anita Petitclerc et Monique St-Pierre, de l'Atelier 19, parlent de leur projet d'art communautaire intitulé *Abondance et partage*, et de leur choix de ne pas s'engager dans un processus de réalisation d'un documentaire à ce stade de leur processus[21].

Présentation de Bob W. White intitulée *Collaboration : pouvoir et capacité*

13 h
Table ronde : *Éthique, consentement, diffusion et impact*

En introduction, présentation de documents qui témoignent de divers processus de documentation :

- visionnement d'un extrait de vidéo réalisé par les membres de *Tuganire*[22] (entrevues portant sur le génocide au Rwanda) ;
- présentation des documents photographiques du projet *Le rap des hommes rapaillés*, en cours de réalisation avec des détenus de l'Établissement de détention de Montréal et Mohamed Lotfi[23].

Ensuite, les personnes participant à ces deux projets furent invitées à présenter leur expérience (en cours) dans le cadre de *Documenter la collaboration*, et à partager les questionnements et enjeux propres à leur démarche :

- Ami, Sandra Gasana, Harvé Kagabo, Anita Muhimpundu, Lisa Ndejuru, Teta Ndejuru, Gilbert Rwirangira, de la communauté rwandaise de Montréal, ont parlé de leur projet intitulé *Tuganire* et du processus de documentation en cours ;
- Josier, Mohamed Lotfi et Nicodème, associés avec l'Établissement de détention de Montréal, ont parlé de leur projet intitulé *Rap des hommes rapaillés* et du processus de documentation en cours.

Présentation de Patricia Bergeron intitulée *La diffusion : nouveaux outils/nouveaux impacts ?*





Images tirées du vidéo *Tuganire*, de la compilation *Documenter la collaboration*.

Présentation de Patricio Henriquez intitulée *Filmer ou pas ? — Questions éthiques en lien avec le tournage et le montage*

15 h 15
Ateliers : *Documenter l'art communautaire, une pratique collaborative ? Éthique, esthétique, diffusion et impact*

Ateliers de clôture : *Pour qui, pourquoi, comment cocréer un vidéo documentaire pour un projet d'art communautaire ?*

17 h
Conclusion du programme de formation et d'échanges : mise en commun



Image tirée du vidéo *L'art est vaste*, de la compilation *Documenter la collaboration*.





Images tirées du vidéo *Voir son intérieur pour mieux vivre dehors*, de la compilation *Documenter la collaboration*.

NOTES

1. Voir l'horaire de ce programme, p. 34-36, et le texte de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 74-91, dans lequel elle met ce programme en relation avec celui qui s'est tenu en 2004.
2. Voir l'horaire de ce programme, p. 69-73, et le texte de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 74-91, dans lequel elle met ce programme de formation en relation avec celui qui s'est tenu en 2002.
3. Voir dans l'horaire du programme, p. 71.
4. Pour plus d'information, voir la présentation de ce projet et (DVD) au centre de cette publication.

   Une demande d'aide financière a été déposée au Bureau Inter-Arts du Conseil des arts du Canada pour le projet *Documenter la collaboration*. Mais, contrairement à ce qui fut le cas pour l'Institute of Documenting Engagement de Vancouver, LEVIER n'a reçu aucun financement de la part du Conseil des arts du Canada pour soutenir sa démarche.
5. Voir sa participation à la journée d'étude *Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire*, p. 52, et le texte *L'art communautaire ou retrouver le chemin de la maison ?* rédigé à la suite de cette journée, p. 54-63. Voir aussi sa participation au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 68, et au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 128. Louise a agi comme éditrice collaboratrice pour cette publication et c'est aussi à ce titre qu'elle signe la postface intitulée *La brûlure avant la voix ou Could this be a love letter?*, p. 365-377.
6. On peut en lire un exemple avec le texte rédigé par Bob W. White à la suite de sa participation à ce programme de formation et intitulé *Le pouvoir de la collaboration*, p. 329-338.
7. Voir sa biographie, p. 329.
8. Elle a offert le même type d'atelier lors de la journée d'étude *Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire* (voir p. 53 et 57), et du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)* (voir p.69). Voir également la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 75.
9. Voir la description des projets auxquels elle a participé en tant que membre de Vichama Collectif : *Manipuler avec soin*, p. 166-168, *Mémoire de grève*, p. 238-239, et *Caravane solidaire*, p. 265-266. Rachel a également rédigé un compte rendu critique, *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours,* sur les programmes de formation et d'échanges en art communautaire offerts par LEVIER en 2002 et 2004 (voir p. 74-91).
10. Voir le texte qui en est résulté, intitulé *Entre moyens et fins*, p. 114-127.
11. Voir les commentaires de Rachel Heap-Lalonde dans son texte *Entre moyens et fins*, p. 118, et ceux de Bob W. White dans son texte *Le pouvoir de la collaboration*, p. 334.
12. Tous les vidéos de cette compilation, en versions française et anglaise, peuvent être visionnés à www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2009/02/social_imaginat.php.
13. Voir les commentaires de Rachel Heap-Lalonde dans son texte *Entre moyens et fins*, p. 118-118.
14. Voir les commentaires de Rachel Heap-Lalonde dans son texte *Entre moyens et fins*, p. 119, et ceux de Bob W. White dans son texte *Le pouvoir de la collaboration*, p. 334.
15. Voir la description de ce projet d'art communautaire, p. 176-179, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins*, p. 119. Voir en plus le vidéo *Raising Mom* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication ; voir également la présentation de ce vidéo lors du programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 128.
16. Voir la description de ce projet d'art communautaire, p. 187-188, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins*, p. 120. Voir également la participation des membres de ce projet au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : Imagination, collaboration et éthique*, p. 128. Voir en plus le vidéo *Corps parlants* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
17. La version préliminaire de ce vidéo peut être visionnée en deux parties sur le site de YouTube, en faisant une recherche avec les termes : Piel de la memoria. Voir la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins*, p. 119, et dans le texte de Bob W. White *Le pouvoir de la collaboration*, p. 336.
18. Voir la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins*, p. 126.
19. Voir la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins*, p. 120.
20. Voir la description de ce projet d'art communautaire, p. 162-165. Voir aussi la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 69, et au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 129. Voir également la référence à ces activités dans les comptes-rendus critiques de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 80, et *Entre moyens et fins*, p. 122 et 125, et dans le texte de Bob W. White *Le pouvoir de la collaboration*, p. 334. Voir en plus le vidéo *Voir son intérieur pour mieux vivre dehors* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
21. Voir la description de ce projet activiste humaniste, p. 198-199.
22. Voir la description de ce projet activiste humaniste, p. 232-233. Voir aussi la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins*, p. 124 et 126. Voir également la participation des membres de ce projet au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 128. Voir en plus le vidéo *Tuganire* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
23. Voir la description de ce projet activiste humaniste, p. 254-256.

Rachel Heap-Lalonde (voir p. 74)

Rachel Heap-Lalonde[1] a rédigé une analyse comparative portant sur les deux premiers programmes de formation et d'échanges en art communautaire[2]. LEVIER lui a cette fois demandé de rédiger une analyse critique du Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*, tirant ainsi partie de son expérience comme artiste impliquée dans des projets d'art communautaire et activiste ayant fait appel à la documentation vidéo. Cette démarche s'inscrit dans le travail constant de LEVIER visant à documenter et diffuser ses propres activités ; et à susciter un retour critique qui favorise un enrichissement des programmes de formation et d'échanges et le développement de la pratique de l'art communautaire et activiste humaniste. Une autre caractérisique de cette démarche est de soutenir la formation continue de collaboratrices comme Rachel, qui a été accompagnée dans le processus ayant mené à la rédaction de la réflexion critique qui suit. Ce texte est donc le fruit d'un travail d'élaboration, en collaboration avec Devora Neumark et Louise Lachapelle.*

Analyse du *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire* dans le contexte du projet *Documenter la collaboration*

Entre moyens et fins

Rachel Heap-Lalonde

Mot de l'auteure

J'ai participé, avec Vichama Collectif, à trois projets soutenus par LEVIER. Dans tous les projets, nous avons eu recours à la caméra vidéo. Sa fonction a différé selon les projets et nos façons de documenter nos projets étaient aussi diversifiées. J'écris ce texte en m'inspirant de mes expériences personnelles d'art communautaire, de relations de pouvoir, de questionnements autour de la construction d'un monde juste et de la place prédominante que devraient prendre, selon moi, les arts et la culture dans l'élaboration des relations humaines qui permettront de révolutionner nos interactions. Lorsque l'auteure n'est pas mentionnée, les propos sont les miens et ils reflètent ma subjectivité par rapport à l'expérience que j'ai vécue lors de cette fin de semaine. J'espère que mes choix de formulation reflètent le sens de ce qui a été discuté et partagé lorsque les propos rapportés sont ceux des participantes ou des organisatrices.

Étant un art de relation, l'art communautaire contribue à la coloration de l'arc-en-ciel d'options qui existe entre la perpétuation des relations oppressantes, le travail dans une perspective de changement social et la déconstruction des acquis symboliques et imagés qui sont au cœur des relations de pouvoir, dans le but de les transformer. La construction de relations de pouvoir et d'oppression se fait lentement, petit à petit, sournoisement, presque inconsciemment. La déconstruction de ces relations se fait plus lentement encore, mais à grands coups de dialogues, de réflexions et de prises de conscience. En développant une réflexion autour de cet art de relation qu'est l'art communautaire, LEVIER s'est, entre autres, intéressé au partage de pouvoir possible entre les différentes collaboratrices du projet, qui s'identifient elles-mêmes comme artistes, représentantes d'organismes communautaires ou membres d'une communauté. Au cœur de cette réflexion se trouve l'implication des membres du projet (soit l'ensemble des collaboratrices) à toutes les étapes des processus créatifs. C'est au moyen de cette implication que se métamorphosent et se concrétisent les relations créatrices de changement.

L'histoire étant généralement écrite de façon à systématiser et à banaliser les relations d'oppression (leurs permettant ainsi de se perpétuer), la réappropriation collective de l'écriture de l'histoire populaire engage ses écrivaines dans un changement radical des dynamiques oppressantes. Documenter un projet en art communautaire peut aider à témoigner avec respect de ce qui a été créé (autant du point de vue artistique qu'humain) afin de contribuer au développement d'une perspective historique de cette pratique et à l'élaboration d'un discours critique vis-à-vis celle-ci, pour qu'elle puisse continuer à remettre en question les acquis socioculturels et qu'elle s'ancre comme outil d'intervention culturelle radicale. Les modes de documentation peuvent être conçus pour être cohérents avec les processus et les pratiques à l'œuvre dans les projets documentés. La façon de pratiquer et de documenter collectivement cet art pourrait, elle aussi, être radicale et subversive.

L'événement organisé par LEVIER portait sur une forme de documentation collective en particulier: la vidéo. De plus en plus utilisée pour documenter et diffuser les projets d'art communautaire, sa place à l'intérieur de ces projets mérite réflexion. Quel projet raconte-t-elle? Selon qui? Quelles sont les motivations à utiliser la vidéo pour documenter? Quelles en sont les conséquences?

L'événement avait pour objectif de questionner les processus de cocréation de la vidéo documentation des projets d'art communautaire, la place de toutes et chacune à chaque étape de la création, ainsi que les bases et les limites de la collaboration. Cette réflexion s'est construite à partir de deux prémisses établies dès le départ par les organisatrices:

- Choisir d'explorer un processus de réalisation qui sera lui-même une continuité du projet collaboratif qu'il documente, plutôt que de laisser l'artiste seule (ou les artistes) raconter l'expérience collective.
- Choisir de documenter le récit du processus de collaboration entre groupes communautaires et artistes, plutôt que présenter essentiellement les résultats du projet.

Il serait possible de créer de mille et une façons des vidéos documentant un processus artistique collaboratif. Ces deux prémisses ont aidé à encadrer les réflexions qui ont eu lieu lors de l'événement et à leur donner une direction.

Le déroulement de la fin de semaine soutenait l'exploration active et participative de ces espaces de réflexion. Les journées commençaient par une séance de yoga Kripalu, dans laquelle étaient explorés les principes d'équilibre personnel et à deux, de collaborations respectueuses, des limites de chacune et de la force du duo. Des décharges ont été signées par toutes les participantes de l'événement permettant à LEVIER d'enregistrer et de photographier les échanges. Cette décharge était d'autant plus significative que le consentement libre et éclairé était l'une des thématiques de la fin de semaine. Un système de traduction vers le français et vers l'anglais permettait à toutes de s'exprimer à l'aise dans une ou l'autre de ces deux langues.

Les types d'espace de réflexions étaient diversifiés et bonifiés grâce à une diversité d'intervenantes. Au cours de la fin de semaine, la parole était surtout prise par les collaboratrices des projets soutenus par LEVIER, indépendamment de leur rôle à l'intérieur de ceux-ci. L'aspect de participation collaborative étant l'élément rassembleur, les différents rôles des participantes n'étaient pas, *a priori*, apparents; celles qui le voulaient se sont identifiées. Plusieurs des participantes étaient impliquées dans *Documenter la collaboration*[3].

Pour se doter d'un imaginaire commun, l'événement a préconisé le visionnement de films sur des expériences d'art communautaire, l'échange au moyen de tables rondes sur des thématiques précises, dont les invitées étaient des membres de projets et des personnes ressources, et l'échange en sous-groupes afin d'approfondir certains sujets abordés lors des deux journées de réflexion. La majorité du temps, c'est l'interaction entre les participantes de l'événement qui était de mise, soutenue par le travail des animatrices. L'horaire, tout en étant flexible par rapport aux émotions et aux envies des participantes, était assez bien défini par les organisatrices. Il s'agissait de terminer la fin de semaine avec une idée des éléments de réflexion intéressants par rapport à l'élaboration de la documentation collective de projet d'art communautaire.

Les échanges étaient orientés par les trois organisatrices de l'événement: Devora Neumark, Johanne Chagnon et Louise Lachapelle. En plus d'animer et de faciliter les échanges et les réflexions, chacune a contribué au débat en partageant ses expériences personnelles en lien avec les thématiques. En s'appuyant sur son bagage en tant que professeure et chercheure s'intéressant à l'éthique dans les pratiques culturelles contemporaines, Louise a coanimé l'événement avec Devora, artiste et codirectrice de LEVIER. Johanne a complété le trio en bonifiant de ses expériences personnelles en tant qu'artiste, membre d'un projet communautaire et codirectrice de LEVIER (ainsi que cofondatrice d'Engrenage Noir).

Se trouvaient aussi dans la salle des intervenantes ressources, invitées pour discuter de thèmes en particulier. Par contre, ces invitées n'ont pas pris une place prédominante dans les échanges, la plupart ayant souhaité écouter (et apprendre) plutôt que s'exprimer. Ces intervenantes étaient Patricia Bergeron, Sophie Bissonnette, Bob W. White et Patricio Henriquez. Particia Bergeron est productrice et travaille à *Parole Citoyenne* de l'Office national du film du Canada. Elle a échangé ses réflexions sur la diffusion et sur les retombées des vidéos documentaires de projet d'art. Sophie Bissonnette, cinéaste indépendante, a partagé des réflexions au sujet de ses expériences professionnelles. Bob W. White, anthropologue à l'Université de Montréal, s'intéresse depuis longtemps au principe de la collaboration et a fait part de son point de vue sur ce thème. Finalement, Patricio Henriquez, cinéaste chez Production Macumba International, s'est penché sur la question de l'éthique lors du tournage et du montage de documentaires. Ces quatre intervenantes ont alimenté les pensées collectives de la fin de semaine sans toutefois les orienter, l'équilibre entre le partage de leurs connaissances et celles des autres participantes ayant été bien établi.

Afin de soutenir les visionnements critiques des vidéos documentaires présentés lors de l'événement, les organisatrices ont proposé une série de questions repères, qui ont été abordées en ordre et en désordre et qui ont facilité l'approche commune des réflexions collectives, le visionnement critique des documentaires et qui ont orienté nos réflexions à la suite des présentations. Ces questions portaient principalement sur de grandes lignes telles que *pourquoi documenter, pour qui* et *comment*.

Alors qu'il est très difficile de dissocier l'appréciation esthétique d'un documentaire, l'appréciation humaine d'un projet documenté et le visionnement critique d'un documentaire sur un projet d'art collaboratif, les participantes se sont prêtées à l'exercice avec *Born into Brothels* [Nés dans les bordels[4]]; *Corps parlants — Corps nomades*[5]; *Something From Nothing* [Quelque chose à partir de rien[6]]; *Letter to Skidegate* [Lettre à Skidegate[7]]; *Culture de réparation*[8]; *La Piel de la Memoria* [La peau de la mémoire[9]]; *Tuganire: parlons-en, discutons!*[10]; *Une initiative du Programme Jeunes parents: Raising Mom* [Élever maman[11]] et *Beneath the Seams: Making the Parkville Millenium Quilt* [Sous les coutures: la réalisation de la courtepointe pour le millenium de Parksville[12]]. Les visionnements ont grandement aidé à se doter d'un langage commun et à regarder de façon critique des vidéos qui ont la capacité d'émouvoir. Chaque vidéo sera brièvement présenté plus loin, afin de faciliter la compréhension des questions soulevées.

Finalement, l'un des moyens préconisés pour explorer les thématiques a été le dialogue avec les membres du projet *Documenter la collaboration*. Que ce soit sous forme de tables rondes ou d'échanges informels en sous-groupe, plusieurs membres de projets en cours de réalisation ont contribué à la réflexion en partageant leurs points de vue sur la construction de leurs documentaires, les obstacles rencontrés et les portes qui ont été ouvertes. Ce fut le cas des membres des projets *Raising Mom*[13]; *Abondance et partage*[14]; *Ouvrez votre coffre à trésors*[15]; *Corps parlants*[16]; *Tuganire*[17] et *Rap des hommes rapaillés*[18]. D'autres personnes étaient présentes à l'événement par intérêt personnel, dont certaines ayant déjà participé à des réalisations d'art communautaire; ces personnes ont aussi partagé leurs expériences et connaissances lors de l'événement.

Outre les questions-repères, nous avons aussi exploré des thématiques transversales aux expériences en art communautaire. Les thèmes étaient la place de l'éthique, de l'esthétisme, du consentement, de la diffusion et leurs conséquences dans la documentation collaborative des projets d'art communautaire. Au cours de cette fin de semaine, deux sujets m'ont semblé ressortir: la collaboration et les jeux de pouvoir. *A priori*, ces deux sujets semblaient distants, mais avec le temps, les deux se sont rapprochés et sont devenus en quelque sorte les deux côtés d'une même médaille. La question des jeux de pouvoir, souvent abordée par les participantes, s'est transformée en questionnement sur les obstacles dans la recherche de collaboration (les dynamiques de pouvoir étant l'un des principaux obstacles), thématique surtout soutenue par les animatrices.

Le contenu de l'événement aurait facilement pu être étalé sur un forum d'une semaine. Rapporter cet événement pourrait s'avérer tout aussi long. Par esprit de synthèse, le fil de la fin de semaine sera abordé en suivant les questions-repères proposées par les animatrices. Ces questions, ainsi que les thématiques transversales, seront reliées au matériel de soutien qu'étaient les présentations et les documentaires abordés lors de l'événement, afin d'ouvrir quelques pistes de réflexion et constatation sur notre thème central, soit la vidéo documentation collective de projets d'art communautaire.

«*Caminante no hay camino, el camino se hace al andar*[19]»

Après cinq ans d'activité dans le domaine, les fondatrices de LEVIER ont décidé de prendre le temps de regarder le chemin parcouru et de se questionner sur les avenues futures. Ce bilan eut pour résultat, entre autres, la tenue de ce programme et la création d'un laboratoire créatif pratique appelé *Documenter la collaboration,* qui commença ses activités en 2005, avec la particularité que toutes les partenaires collaboratrices de projets d'art communautaire furent invitées à participer à toutes les étapes de la production d'un vidéo documentaire. *Documenter la collaboration* était aussi conçu comme un espace de réflexion autour des possibilités et des limites de la collaboration dans la documentation des projets d'art collaboratif, réflexion active qui accompagne les expériences sans les juger ou les orienter.

Au cœur de cet espace de réflexion se trouve l'importance de l'inclusion des multiples voix des collaboratrices. Trop souvent, lors de conférences sur le sujet, ce sont les artistes ou les partenaires «professionnelles» qui présentent les bienfaits et les réalisations des projets d'art collaboratif élaborés avec une «population ciblée», une «communauté». Il est important de ne pas instrumentaliser une communauté à des fins purement esthétiques ou professionnelles. L'artiste est aussi l'une des membres du projet.

C'est un défi que de créer et documenter de façon collaborative: la vision de l'artiste, celle des membres de la communauté et de l'organisme communautaire, en ce qui a trait à ce qui s'est produit au cours d'un projet et de ce qui devrait être raconté par la suite, varie significativement et est représentative de la diversité intrinsèquement liée à ce type de réalisation. Le questionnement sur la cohérence entre la documentation d'un processus et le parcours lui-même découle de préoccupations centrales au développement d'un art dit communautaire.

En prenant un peu de recul historique, on observe que le mouvement communautaire est assez jeune au Québec et date de la séparation de l'Église et de l'État. Les arts d'intervention datent plus ou moins de la même époque et se développent comme une alternative à l'approche préconisant la charité comme solution aux inégalités sociales. L'art communautaire, qui allie deux espaces sociaux (le mouvement communautaire et les arts d'intervention), rompt définitivement avec ces





Images tirées du vidéo *Voir son intérieur pour mieux vivre dehors*, de la compilation *Documenter la collaboration*.

approches charitables, dogmatiques et réductrices du « penser social… pour l'autre ». Au Québec, c'est une jeune pratique en développement, mais qui a tout de même une histoire riche et particulière à notre société et à notre époque. Comme l'ont mentionné Johanne Chagnon et Devora Neumark, il existe plusieurs écrits sur l'art communautaire européen, américain, australien et même canadien, mais ce n'est généralement pas le cas pour les pratiques du Québec. Selon elles, l'approche québécoise mérite aussi d'être connue, discutée, diffusée et même critiquée ! Toutefois, pour ce faire, il importe de la documenter, de définir un langage commun, de construire une mémoire collective.

La précarité du mouvement, qui n'a pas encore été récupéré par les institutions québécoises, permet de le sculpter selon les réalités et les aspirations, selon celles qui le constituent. Pour que le mouvement d'art communautaire se développe de manière congruente aux réalités qu'il tente d'exprimer, aux rapports de pouvoir qu'il tente d'atténuer, il doit se développer et s'écrire avec les diverses actrices des communautés impliquées (les groupes sociaux, communautaires et artistiques). Pour que l'art devienne un moteur de changement social vers une cœxistence égalitaire, il doit se développer sur la base d'un dialogue entre les divers membres de la société, plutôt qu'en solitaire, par des individus qui ont le privilège d'y consacrer tout leur temps.

> Ce qui est important pour moi, ce n'est pas de trouver des réponses. C'est d'apprendre,
> en tant que peuple, à se poser continuellement des questions sur ce qui nous arrive.
> —Tuganire

Les neuf questions-repères abordées lors de l'événement ont orienté nos pensées sur ce qui contribue à rendre un vidéo documentaire d'un projet d'art communautaire collaboratif, esthétique, éthique et émouvant. Ces questions ne sont nullement une finalité, mais plutôt des points de départ proposés dans le but d'entamer une réflexion et de nourrir de futurs documentaires sur des réalisations artistiques et collaboratives. Elles ne visent pas à suggérer une formule toute faite qui permettrait de réussir une initiative collaborative. Cette *formule*, j'en suis convaincue, n'existe pas et irait à l'encontre des particularités et des différences humaines qui sont l'essence même de tels projets.

En préparant l'événement, les organisatrices n'ont pas trouvé de documentaire correspondant à l'orientation souhaitée par LEVIER, d'où la raison de tenir une fin de semaine de réflexion collective et la pertinence de mettre ces questionnements en pratique avec le projet *Documenter la collaboration*. Les outils choisis pour appuyer l'événement ont été sélectionnés selon leur capacité d'inspirer des solutions de rechange et encourager l'exploration créative des possibilités de documenter, de façon collaborative, des projets collectifs d'art communautaire. Même s'il serait pertinent d'utiliser chaque documentaire et présentation pour explorer chacune des questions (afin d'élargir le nombre de choix), seulement un ou deux projets documentaires seront abordés dans ce texte pour chaque question afin de pousser la réflexions au-delà de cette lecture. L'ordre dans lequel les questions sont présentées n'est pas un reflet de leur importance. Elles ne sont pas non plus exclusives ; elles ouvrent la porte à de multiples autres questions.

Qu'est-ce qui est documenté ? Qu'est-ce qui ne l'est pas ?

Est-ce le processus artistique qui est documenté ? Les changements dans la communauté participant au projet ? Est-ce que ce sont les résultats qui font l'objet du documentaire ? Ou encore, l'impact de l'œuvre au sein de la communauté ? L'accent est-il mis sur le projet ou sur le contexte social qui a favorisé l'émergence de l'initiative ? Est-ce l'aventure d'une




Images tirées du vidéo *Tuganire*, de la compilation *Documenter la collaboration*.

des membres de la communauté qui est documentée ? Est-ce en soi une œuvre artistique née au cours d'un projet d'art communautaire, mais qui n'a pas comme objectif premier de le raconter ? Est-ce une prise de parole par les membres d'une communauté ? Et qu'est-ce qui n'est pas documenté ? Cette absence de documentation est-elle un choix ? Le cas échéant, est-ce un choix esthétique, social ou politique ?

Born into Brothels documente l'aventure d'une artiste de New York, Zana Briski, avec des jeunes du quartier Red Light de Calcutta (Inde). Son projet initial était de photographier les femmes de ce quartier, mais étant donné l'intérêt des enfants envers sa caméra, elle a entrepris de monter des ateliers de photographie et c'est ce processus qui est documenté dans le film. En plus d'extraits du documentaire initial, nous avons regardé des extraits d'une trame supplémentaire qui exposait les commentaires des jeunes, cinq ans après la réalisation du film, lors de leur premier visionnement du produit fini. Cette trame parle aussi des retombées du projet et du film, entre autres de l'ouverture d'un organisme sans but lucratif qui enseigne la photographie à des jeunes marginalisées tout en amassant des fonds et en faisant de la sensibilisation : Kids with Cameras [Enfants avec des appareils photo]. Mis à part la difficulté de s'en sortir pour les enfants du quartier Red Light, ce film ne traite pas du contexte social, ni de l'approche de la création du documentaire ou des autres répercussions du film.

Culture de réparation est l'un des documentaires produits par l'Institute of Documenting Engagement [Institut de documentation de l'engagement[20]], un ensemble de vidéos réalisés par des artistes à propos de projets d'art collaboratif. Ce film parle de la censure artistique des femmes incarcérées. Il documente le projet d'une artiste, Edith Regier, qui a tenté d'infiltrer un espace de création et d'expression artistique à l'intérieur des murs de la prison, et qui a monté, à l'extérieur de ces murs, des espaces d'expression destinés aux femmes qui sortent de prison. Il raconte le projet et son processus, soulève des questions sur les enjeux politiques entourant la liberté d'expression de ces femmes et le nombre élevé de femmes autochtones incarcérées. Les artistes incarcérées ne sont pas très présentes, probablement en raison de contraintes légales, mais possiblement aussi par choix individuel. Le documentaire inclut des réflexions sociopolitiques et artistiques.

La construction de relations de pouvoir et d'oppression se fait lentement, petit à petit, sournoisement, presque insconsciemment

Les deux films documentent un parcours artistique. Par contre, l'approche, les choix éthiques et esthétiques faits par les réalisatrices donnent des résultats dissemblables, sans parler de l'impact d'un budget plus élevé ! Comme l'a souligné une participante lors de la discussion qui a suivi le visionnement des deux films, l'une des distinctions entre les vidéos *Born into Brothels* et *Culture de réparation* est la place de l'artiste dans la documentation du projet artistique. Edith Regier n'est presque pas présente dans son film, comparativement à Zana Briski dans *Born into Brothels*.

Dans les deux cas, les solutions aux problèmes vécus font partie des sujets documentés, mais ici aussi, l'approche diffère d'un film à l'autre. *Culture de réparation* documente l'absence d'espaces créatifs à l'intérieur des murs, et quelques tentatives pour combler ce manque, sans présenter le processus comme étant une manière de sauver les femmes participant aux activités. Dans *Born into Brothels*, le résultat de type *rêve américain*, avec son approche salvatrice inhérente, est mis de l'avant. Le film et ses projections internationales sont présentés comme des moyens pour amasser des fonds pour aider à maintenir ouverts les ateliers de photographies qui permettent aux jeunes de s'en sortir. C'est une vision ethnocentrique et colonisatrice de la réussite d'un projet qui est partagée avec le public.

Se demander quel est le sujet, la thématique abordée dans un documentaire, c'est aussi se demander ce qui n'est pas documenté. Est-ce possible que le motif qui pousse à réaliser un projet d'art communautaire diffère de celui qui motive sa documentation ? Dans les deux cas, ce qui est documenté diffère tout autant que ce qui ne l'est pas. Les projets d'art collaboratif comportent tellement de dimensions qu'il est impossible de tout montrer : le choix du thème central du vidéo est lié aux voix qu'on choisit de faire entendre et à l'importance accordée à certaines de ces voix.

Lors de l'événement, les animatrices ainsi que plusieurs participantes ont souligné des inconsistances dans le processus et ont ainsi questionné l'éthique des projets documentaires. Quelques-unes des questions soulevées étaient : « Quelles sont les retombées postproduction du documentaire ? » ; « Existe-il un rapport entre les fondements impérialistes des relations Nord-Sud et la réalisation d'un projet en Inde ? » ; « Quel rôle les enfants jouent-elles dans l'exposition de problématiques sociales ? » ; « Quand est-il approprié de montrer le résultat d'un documentaire à la communauté concernée ? »

Quelles sont les préoccupations sociales représentées dans le documentaire, comment sont-elles présentées et à partir de quel point de vue ?

Ces préoccupations sont-elles exprimées par l'artiste, les expertes professionnelles ou les membres de la communauté impliquées dans le projet ? Le sont-elles pour critiquer, pour constater ou pour provoquer une quelconque émotion ? Sont-elles reflétées par l'analyse de toutes les membres du projet ou de quelques-unes ? Les préoccupations sociales en lien avec les dynamiques internes du projet sont-elles présentes dans le documentaire ?

Something From Nothing, *Raising Mom* et *La Piel de la Memoria* ont été ajoutés aux deux premiers documents visionnés. Ces cinq visionnements ont permis, en particulier, de faire ressortir les contrastes entre la variété des angles de documentation des préoccupations sociales.

Something From Nothing est un autre des films de l'Institute of Documenting Engagement. Il se penche sur le processus de création d'une pièce de théâtre impliquant une bonne partie de la communauté d'Enderby, Colombie-Britannique. L'artiste, Cathy Stubington, raconte les obstacles qu'elle a dû surmonter en essayant d'écrire l'histoire du village, alors que toutes les habitantes avaient leur propre point de vue sur l'histoire de la communauté. Les préoccupations de Cathy Stubington étaient à la fois d'ordre personnel (comment raconter quelque chose d'aussi vaste, en quelques minutes ; comment à la fois documenter et vivre une expérience), communautaire (comment raconter une histoire qui change selon l'interlocutrice) et artistique (la possibilité qu'une idée partie de rien se transforme en quelque chose et permette, par le fait même, tous les possibles). Les préoccupations sociales de certaines personnes impliquées dans la pièce étaient parfois bien particulières. La communauté autochtone, par exemple, mentionne la nécessité de raconter son histoire souvent mise de côté ou transformée par les colonisateurs. Cette préoccupation, brièvement mentionnée dans le court-métrage, aurait très bien pu constituer le point central du documentaire, étant donnée la profondeur du sujet abordé. Mais comme dans plusieurs cas, traiter une problématique, c'est aussi choisir un angle, un conflit… Cathy Stubington a choisi une problématique qui englobait la majorité des habitantes d'Enderby, soit l'élasticité de la vision commune concernant le récit de l'histoire de la communauté.

Raising Mom est un projet né de frustrations partagées par des jeunes mères fréquentant l'organisme communautaire À Deux Mains situé dans l'Ouest de Montréal, plus précisément dans le quartier Notre-Dame-de-Grâce. Les jeunes mères se sentaient regardées, jugées, stigmatisées. Le projet, ainsi que son vidéo, présente l'expression artistique de leurs capacités plutôt que de focaliser sur leurs limites. La problématique sociale traitée est cohérente avec les outils de création employés à la fois au niveau du projet et de sa documentation. Le vidéo raconte la première année du projet, sans prétention, en incluant les motivations du projet et les accomplissements qui en ont résulté lors de cette première phase. L'accent a été mis sur ce que les femmes voulaient montrer, et sur la beauté de ce qui avait été créé. Certaines des membres du projet ont présenté le processus de création du vidéo lors de l'événement. Il était intéressant de voir les préoccupations éthiques et sociales abordées lors de la réalisation du documentaire, comme le fait que le vidéaste était un homme — quelques participantes au programme considéraient que ce rôle auraient dû être rempli par une femme.

Une autre avenue abordée lors du visionnement des documentaires est la question de ce qui est perçu comme la réussite d'un projet d'art, comme j'ai mentionné plus haut relativement à *Born into Brothels* ou dans *La Piel de la Memoria*, un documentaire qui montre un processus artistique collectif et raconte son impact sur le quartier Antioquia de Medellin en Colombie, très touché par la violence. Il raconte un projet de collaboration de longue haleine mené par l'anthropologue colombienne (habitant Vancouver) Pilar Riano-Alcalá et l'artiste états-unienne Suzanne Lacy avec des jeunes du quartier et des organisatrices locales. Ce film souligne le fait qu'une préoccupation sociale peut être considérée comme un objet de recherche à analyser, ou explorée par la recherche de solutions concrètes lorsqu'elle est vécue et comprise depuis longtemps par un groupe. Dans le documentaire, le processus nous est raconté post-projet et les résultats sont partagés, mais l'accent





Images tirées du vidéo *Raising Mom*, de la compilation *Documenter la collaboration*.

est mis sur les possibilités de changement social véhiculées grâce au projet artistique. Dans une autre version, faite pour les membres du projet (qui n'a donc pas été présentée lors de l'événement), l'accent est plutôt mis sur les symboles du projet, l'histoire des objets récoltés dans l'*autobus de la mémoire* (un autobus converti en musée, rempli d'objets en souvenir des personnes disparues de la communauté). Deux préoccupations sociales divergentes, deux versions d'un même vidéo : la mémoire et la lutte contre la violence.

Comment les personnes qui apparaissent dans le documentaire sont-elles représentées ?

Cette représentation dépend des rôles qu'elles ont tenus lors du processus artistique, des rôles qu'elles ont joués lors du processus de documentation et du traitement de ces rôles au montage vidéo. L'image traite-t-elle ces rôles avec dignité et respect ou instrumentalise-t-elle les actrices du projet ? Ces personnes ont-elles choisi leur rôle selon leurs envies propres et leurs habiletés ? Sont-elles maîtresses de leur image ? Ces choix sont-ils explicites dans le documentaire ? Les rôles sont-ils définis dans le projet et dans le film ? Y a-t-il des rôles dissemblables ?

Dans le vidéo accompagnant la présentation du projet *Corps parlants*, c'est le processus créatif, accompagné de quelques commentaires des membres sur les réflexions qui ont émergé des ateliers de danse et de création, qui est représenté. Le vidéo — une initiative entre femmes — est axé sur la thématique du corps. L'exposition de celui-ci aux yeux de la caméra a été une thématique en soi. À la suite d'un questionnement par rapport à l'impact sur les femmes de l'exposition à la caméra et afin de protéger les identités et les limites des certaines membres, dont plusieurs étaient des immigrantes récemment arrivées au Québec, différents outils ont été utilisés au moment de filmer ; notamment, un drap blanc placé entre la caméra et les danseuses donnait à la chorégraphie, en plus de l'intimité nécessaire au processus, un fini artistique d'ombres chinoises. Le documentaire ne *parle* pas tant d'une problématique qu'il laisse la spectatrice la sentir *par l'intermédiaire* des images. Les membres pour la plupart se présentent elles-mêmes en action, sans filtre, et avec leur consentement évident. La vidéaste et l'artiste ont impliqué les membres dans le choix des images et dans le choix de ces images au montage. Les membres se sont investies dans la projection de leur identité.

Un autre film qui suit les membres d'une expérience sans tenter de redéfinir leur identité est *Beneath the Seams*, qui traite d'un projet de réappropriation de la mémoire de Parkville (aux États-Unis) par une association de personnes âgées. Dans ce film, deux avenues de réappropriation de la mémoire sont explorées. Le film raconte l'histoire de cette communauté selon celles qui l'ont vécue. Les membres utilisent un outil artistique qu'elles connaissent, la fabrication d'une courtepointe, pour raconter l'histoire de leur communauté. L'artiste invitée complémente ce processus avec l'outil qu'elle voulait préconiser, la caméra vidéo, en organisant des projections sur les murs extérieurs d'édifices. Dans le documentaire, la distance entre les techniques est harmonisée et il n'est pas possible de voir les conflits créateurs qui ont certainement été présents au cours du projet. Les membres sont présentées comme étant celles qui dirigent la réalisation, ce qui n'est pas le cas.

Dans *Beneath the Seams*, tout comme dans quelques autres documents et sujets présentés lors du *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire* de LEVIER (comme *Raising Mom* et *Tuganire*), la personne identifiée comme ayant un bagage artistique à partager provient de la communauté participant au projet ; ce qui influence la représentation des personnes apparaissant dans le film. Dans d'autres documentaires (comme *Born into Brothels* et *La Piel de la Memoria*), la narratrice et l'artiste proviennent de l'extérieur de la communauté ; le ton du documentaire et la façon de représenter les membres sont alors tous autres.

Peu importe que la réalisatrice du film vive ou non la problématique sociale abordée par le documentaire, l'essentiel est qu'elle soit consciente de ce biais, de la manière dont les actrices du documentaire sont représentées. Comme l'a




Images tirées du vidéo *Corps parlants*, de la compilation *Documenter la collaboration*.

mentionné Bob W. White, historiquement, le regard anthropologique (œil externe) a souvent été le regard du colonisateur. Que la trame du film soit présentée par une collaboratrice ou une membre de la communauté, la question soulevée lors de ce programme de formation et d'échanges est fondamentale : « Pour quelle raison *je* veux entrer en dialogue avec cette communauté, quel est mon problème, quels sont mes besoins ? » De là, il est possible de se demander : « De quelle façon je veux représenter les membres et dans quel but ? » Le choix de l'angle de la caméra, la luminosité, la musique et le rythme feront partie des outils utilisés pour soutenir le choix de représentation. Ces choix contribuent grandement à influencer comment les processus, les personnes et les événements seront lus. Ces éléments donnent aux personnes filmées des caractéristiques qui les transforment en *personnages* que nous pouvons en arriver à aimer, envier, observer avec sympathie, haïr, prendre en pitié… J'ajouterais, personnellement, que c'est un danger qui vient avec l'intention d'esthétiser, de rendre l'exclusion sociale romanesque.

À plusieurs moments au cours de la fin de semaine, le constat suivant est ressorti : si vivre une expérience artistique peut être un moment de reprise de pouvoir, voir son image détournée par l'objectif d'une caméra peut être vécu, selon les dires de certaines personnes, comme un vol — et même une violation — de son intimité. Par contre, l'art de bien transmettre une image s'apprend, et laisser les membres à elles-mêmes au moment du montage n'équivaut pas à promouvoir un processus de prise de pouvoir. L'équilibre entre les deux peut être intéressant à chercher, si cet équilibre existe.

Quelles traces de collaboration peuvent être observées dans le projet documenté ou dans la manière de réaliser ce documentaire ?

Faire un projet et le documenter de façon collective et inclusive est une chose ; rendre cette collaboration transparente et visible pour l'auditoire en est une autre.

Si le vidéo raconte un processus, la collaboration peut ou non faire partie de ce qui est raconté. Si par ailleurs le vidéo est une œuvre d'art en soi et montre autre chose que le processus, comment alors rendre apparentes les collaborations ? Une manière de pallier ce problème est l'ajout de documents qui accompagnent le vidéo et qui servent à contextualiser les processus et les motivations des personnes qui ont créé le travail et ses traces. Une initiative d'art communautaire accompagnée d'un vidéo collaboratif, lui-même soutenu par un texte explicatif… La collaboration devient de plus en plus complexe !

L'une des dimensions de la collaboration incluse dans l'élaboration de ce programme de formation et d'échanges de LEVIER, qui n'a pas été citée explicitement mais qui était implicite, est la tension entre la *collaboration* et le respect des *rôles*. Collaborer n'implique pas nécessairement que tout le monde a le même rôle dans le projet. C'est d'ailleurs pourquoi les organisatrices de l'événement n'ont pas explicité les différents chapeaux que portaient les participantes à ce moment-là. Ce que je trouve intéressant, c'est que même si tout le monde était d'abord présenté comme « participante », chaque personne qui s'est nommée a mentionné le type d'implication (de collaboration) qu'elle avait eu dans le projet — elle s'est donc autodéfinie.

Il semble que certains rôles aient été quelquefois perçus comme de nouveaux défis, comme le montre l'exemple de Marites Carino qui a vécu une tension entre son rôle professionnel habituel de vidéaste et son rôle dans le projet *Corps parlants* en tant que de membre participant à la réalisation collective du documentaire. Dans la présentation de ce projet, Marites a témoigné de la transformation qu'elle a expérimentée : habituée à travailler seule, avec un producteur derrière elle (à l'intérieur d'un modèle hiérarchique), elle a dû abandonner ses idées préconçues pour permettre le partage du processus. Ce faisant, les membres ont assumé le choix d'être ou non filmées à chaque étape du processus, et quelles images d'elles-mêmes seraient insérées dans le montage vidéo. Marites a partagé ses connaissances sur le pouvoir des images et leur

traitement et bien que son rôle en tant que vidéaste était clair et bien défini, les membres du projet ont pris ensemble les décisions sur l'apparence, à la fois esthétique et sociale.

Souvent, le projet *est* le processus de prise de contact, l'espace pour apprendre à se connaître autrement, se faire confiance. L'artiste associée au projet *Abondance et partage*, Francine Charland, de même que la femme identifiée comme la vidéaste pour le projet, Anita Petitclerc, l'amie de Francine, ont beaucoup parlé de l'importance de ce contact, de la confiance et du respect indispensables avant le tournage et le montage d'un documentaire. Elles ont insisté sur la nécessité de remettre en question l'importance de filmer des initiatives d'art communautaire. La collaboration naît du plaisir d'être ensemble, de partager, d'apprendre de l'autre, de rire, de surmonter des obstacles en groupe. Mais dans ce processus de prise de contact, le conflit et les motivations personnelles quant à la réalisation — et la documentation — du projet existent aussi. Comme l'a dit Sophie Bissonnette, une expérience collective n'est jamais faite que de consensus et de beauté. Les créations sont les fruits de la négociation constante entre les différentes tensions qui surgissent des besoins et objectifs de chacune des personnes impliquées. Ces tensions servent aussi de moteur et, comme on l'a déjà dit, le conflit créateur est au cœur de ce qui fait avancer une aventure. Documenter la collaboration peut donc signifier aussi documenter un conflit; mais pour documenter le conflit, il faut que la confiance et le respect soient établis au sein du groupe.

Un exemple de confiance et de collaboration assez évident et qui nous a été montré lors du programme de formation et d'échanges vient du projet *Ouvrez votre coffre à trésors* du CARRÉ (Comptoir Alimentaire de Rencontres, de Références et d'Entraide), une expérience qui dure depuis plusieurs années au sein de cet organisme situé dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, dans l'Est de Montréal. Les membres de ce projet ont décidé de nous faire une mise en scène de leur processus de décision quant à ce qu'elles allaient présenter lors de ce programme de formation et d'échanges, une mise en scène qui était accompagnée en arrière-fond d'images vidéo de leur travail créatif. Sous des allures de récapitulation, d'exposition de zones fragiles, la présentation témoignait d'une grande intimité entre les membres du projet.

La façon de pratiquer et de documenter collectivement l'art communautaire pourrait, elle aussi, être radicale et subversive?

Il existe souvent des jeux de pouvoirs et des comportements oppressifs lorsqu'un processus collaboratif est entamé, mais la beauté du jeu réside justement dans la possibilité de mettre en scène tout un scénario visant à détourner, combattre, réorganiser et créer de nouvelles dynamiques horizontales et plus solidaires. Bob W. White s'est penché sur quelques-unes de ces dynamiques de collaboration, avant et pendant le processus de création d'un vidéo, au moment où ces dynamiques passent de la théorie à la pratique et vice versa. Voici les pistes qu'il suggère pour observer les types de collaborations présentes, ou absentes, dans un projet et une documentation.

La gestion de l'appropriation du projet par les membres… parlent-elles du projet comme si c'était le leur? Sont-elles enthousiasmées par l'apprentissage? Le partage des savoirs? Le partage des inspirations?

LA GESTION DE LA PAROLE… la parole de l'organisatrice, celle de l'artiste, de la réalisatrice, la parole des membres, les unes avec les autres. On peut créer des conditions favorables à la prise de la parole pour celles qui souhaitent le faire. Comme l'a souligné une participante, c'est là que se mesure la relative impuissance des organisatrices d'un projet communautaire: la décision de s'exprimer ne revient pas à celle qui ouvre l'espace de prise de parole, mais bien souvent à celle qui décide de la prendre, ou refuse de le faire. Refuser d'être vue ou entendue peut être aussi un acte de pouvoir.

LA GESTION DE L'EXPÉRIENCE… et de l'expérience de qui? L'organisatrice se dit-elle transformée par l'expérience? Quel statut accorde-t-elle à cette transformation? La transformation de la personne est-elle tangible, ou a-t-elle lieu à un niveau idéologique, ou encore théorique? Celles qui possèdent beaucoup d'expérience dans ce type de projet sont-elles valorisées à leur juste mesure, ou sont-elles survalorisées aux dépens de la diversité des expériences que possèdent les autres membres du groupe? Existe-t-il une hiérarchisation informelle des types d'expérience dans le groupe? L'expérience est-elle partagée de sorte qu'un grand nombre de personnes puissent, à leur tour, la communiquer par la suite?

LA GESTION DU CORPS… quand on observe des groupes qui travaillent ensemble, il est intéressant d'examiner les rapports entre les organisatrices et les membres pour voir la manière dont elles gèrent leur espace et leur langage corporel. La proximité, les tics nerveux, la facilité de toucher l'autre, autant de la part de l'artiste que des membres, sont des aspects qui parlent de la proximité entre participantes. En théâtre ou en danse, c'est une réalité à laquelle nous sommes souvent

confrontées : demander à des individues de sortir de leur bulle ; avoir suffisamment confiance les unes envers les autres pour installer un climat de proximité n'est pas toujours facile et peut même être très confrontant.

LA GESTION DU CONFLIT… le conflit créateur, le conflit censuré ou autocensuré… on ne cherche pas le conflit, mais quand il survient, qu'en fait-on ? Est-il nommé ? Essaie-t-on de l'éviter ? Lui accorde-t-on du temps, le laisse-t-on respirer ? Comme a dit une participante : « Est-il vu comme un mur ou comme une ouverture ? » Est-il personnalisé, intériorisé, partagé, exposé ? Sa gestion repose-t-elle sur une seule personne ou sur tout le groupe ? Peut-il être inclus dans la documentation ? Son inclusion peut-elle générer un nouvel espace de création ?

LA GESTION DU TEMPS… toujours sous-estimé et jamais suffisant ; il constitue pourtant l'élément central de toute expérience de documentation collective. Le temps ensemble est-il utilisé de façon constructive ? Est-il suffisant par rapport aux objectifs ? Des temps individuels sont-ils planifiés ? Comment équilibrer son temps entre le résultat et la démarche ?

LA GESTION DES PEURS… parce qu'un projet collectif fait peur et qu'une expérience artistique peut éveiller des peurs. La peur, peut-être, que le projet ne fonctionne pas, de ne pas atteindre les objectifs, de perdre une certaine crédibilité, de se perdre dedans… Les peurs provoquent souvent l'absentéisme, comme l'ont mentionné des membres du groupe *Corps parlants*. Ces peurs doivent-elles être discutées ? Sont-elles respectées ?

Et, bien entendu, LA GESTION DU POUVOIR… Les différences de pouvoir et de statut sont-elles explicites au sein du groupe ? Cette dimension est explorée un peu plus loin dans le texte.

Une phrase attribuée à l'activiste australienne autochtone Lila Watson, venant du documentaire *Culture de réparation*, a souvent été relevée pendant l'événement de LEVIER : « Si vous êtes venues pour m'aider, vous perdez votre temps. Mais si votre libération est liée à la mienne, travaillons ensemble[21]. » Cette phrase, à propos de l'étroite marge entre travailler *avec*, en collaboration, et travailler pour soi, en utilisant l'autre, a interpellé beaucoup de monde.

À qui s'adresse le documentaire ?

La réponse à cette question clarifie non seulement le destinataire du message, mais aide aussi à identifier quel type de relation est établie entre le documentaire et les destinataires. Est-ce un document interne destiné aux membres du projet et à la communauté proche ? Servira-t-il d'outil pour transmettre un message politique, pour sensibiliser ? Sera-t-il une œuvre artistique plutôt destinée à la sphère culturelle spécifique ? Sera-t-il destiné aux salles de représentation pour le grand public ? S'adresse-t-il à un public en particulier (des universitaires ou des jeunes) ? S'exprime-t-il dans un jargon communautaire ? Explique-t-il le contexte ou compte-t-il sur la compréhension préalable des enjeux par le public ?

L'une des raisons d'identifier le destinataire du documentaire, c'est de mieux organiser sa diffusion et son impact. Patricia Bergeron a fait part de ses connaissances et de ses questionnements concernant la diffusion de documentaires en art communautaire. Selon elle, nous vivons à une époque paradoxale de démocratisation des outils de documentation et de contrôle de l'information. Alors que les outils sont de plus en plus disponibles et accessibles aux citoyennes, quelques personnes contrôlent l'information de masse consommée par la majorité des Québécoises. Notre patrimoine social est en train d'être forgé à l'image des idéologies de ces quelques individus qui prônent le néolibéralisme ou le néoconservatisme, l'individualisme, la hiérarchisation des relations interpersonnelles, etc. Alors que la transmission de la culture passe de plus en plus par l'écran (télévision, ordinateur, cinéma…), nous devons nous éduquer et nous former à l'utilisation des médias et à l'analyse critique du contenu des informations qu'ils transmettent. En nous réappropriant les outils de communication, nous pouvons créer un espace autre d'archivage social et ainsi créer des témoignages historiques qui nous sont propres. Si laisser des traces est important, Patricia rappelle que la diffusion de cette information l'est tout autant.

Trop souvent, les médias s'approprient les discours et en détournent le sens. Pour se réapproprier la transmission publique de notre parole et de nos idées, quelques aspects de la diffusion doivent être pris en compte lors de l'élaboration de vidéos documentaires de projets d'art communautaire. Il est important de prendre le temps de contextualiser la diffusion des vidéos, soit verbalement en invitant des membres à présenter leur intention, ou par écrit, en annexant des outils d'accompagnement. Dans les deux cas, ces présentations peuvent mettre en contexte les motivations derrière le projet et les particularités de la réalisation ; elles peuvent suggérer des pistes de réflexion lors de la visualisation et des moyens de commenter (ou même de modifier !) l'œuvre. Il est aussi important de penser au public cible bien avant de commencer la vidéo. Patricia nous a mises en garde contre la « star-systématisation » de la diffusion, soit créer pour un public large, avec des moyens chocs qui seront peut-être mal reçus par le public, ou tout simplement incompris. En effet, anticiper la diffusion aide à la pérennité de l'œuvre en assurant que le document soit aussi conçu en fonction de celles à qui il s'adresse.

Veut-on diffuser pour des converties? Veut-on diffuser pour le plus large public possible? Veut-on convaincre? Veut-on partager? Veut-on contrôler la diffusion? À qui appartient l'œuvre finale et par conséquent, à qui faut-il demander l'autorisation de diffusion? Mohamed Lofti, du projet *Rap des hommes rapaillés*, a fait ressortir la question de la qualité *versus* l'étendue du public rejoint… Selon lui, il est plus important de créer de façon cohérente pour un public restreint que de mouler sa création à la culture de masse, parce qu'il est de toute façon impossible de connaître les retombées du documentaire avant sa diffusion. C'est ce qu'il fait depuis plusieurs années de l'intérieur des murs de l'Établissement de détention de Montréal avec son initiative radio *Souverains anonymes*. Selon Mohamed, respecter l'anonymat des membres équivaut à respecter la dignité de ces hommes. Comment conserver cet anonymat tout en diffusant un projet? L'une des pistes trouvées fut la radio; une autre, des images photo modifiées ou des visages masqués… parce que, d'une certaine façon, les premiers spectateurs de l'œuvre sont souvent les membres eux-mêmes: ce sont eux qui vivent les effets recherchés. Comme dirait le cinéaste Patricio Henriquez, tout geste de création est d'abord un geste de plaisir, de récompense personnelle.

Il est impossible de prévoir les effets d'une œuvre avant sa diffusion. Par contre, en reprenant le contrôle de la diffusion et de la transmission, nous construisons un véhicule utile pour mener une lutte, un véhicule dans lequel des individues pourront monter. Que les objectifs de retombées soient atteints ou non, l'important est d'y avoir réfléchi en groupe afin d'être mieux préparées à réagir si de nouveaux obstacles surgissent au cours de la diffusion (incluant, par exemple, le défi que pourrait constituer un éventuel succès du vidéo).

Et que souhaite-t-on de la part du public? Qu'il sympathise? Qu'il découvre un enjeu? Qu'il se mette à faire des projets d'art collaboratif? Qu'il sorte son carnet de chèques et fasse un don? Qu'il soit ému? Qu'il soit enragé, indigné? Qu'il regarde passivement ou qu'il collabore au visionnement?

Pour moi, la question peut être traitée autrement: existe-t-il une hiérarchisation des publics ciblés? Je serais tentée de répondre par l'affirmative. Cette hiérarchisation doit aussi être remise en question lors de la réalisation d'un projet communautaire. S'il est important d'inscrire cette histoire populaire dans les livres qui s'adressent au grand public, il ne faut pas vendre ses références culturelles et communautaires dans la perspective d'atteindre la communauté dirigeante. Les objectifs de diffusion doivent être aussi cohérents que dans les techniques de création. Lorsque les documents historiques et artistiques qui parleront le langage communautaire et culturel des groupes opprimés ou marginalisés seront plus nombreux, ces groupes pourront bâtir un avenir solide et ancré dans un passé valorisé et archivé. Comment retrouveront-ils des repères culturels propres et valorisants si leur histoire est racontée selon les visions des oppresseurs? La documentation faite par les sujets des expériences est une étape importante de l'alphabétisation culturelle[22].

Les jeux de pouvoirs sont-ils présents et transparents à l'écran?

Documenter des réalisations d'art communautaire, c'est entre autres documenter une partie de l'histoire et de la vie de communautés souvent marginalisées, inscrites dans des dynamiques de pouvoir inégalitaires. Ces jeux de pouvoir doivent-ils être présents à l'écran? Tout au long de ce texte, la pertinence de les exposer, de les remettre en question pendant les projets et lors de leur documentation est interrogée. Il y a aussi le pouvoir de la salle de montage, un lieu où l'éthique de la gestion des pouvoirs est présente, en particulier dans le processus décisionnel par rapport au choix d'images.

Sophie Bissonnette a parlé des sous-entendus dans la définition d'une communauté participant à un projet, soit des gens qui ont peu de pouvoir et à qui nous avons facilement accès. Alors que Patricio Henriquez préconise l'attitude aventureuse au moment de filmer (tout filmer) et la prédominance de l'éthique au montage (faire des choix éclairés et respectueux), Anita Petitclerc et Francine Charland, du projet *Abondance et partage*, parlent de ce qui est sacré et qui ne doit pas être transgressé. Plusieurs artistes semblaient d'accord avec un propos de Patricio affirmant que «plus on avance dans ce métier, plus on a des doutes». C'est à force de réfléchir sur ses actions par rapport aux dynamiques de pouvoir qu'on arrive à les remettre en question.

Devora a fait part de son point de vue selon lequel le premier objectif de toute initiative collaborative est le travail avec l'autre, ce qui suppose une confrontation à soi-même. Comment créer l'équilibre entre les reprises de pouvoir individuelles et les changements de structures sociales oppressantes? Les projets d'art communautaire tentent d'engendrer des retombées sous ces deux aspects intrinsèquement conflictuels. Comme dirait César Escuza Norero[23], l'harmonie réside dans la tension du déséquilibre…

Être mise dans une situation de vulnérabilité, devoir se confronter à soi-même tout en gardant une vision globale, y ajouter les dynamiques de groupe et les acquis inconscients de notre position sociale, et permettre de plus à une caméra de capter ces dynamiques de changement, c'est accepter de cohabiter avec le conflit créateur. Il est nécessaire d'avoir établi un lien de




Images tirées du vidéo *L'art est vaste*, de la compilation *Documenter la collaboration*.

confiance solide avec celles qui filment cette création du chaos, et d'avoir un espace sécuritaire pour discuter des différentes dynamiques de pouvoir ressenties ou vécues par toutes les membres du projet. Lisa Ndejuru, du projet *Tuganire*, travaille depuis quelques années déjà à accroître son implication au sein d'un groupe de sa communauté, la communauté rwandaise de Montréal, afin d'ouvrir le dialogue sur les lendemains du génocide de 1994. Elle a rappelé combien le développement de relations égalitaires horizontales prenait du temps. Il est aussi important, à l'égard de cette notion de respect solidaire, de considérer la manière dont sont exposés les jeux de pouvoir et les situations conflictuelles dans la documentation d'un projet qui a pris des mois, voire des années à développer.

Documenter ou non le conflit créateur où sont souvent présents les jeux de pouvoir ? Dans la présentation d'*Ouvrez votre coffre aux trésors*, les membres ont résolu cette dichotomie en ayant recours au théâtre pour mettre en scène, de façon contrôlée, les conflits qui ont été créateurs.

Dans l'une des productions vidéo de la CrapN'[24], le vidéaste a consulté les membres pour connaître leur niveau de confort quant à l'utilisation des scènes de conflits, avant de les inclure. S'il est impossible d'éviter les dynamiques de pouvoir lors d'un projet, il est possible de les utiliser lors de la documentation pour les désamorcer, apprendre d'elles ou tout simplement documenter honnêtement un processus créateur.

Le consentement est-il présent dans le documentaire ? Était-il présent lors du processus de prise de vue ?

Ce consentement est intimement lié au respect des membres du projet. Accepter de se faire filmer est une chose ; accepter que les images soient utilisées et publicisées, qu'un sens particulier leur soit donné, en est une autre. Il y a ce qui ne se filme pas ; ce qui se filme, mais ne se montre pas ; ce qui se filme, se montre, mais uniquement par suite d'un traitement de l'image qui sacralise ou déforme l'image pour la rendre accessible ; et il y a ce qui se filme et se montre… Dans tous les cas, l'autorisation de poursuivre est une étape qui renforce la cohérence du processus. Cette autorisation peut être formelle ou informelle, établie dès le début de l'expérience ou liée au processus décisionnel et revisitée à chaque étape ; elle peut aussi être liée à des enjeux formels, légaux ou éthiques.

Les hommes du projet *Rap des hommes rapaillés* et l'artiste du projet *Abondance et partage* ont exploré la notion de consentement. Les images véhiculées et les messages qu'elles transmettent sont-ils cohérents avec ce que les membres croient projeter ? Si les participantes sont des enfants, le consentement est assez facile à obtenir, mais est-il éclairé ? Comment cette autorisation a-t-elle été obtenue ? Dan Baron, dans son livre *Alfabetizaçao Cultural — A Luta Intima Por Uma Nova Humanidade* [Alphabétisation culturelle — un combat interne pour une nouvelle humanité[25]], ouvre la possibilité de mettre fin aux projets à chaque étape franchie, dont celle du visionnement des vidéos par les membres, avant sa diffusion. En maintenant cette ouverture, les membres s'approprient leur image publique, l'impact de leur présence à l'écran. Le cas échéant, cette possibilité doit être offerte dans un esprit de compréhension mutuelle de ce qui paraît à l'écran. Le concept du consentement va au-delà d'une autorisation écrite. À ce propos, Patricio nous a présenté un montage où l'on avait tenté de couper une image qui aurait pu — selon lui — être mal perçue par le public. La personne concernée par l'image, ne la voyant pas du même œil, a voulu la garder — parce qu'elle était importante pour l'histoire. Lors de la sortie publique du film, la scène a effectivement causé des remous et c'est à ce moment que la personne s'est rendu compte qu'il aurait mieux valu la couper. Quelle est la place du vidéaste dans cette situation ? Respecter l'avis de cette personne lors du montage ou se baser sur ses acquis et connaissances pour faire certains choix, même s'ils ne font pas consensus ?

Quels choix esthétiques ont été faits dans la réalisation d'un documentaire ? Ces choix sont-ils cohérents par rapport au projet documenté ?

Il ne s'agit pas seulement de rassembler des gens autour d'une idée, de tendre des outils de création et de créer en collaboration. Si des collaboratrices ayant confiance en leur bagage créatif se retrouvent dans un projet, c'est pour y participer activement, en mettant à profit leurs connaissances et leurs talents artistiques. C'est en fait un art en soi que d'apporter un fini esthétique à une œuvre collective. Comment alors équilibrer la direction et la participation, comment tendre vers une certaine unité dans cette diversité ? Dans la création d'un documentaire, quels éléments différencient une œuvre d'un clip-documentaire semblable à ceux que nous voyons dans les bulletins de nouvelles ? Est-il possible de bâtir un esthétisme sur la force générée par l'émergence créative des obstacles à des processus de groupe ?

Dans *Letter to Skidegate*, des textes et des poèmes sont superposés aux images, les images sont superposées à elles-mêmes, des séquences sont répétées ou montrées en canon (comme une chanson). Le documentaire suit les premières étapes de Karen Jameison dans un processus de collaboration avec la communauté de Skidegate, qui se conclura par un projet multidisciplinaire. Le documentaire est fait, selon moi, avec une grande sensibilité esthétique. Il documente de manière artistique, mais n'est pas fait de façon collective. *Something from Nothing* utilise une marionnette comme narratrice, le processus est documenté avec les mêmes outils artistiques que ceux utilisés lors du projet. Quoique le film ne soit pas une œuvre collaborative, le rendu esthétique est communautaire et transparent, authentique. Quels sont les éléments qui donnent à un vidéo un caractère artistique plutôt qu'un aspect « documentaire » ? Est-il possible de préciser ces traits ?

Quelle est la place de l'art dans la documentation ? Selon moi, il s'agit entre autres de la création d'un espace de dialogue — un espace entre les membres, mais aussi un espace à l'écran, dans le vidéo, pour le dialogue avec l'interlocutrice. Cet espace de dialogue se crée avec respect, écoute et compréhension des limites des autres. Comme a dit Lisa Ndejuru, les outils artistiques ne sont qu'un pont qui relie l'authenticité aux vérités pour les transmettre vers l'extérieur, vers l'autre. Plusieurs personnes ont mentionné que lorsque la documentation est incluse dans un projet d'art communautaire, c'est d'abord une œuvre d'art qui est créée, non pas un documentaire objectif ou historique. Une expérience artistique, c'est aussi une expression de soi ; s'exprimer en collectivité nécessite une grande dose de créativité.

Quelles sont les motivations et les intentions liées à la réalisation de ce documentaire ? Ou pourquoi documenter ?

L'un des moyens qui a été communiqué afin de rendre évidentes les motivations et les intentions de l'artiste, c'est de les inclure dans le vidéo ou, du moins, d'y inclure les questions liées aux motivations et aux intentions des diverses actrices du projet. Cathy Stubington, par exemple, a utilisé son documentaire *Something From Nothing* comme outil pour communiquer ses questionnements. Les membres du projet *Tuganire* ont utilisé le vidéo pour documenter les réflexions du groupe et pour questionner leur entourage sur les 100 premiers jours du génocide au Rwanda, une motivation liée à un besoin de partager, de discuter ensemble et un besoin exprimé par les membres du groupe. Au moment de leur présentation, la direction que prendra leur vidéo pour le projet *Documenter la collaboration* était encore en construction et donc, elles n'avaient pas encore décidé si les images filmées en feraient partie.

Les membres du projet sont responsables du choix de plusieurs aspects d'une expérience, y compris les aspects liés à la documentation, mais elles ne peuvent pas déterminer les motivations de toutes celles qui participent à l'aventure collective. Les motivations seront très souvent différentes pour chaque membre du groupe. Comment faire pour trouver un point en commun, un pont reliant toutes les motivations individuelles ? Existe-t-il des dénominateurs communs qui peuvent servir de base sur laquelle créer ?

> Lorsqu'une idée partie de rien se concrétise, tout peut se produire. Si les gens imaginaient ensemble une réalité différente, nous pourrions alors concevoir un monde tel que nous le souhaitons.
> — Cathy Stubington, *Something from Nothing*

L'art a toujours eu une répercussion culturelle et sociale. Un bon ami m'écrivait récemment : « Lors de mes discussions avec des jeunes, plusieurs m'ont dit avoir le sentiment que la culture exerce davantage de contrôle sur leur vie que le gouvernement[26]. » Si, de nos jours, la publicité est aussi efficace et perverse, c'est que son pouvoir de conviction et d'infiltration de l'inconscient est reconnu et utilisé à des fins de contrôle social. Cependant, l'art peut avoir d'autres fonctions : les mouvements artistiques et culturels se sont souvent associés aux causes sociales et à l'expression des réalités vécues par celles qui ne dirigent pas.

La création d'une nouvelle réalité peut sembler dérisoire et utopique, mais la création de rapports interpersonnels égalitaires est un phénomène qui peut être observé au sein de plusieurs cercles sociaux. Ces réalités ne sont pas parfaites et sont quotidiennement heurtées par les pressions sociales externes qui proviennent de nos structures sociales dominantes. Par ailleurs, si «résister, c'est créer[27]», alors il faut continuellement se demander comment créer, dans quel but et avec qui ?

La vidéo documentation collective de projet en art communautaire est un véhicule parmi d'autres qui nous permet d'explorer des façons d'interagir avec autrui, avec sa culture et avec son patrimoine social, présent et futur. Selon moi, un documentaire de ce genre est d'abord, et avant tout, une œuvre d'art, non pas un objet de consommation. Dans ce texte, de nombreuses pistes ont été soulevées quant aux différentes façons d'aborder ce type de documentation, mais chaque expérience est unique et repose sur un contexte qui influence sa réalisation et les éléments de collaboration qu'il sera possible d'y inclure.

La réappropriation collective de l'écriture de l'histoire populaire engage ses écrivaines dans un changement radical des dynamiques oppressantes

NOTES

1. Voir la description des projets auxquels elle a participé en tant que membre de Vichama Collectif : *Manipuler avec soin*, p. 166-168, *Mémoire de grève*, p. 238-239, et *Caravane solidaire*, p. 265-266. Voir aussi son texte *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours,* p. 74-91.
2. Voir ce texte intitulé *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 74-91.
3. Pour plus d'information, voir la présentation de ce projet et (DVD) au centre de cette publication. Voir aussi l'introduction au *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*, p. 106-107.
4. Voir l'introduction à ce vidéo dans l'horaire du *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*, p. 109.
5. Voir note 4 (p. 110).
6. Voir note 4 (p. 110). Voir également *Le pouvoir de la collaboration* de Bob W. White, p. 334.
7. Voir note 4 (p. 110).
8. Voir note 4 (p. 109). Voir également *Le pouvoir de la collaboration* de Bob W. White, p. 334.
9. Voir note 4 (p. 110). Voir également *Le pouvoir de la collaboration* de Bob W. White, p. 336.
10. Voir note 4 (p. 112).
11. Voir note 4 (p. 110).
12. Voir note 4 (p. 111).
13. Voir la description de ce projet d'art communautaire, p. 176-179, et la participation des membres de ce projet dans le *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*, p. 110. Voir en plus le vidéo *Raising Mom* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication, et la présentation de ce vidéo au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 128.
14. Voir la description de ce projet activiste humaniste, p. 198-199, et la participation des membres de ce projet dans le *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*, p. 112.
15. Voir la description de ce projet d'art communautaire, p. 162-165, et la participation des membres de ce projet dans le *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*, p. 112, ainsi que les commentaires de Bob W. White dans son texte *Le pouvoir de la collaboration*, p. 334. Voir aussi la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 69, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 80. Voir également la participation des membres de ce projet au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p.129. Voir en plus le vidéo *Voir son intérieur pour mieux vivre dehors* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
16. Voir la description de ce projet d'art communautaire, p. 187-188, et la participation des membres de ce projet dans le *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*, p. 110. Voir également la participation des membres de ce projet au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 128. Voir en plus le vidéo *Corps parlants* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
17. Voir la description de ce projet activiste humaniste, p. 232-233, et la participation des membres de ce projet dans le *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*, p. 112. Voir également la participation des membres de ce projet au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 128. Voir en plus le vidéo *Tuganire* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
18. Voir la description de ce projet humaniste activiste, p. 254-256, et la participation des membres de ce projet dans le *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*, p. 112.
19. «Marcheuse, la route n'existe pas… le chemin se trace en marchant.» (proverbe espagnol)
20. Voir l'introduction à ce projet dans l'horaire du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 71, dans la présentation du projet *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication et dans l'horaire du *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*, p. 109-110. Ces vidéos n'ont toutefois pas été réalisés de façon pleinement collaborative avec les communautés impliquées.
21. Voir l'origine de cette phrase dans le texte de Bob W. White, *Le pouvoir de la collaboration*, p. 332.
22. Cette approche a été développée par Dan Baron, éducateur artistique demeurant au Brésil.
23. César Escuza Norero est le directeur du théâtre Vichama Teatro et fut, un certain temps, le directeur artistique de Vichama Collectif. La technique de théâtre qu'il développe depuis 30 ans inclut neuf principes corporels, dont le déséquilibre.
24. *Un dimanche au Biodôme* (Olivier D. Asselin, 2006, pour la CrapN' — Coalition pour la Réappropriation des arts, avec un petit «a», par N'importe qui, avec un grand «N») ne faisait pas partie des documents visionnés lors de l'événement. C'est un vidéo qui documente un projet collectif, mais que je ne considérerais pas comme un projet d'art communautaire, notamment dû au fait qu'il a été créé en l'absence de communautés marginalisées.
25. Sao Paulo, Alfarrabio Press, 2004 (en portugais brésilien).
26. Poya Saffari dans un article publié sur un blogue à : nooneisillegal-montreal.blogspot.com/2007/01/reflections-from-iran.html.
27. Florence Aubenas et Miguel Benasayag, *Résister, c'est créer*, Paris, La Découverte, 2002.

Programme de formation et d'échanges

Art communautaire : imagination, collaboration et éthique

À l'Université Concordia
(Campus Loyola)
7141, rue Sherbrooke Ouest,
Montréal

13 et 14 juin 2007

Pour la première (et seule) fois, LEVIER a travaillé avec l'Institut de développement communautaire de l'Université Concordia afin de présenter un programme de formation et d'échanges. Ce partenariat a été rendu possible grâce à une collaboration entre LEVIER et la coordonnatrice de l'Institut, Mireille Landry. Art communautaire : imagination, collaboration et éthique *fut offert dans le cadre du 15e Programme d'été de l'Institut — programme très couru chaque année et qui proposait un éventail d'activités et d'ateliers portant sur l'engagement citoyen et le changement social. LEVIER aurait bien souhaité poursuivre cette collaboration avec l'Institut sur une base continue, mais celui-ci a changé son fonctionnement et le Programme d'été n'a plus été offert par la suite.*

Jusqu'à maintenant, LEVIER avait organisé des programmes de formation et d'échanges à tous les deux ans. L'occasion d'intégrer dès 2007 un programme dans le cadre des activités de l'Institut a fait en sorte que Art communautaire : imagination, collaboration et éthique *a été développé en adaptant à ce nouveau contexte des éléments des programmes de formation et d'échanges en art communautaire de 2002 et de 2004[1] et du programme en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire de 2006[2], quoique sur une durée plus courte — deux jours au lieu de quatre . Toutefois, ce programme n'était pas un prérequis pour une demande éventuelle de financement et ne visait pas le développement de projets dans le cadre des activités de LEVIER. Bénéficiant du rayonnement de l'Institut de développement communautaire, cette formation a attiré des artistes et des intervenantes de l'extérieur du Québec, notamment du reste du Canada et de la France, permettant ainsi un échange d'expériences diversifiées. Il a fourni aux débutantes comme aux praticiennes expérimentées l'occasion de réfléchir et d'échanger, d'un point de vue théorique et pratique, sur les joies et les défis de l'art communautaire.*

Cette formation, conçue et animée par Louise Lachapelle[3], Johanne Chagnon et Devora Neumark, a abordé des questions de base liées à la pratique de l'art communautaire, telles que la création collaborative, les ressources, le consentement libre et éclairé, la médiation des conflits et la documentation, sous la forme de travail en atelier, de discussions en plénière, de visionnements de documents audiovisuels pertinents et d'une visite «sur le terrain».

VOICI QUELQUES FAITS SAILLANTS DU PROGRAMME.

Un processus collaboratif fut intégré à même la formation, par le biais de visionnement en atelier de certains des vidéos en cours de réalisation dans le cadre du projet *Documenter la collaboration*[4] et de la présentation de cette matière fraîche par les membres de ces projets :

- Patrick Dongier, Sandra Gasana, Neal Santamaria et Lisa Ndejuru de Umurage — Centre culturel et communautaire rwandais de Montréal — présentèrent *Tuganire*[5] ;
- Marites Carino et Reena Almoneda Chang firent visionner le documentaire sur lequel elles travaillaient en collaboration avec le Centre des femmes de Montréal et quelques-unes de leurs membres, et intitulé *Corps parlants*[6].

Il y eu également une projection du vidéo réalisé par les membres du projet *Raising Mom* [Élever maman] du programme Jeunes Parents de l'organisme À deux mains[7].

Art communautaire : imagination, collaboration et éthique fut également pour LEVIER l'occasion de mettre en pratique une intention caressée depuis un certain temps : amener un programme de formation et d'échanges sur le terrain de l'art communautaire, c'est-à-dire dans les locaux mêmes d'un organisme participant, dans ce cas-ci Le CARRÉ[8]. Maryse Conti, Louise Martin, Nicole Saint-Amour et Johanne Chagnon, toutes membres du projet *Ouvrez votre coffre à trésors* ayant eu lieu au CARRÉ, ont introduit des éléments cocréatifs dans le programme de formation dès le trajet en autobus entre l'Université Concordia et Le CARRÉ, en proposant une activité de modelage de cire requérant une interaction entre les personnes présentes. Elles avaient aussi préparé une mise en situation créative en vue de l'accueil des participantes dans les locaux de l'organisme : une installation composée d'un chaos de chaises qui se voulait une illustration de ce à quoi peut ressembler un projet collaboratif à ses débuts, et qui a mené à un exercice d'écriture sur ce que représente l'art communautaire.

Les membres du projet *Ouvrez votre coffre à trésors* ont, elles aussi, accepté de présenter leur vidéo-documentaire, bien qu'encore inachevé, dans le cadre de cette formation et de recevoir les commentaires des participantes lors de cet atelier sur le terrain. À la suite de cette rencontre, elles ont apporté un changement à la conclusion du vidéo, contribuant à créer un équilibre qui manquait à la représentation de la relation entre l'artiste et les autres membres du projet. En effet, à la fin

Louise Lachapelle (voir p. 54)

du vidéo, l'artiste de ce projet «acculait» les membres à répondre à la question: «Ce projet a-t-il changé votre situation de pauvreté?» Ces dernières n'avaient pas eu la possibilité de poser une question semblable à l'artiste. À la suite des commentaires reçus dans le cadre du programme de formation, la question suivante fut formulée et posée à l'artiste: «Et toi, que penses-tu avoir apporté à la pauvreté?» La question et sa réponse furent ensuite filmées et intégrées au vidéo, modifiant ainsi sa fin.



Résultats de l'activité de modelage de cire.







Pendant le trajet en autobus entre l'Université Concordia et l'organisme Le CARRÉ.

NOTES

1. Voir la présentation ainsi que l'horaire du programme de 2002, p. 32-36, et la présentation ainsi que l'horaire du programme de 2004, p. 68-73. Voir également le texte de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours,* p. 74-91 dans lequel elle met ces deux programmes en relation.
2. Voir la présentation ainsi que l'horaire de ce programme, p. 106-112.
3. Voir sa participation à la journée d'étude *Éthique? Normes? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire,* p. 52, et le texte *L'art communautaire ou retrouver le chemin de la maison?* rédigé à la suite de cette journée, p. 54-63. Voir aussi sa participation au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004),* p. 68, et au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 106-107. Louise a agi comme éditrice collaboratrice pour cette publication et c'est aussi à ce titre qu'elle signe la postface intitulée *La brûlure avant la voix ou Could this be a love letter?*, p. 365-377.
4. Pour plus d'information, voir la présentation de ce projet et (DVD) au centre de cette publication. Voir aussi l'introduction au *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*, p. 106-107.
5. Voir la description de ce projet activiste humaniste, p. 232-233. Voir aussi la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire,* p. 112, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins,* p.117, 124 et 126. Voir en plus le vidéo *Tuganire* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
6. Voir la description de ce projet d'art communautaire, p.187-188. Voir aussi la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire,* p. 110, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins,* p. 120. Voir en plus le vidéo *Corps parlants* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
7. Voir la description de ce projet d'art communautaire, p. 176-179. Voir aussi la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire,* p. 110 et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins,* p.119. Voir en plus le vidéo *Raising Mom* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
8. Organisme-hôte du projet d'art communautaire *Ouvrez votre coffre à trésors.* Voir la description de ce projet, p. 162-165. Voir aussi la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004),* p. 69 et au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire,* p. 112. Voir également la référence à ces activités dans les compte-rendus critiques de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours,* p. 80, et *Entre moyens et fins,* p. 122 et 125, et par Bob W. White dans son texte *Le pouvoir de la collaboration,* p. 334. Voir en plus le vidéo *Voir son intérieur* pour *mieux vivre dehors* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.

Documentation photographique: Johanne Chagnon.

Atelier **Le théâtre playback et la justice sociale : sur les enjeux de la diversité et de l'anti-oppression**

À l'Université Concordia
(Loyola Campus)
7141, rue Sherbrooke Ouest,
Montréal

16, 17 juin (sessions de travail en théâtre playback) et 18 juin (présentation et dialogue ouvert, offert à un public plus large)
2007

Une collaboration précédente avec la compagnie de théâtre Creative Alternatives[1] lors de la l'atelier Pourquoi l'art ?[2] *avait permis à LEVIER de mieux connaître le travail de cette compagnie montréalaise de théâtre playback qui met au défi la communauté élargie de théâtre playback[3] d'intégrer plus de personnes de couleur à cette pratique et d'adopter une approche culturelle plus diversifiée. Cette compagnie offre également une manière créative d'aborder les problématiques associées aux identités racialisées, à l'exclusion sociale et à l'oppression systémique. L'idée de présenter un atelier sur la question de la justice sociale fut donc développée avec Nisha Sajnani, la directrice de Creative Alternatives.*

Le choix de faire appel à Dawn Crandell et Baba Israel pour coanimer avec Nisha cette fin de semaine d'atelier résulte des liens entre l'enseignement de Devora Neumark au Collège Goddard (Vermont, États-Unis), dans le cadre du programme de maîtrise en arts interdisciplinaires, et son travail au sein de LEVIER. Dawn et Baba étaient des étudiantes de ce programme dont Devora a fait la connaissance alors qu'elles cofacilitaient un atelier de théâtre playback sur le campus. Dawn lui avait aussi relaté son expérience avec Jonathan Fox (New-Yorkais formé à Harvard, fondateur du théâtre playback), insistant sur la nécessité d'élargir le leadership des compagnies de théâtre playback pour intégrer davantage de personnes de couleur et, par le fait même, développer une expérience plus diversifiée de ce qu'il est possible de faire avec cette forme de pratique. Voilà un exemple de croisement fructueux entre la pédagogie et la réflexion critique sur l'art communautaire et l'activisme. Nisha n'avait jamais rencontré Baba et Dawn avant la tenue de cet atelier. Ainsi, en les invitant à Montréal pour participer au théâtre playback, LEVIER créa l'occasion pour des personnes œuvrant dans le même domaine d'étendre leur réseautage et d'élargir leur pratique. Nisha est membre active du Montreal Playback Theatre Company et de l'hispanophone Ollin théâtre transformation playback. Présidente désignée de la National Association of Drama Therapy, elle a obtenu un doctorat de l'Université Concordia (Montréal), dont la recherche portait sur la performance, le récit oral et le changement social. Elle enseigne présentement un cours libellé Applied Theatre, Trauma and Cultural Intervention *à l'University Yale (Connecticut, États-Unis). Dawn Crandell est danseuse, chorégraphe, poète, scénariste, activiste culturelle communautaire et éducatrice ; elle est membre actif de Playback Theater NYC de New York (États-Unis), une compagnie de théâtre hip hop improvisé. Baba Israel est un artiste hip hop et* spoken word*, et membre fondateur du Playback Theater NYC. Il est également éducateur en arts et donne des ateliers en poésie hip hop, en théâtre improvisé et en production musicale aux États-Unis et à l'étranger.*

Je suis une enfant née de la dispersion des Sindhis du Pakistan après la partition, qui a étudié dans la diaspora francophone en Alberta et qui vit maintenant dans la diaspora canadienne au sud de la frontière étatsunienne. Mes désirs, multiples et changeants, ont été contraints et façonnés par les frontières sans cesse changeantes de mon corps matériel, de ma géographie sociale et politique, et par le regard des autres.
— Nisha Sajnani

Je suis une artiste interdisciplinaire dont la pratique s'exerce dans le mouvement et les mots ; l'écriture, la chorégraphie, la performance et la poétique de la danse et du texte. Au cœur de mon existence dans ce monde est le fait que, comme personne, je ne peux ni ne veux me séparer de mon art, de ma race et de mes convictions politiques. Je crée de l'art pour la vie, une respiration à la fois.
— Dawn Crandell

De l'intérieur de la forme populaire qu'est le hip-hop, j'ai voulu connaître son histoire afin de dialoguer avec ses manifestations actuelles de manière critique, et participer à imaginer des formes nouvelles et des innovations.
— Baba Israel

VOICI LE TEXTE QUE NISHA A ÉCRIT À LA SUITE DE CET ATELIER DE TROIS JOURS.
Le texte situe tout d'abord le théâtre playback, son histoire et ses enjeux, pour ensuite s'intéresser plus particulièrement à ce qui est ressorti du travail collaboratif à Montréal.





Living Histories Playback Theatre Ensemble, lors du *International Day for Sharing Life Stories*, Université Concordia, 2009. Photo : David Ward.

Notre compréhension de nous-mêmes et de la société, provient des histoires que nous entendons et que nous nous racontons à notre sujet et au sujet des autres

Analyse de l'atelier *Le théâtre playback et la justice sociale : sur les enjeux de la diversité et de l'anti-oppression*

Réflexions sur un atelier tenu à Montréal

Nisha Sajnani

Au cours des dernières années, la pratique de théâtre playback a accordé une attention croissante aux questions de trauma collectif, de diversité et d'oppression. En 2005, mon organisme, Creative Alternatives, a tenu un atelier sur la mise en valeur du développement des capacités avec Jonathan Fox. Cet atelier a réuni 20 membres de compagnies de théâtre playback canadiennes, de même que des membres du public s'intéressant à ces questions, à venir réfléchir sur l'efficacité du théâtre playback à créer des espaces de dialogue pour traiter des questions de diversité et de justice sociale. Cet effort a solidifié le réseau d'artistes du théâtre playback au Canada et a résulté en un documentaire portant sur le théâtre playback et le dialogue. En 2006, dans le cadre de sa programmation printanière, la School of Playback Theatre, en association avec le Centre for Playback Theatre, organisait une session spéciale sur le théâtre playback et les personnes de couleur[4]. Cette session revêtait un caractère unique puisqu'elle marquait la première fois qu'un groupe de personnes de couleur venant de l'intérieur de la communauté playback se réunissait ainsi. Ces deux événements ont permis de renouveler notre prise de conscience et notre engagement face à la nécessité d'agir sur les questions de diversité et d'anti-oppression par notre pratique artistique.

Vu notre objectif commun de soulever des questions critiques relatives à une pratique socialement engagée ancrée dans les arts, Engrenage Noir / LEVIER a initié une collaboration entre Creative Alternatives et Playback Theatre NYC en vue de la présentation d'un atelier sur le théâtre playback et la justice sociale. Tenu à l'Université Concordia du 16 au 18 juin 2006, présenté en anglais et en français, l'atelier était ouvert gratuitement à quiconque s'intéressait aux intersections potentielles entre le théâtre, le dialogue et le changement social. Une trentaine d'artistes, d'art-thérapeutes et de personnes du milieu de l'éducation, représentant une variété de langues, d'âges et de niveaux d'expérience avec le théâtre playback ont assisté aux trois jours d'atelier, qui ont culminé en une représentation et une séance de dialogue publiques au sujet des opportunités, considérations et limites de la forme playback quant il s'agit d'aborder les enjeux liés à l'oppression collective et la justice sociale. Dans les sections qui suivent, je dresse d'abord un bref historique du théâtre playback, puis je partage mes réflexions sur le déroulement de cet atelier, et j'amène ensuite diverses idées sur les opportunités et limites de la forme «playback» pour traiter des questions de l'injustice collective et de l'oppression.

Un bref historique du théâtre playback

Le théâtre playback est une forme originale de théâtre interactif développée par Jonathan Fox en 1975, dans lequel les récits de vie des membres du public sont improvisés par une équipe de comédiennes et de comédiens qui rejouent [*play back*] ces histoires au moyen de rimes, de rythmes, de sons, de mouvements et d'un scénario, le tout improvisé. Fox voyait le théâtre playback comme une prolongation d'une tradition orale à l'intérieur de laquelle des communautés pourraient engendrer diverses perspectives relatives à leurs expériences vécues en partageant et en étant témoins des récits les uns des autres. Il écrit : «Si on peut définir l'oppression comme n'ayant personne à qui raconter son histoire, notre mission a été de fournir un espace où n'importe qui et tout le monde peut se faire entendre[5].» Fox a aussi entrevu la forme comme un moyen de créer «des communautés de mémoire», et le théâtre playback comme intervenant dans une «culture de séparation» par le partage mutuel d'expériences vécues. Le but du théâtre playback est de rendre fidèlement, quoique avec des degrés divers d'aise et de tension, les trames narratives immédiates, archétypales et sociopolitiques présentes dans chaque récit, «rapprochant les gens[6]», diminuant l'isolement et permettant un sentiment d'identité collective en tant que communauté. La structure, les rôles et les techniques du théâtre playback sont faciles à apprendre, comme en témoigne la prolifération de la forme dans plus de 50 pays. Actuellement, plus de 300 compagnies théâtrales playback dans le monde utilisent cette

forme pour faciliter le dialogue sur une vaste gamme de thèmes, approfondissant ainsi l'empathie et la compréhension entre individus et groupes dans des contextes éducatifs, organisationnels, communautaires et de soins de santé.

L'espace esthétique d'une représentation théâtrale playback est assez simple. Elle peut avoir lieu dans tout environnement, à l'intérieur ou à l'extérieur, où l'on peut aménager un espace pour le public et pour une «scène». Les accessoires utilisés sont minimaux et consistent, traditionnellement, en un décor fait de tissus de couleurs pouvant être manipulés pour signifier des émotions, des objets ou des personnages, au besoin. Une compagnie de théâtre playback se compose d'habitude *d'un meneur ou d'une meneuse de jeu* qui, pour chaque prestation, joue un rôle semblable à celui d'un maître de cérémonie, invitant les membres du public à raconter leurs histoires et faisant habilement ressortir les points principaux de chaque expérience partagée. La compagnie doit aussi compter au moins *un ou une musicienne* qui souligne musicalement l'interprétation des récits personnels contenus dans la représentation. Il faut également *des comédiennes et comédiens* qui savent raconter en utilisant les différentes formes, courtes et longues, propres au théâtre playback. Peut-être plus important encore, le théâtre playback ne peut exister sans des *conteuses et conteurs et des auditrices et auditeurs*, des personnes attirées à partager un aspect d'une situation ou d'une expérience qu'ils ont vécue, et à écouter les comptes-rendus des uns et des autres. Les compagnies de théâtre playback se forment pour jouer pour les autres ou pour leurs propres membres, comme une forme de processus de groupe. Une représentation typique commence souvent par une introduction pendant laquelle les membres de la compagnie se présentent en partageant un court récit personnel relié au thème en question, si thème il y a. Comme moyen de préparer l'assistance à partager ses propres histoires, le meneur de jeu peut inviter des membres de ce public à s'accueillir les uns les autres et puis à brièvement échanger une expérience, également en rapport avec le thème. Ces expériences initiales sont rejouées par le biais d'une variété de formes courtes menant à des formes plus longues. Les prestations se concluent d'habitude par une demande adressée au public de réfléchir tout haut sur les histoires partagées, ou en étant témoin d'une mise en scène finale ou d'un geste poétique de la part de la compagnie.

L'atelier de Montréal

Notre atelier fut coanimé par Dawn Crandell, Baba Israel et moi-même. Dawn et Baba avaient toutes deux une expérience considérable du théâtre et de différentes formes de danse et de *spoken word,* qu'elles ont combinées pour rejoindre de nouveaux publics et, ce faisant, elles ont recueilli de nouvelles histoires au moyen de cette forme playback adaptée. Quant à moi, j'ai plusieurs années d'expérience en théâtre playback, tant comme comédienne dans le Montreal Playback Theatre Company et le Ollin théâtre transformation playback, une compagnie de langue espagnole, que comme cofondatrice de la Third Space Playback Theatre Company, dont la mission est de donner une forme artistique et une plateforme à des expériences de marginalisation économique, sociale et politique.

Nous ne nous étions jamais vu travailler, et nous nous sommes rencontrées seulement quelques jours avant l'atelier pour concevoir le déroulement des jours à venir. Ce qui m'est apparu de plus en plus clairement à mesure qu'avançait notre collaboration, c'est que nos deux compagnies pratiquaient des esthétiques fort différentes (je ne faisais pas de hip-hop mais j'avais envie d'apprendre !) et aussi, que nous devions trouver une manière de coanimer. Au sujet de la collaboration, il est utile et créatif de disposer d'un réseau de praticiennes qu'on peut amener à se rencontrer avec la tâche d'enseigner ensemble, de manière à éveiller leurs préjugés personnels sous-jacents concernant notre pratique. Dans le passé, et comme ce fut le cas ici, j'ai trouvé utile d'envisager notre atelier comme un laboratoire où nous n'allions pas nécessairement transmettre des trésors de connaissances au sujet de la méthode du théâtre playback, de la diversité ou de la justice sociale, mais où il s'agissait plutôt d'inviter notre communauté montréalaise à sonder avec nous les possibilités et les questions émergentes.

Quelques réflexions sur le théâtre playback et la justice sociale

Quelques nouvelles perspectives ont émergé au courant de notre atelier de trois jours et de la représentation publique finale. J'ai regroupé ces réflexions sous des thèmes comportant plusieurs exemples tirés de notre atelier montréalais.

Une connaissance partielle de corps habités d'histoires

Un de mes postulats de base dans le théâtre playback, c'est que notre compréhension de nous-mêmes et de la société provient des histoires que nous entendons et que nous nous racontons à notre sujet et au sujet des autres. Bon nombre de personnes continuent de voir diminuer leurs options et leurs choix, et leur mobilité sociale et économique se réduire, à cause de la manière dont leurs corps ont été racontés dans l'imaginaire collectif. Le théâtre playback offre un moyen de se rassembler en présence des autres, qui représentent la société, et de parler à partir de notre propre expérience. Ainsi, le théâtre playback privilégie l'*expertise située*, un savoir dérivé de l'expérience vécue. Toutefois, comme ce fut le cas ici,

l'expérience disponible au dialogue lors d'une représentation théâtrale de type playback est, en surface, limitée aux corps qui se trouvent réunis dans la pièce et aux récits qui émergent de leur rencontre.

Je crois qu'il est important pour nous de considérer cette limite moins comme un empêchement et davantage comme une réalité et une arène de possibilités. Dans leurs réflexions incarnées des récits venant des membres de l'auditoire, les membres de la compagnie seront limités dans les expériences qui pourront être rejouées avec empathie. Ceci est d'autant plus vrai dans le cas des compagnies playback composées de membres dont le statut socio-économique, l'ethnie, l'habileté et autres différences sont, dans l'ensemble, homogènes ou sensiblement divergentes des situations sociales et des expériences de leurs auditoires. D'une part, il est important que les compagnies qui cherchent à promouvoir un dialogue sur la diversité et la justice sociale incluent un effectif diversifié en terme d'âge, d'ethnie, d'orientation sexuelle, de religion, de statut légal et autres. Pourtant, vu que nous ne réussirons jamais à former une compagnie parfaitement diverse, et parce que ceci dépend pour une si grande part du contexte, il semble qu'il serait également important d'aborder de manière ludique notre échec ultime à être pleinement capable de comprendre ou de représenter les expériences d'une autre personne, tout en continuant à nous préoccuper avec compassion du défi de rencontrer les expériences divergentes des nôtres.

Il est également important de toujours se rappeler des limites de ce que l'on peut savoir à propos de l'«autre», c'est-à-dire toute expérience différente de la nôtre. Donc, bien que l'un des objectifs du théâtre playback soit de réfléchir l'«essence» de la personne qui raconte son récit dans l'immédiat, ses symboles archétypaux et ses trames narratives sociopolitiques, il est tout aussi vital que les comédiens reconnaissent de manière ludique et créatrice la marge où leurs expériences divergent de celle de la personne qui raconte la sienne afin d'éviter de potentiellement répéter la violence d'une narration non sollicitée, ou ce que Ken Gergen, dans son articulation du *soi saturé*, appelle des dramatisations sur-stéréotypées[7]. Pendant l'atelier, nous avons employé la technique de demander aux membres de la compagnie et de l'auditoire de réfléchir en silence ou tout haut sur les histoires partagées tout au long de la représentation, au lieu d'attendre la fin pour solliciter les réflexions de l'auditoire. En interrompant le fil des récits partagés par l'auditoire pour solliciter des réflexions, il nous semblait davantage possible d'éviter ainsi une collusion avec le silence qui entoure souvent des histoires qui font remonter du matériel à contenu conflictuel, contestable ou troublant. De plus, on invite les compagnies playback, lors de leurs introductions et tout au long de la représentation, à révéler une gamme d'expériences personnelles diverses, et en rapport avec le thème en question, afin de partager le risque inhérent au partage de récits émergeant d'expériences d'oppression souvent dérangeantes, perturbées et contre-utopiques.

Les rapports entre le pouvoir, le questionnement et l'analyse

Les histoires partagées par la compagnie de théâtre playback dans le cadre de leur séquence d'introduction donnent souvent le ton pour la représentation, communiquant ainsi à l'auditoire une subtile permission de partager une gamme semblable d'histoires. Comme je l'ai dit plus haut, il est important que la compagnie présente une diversité d'expériences afin d'inviter un éventail de réponses toutes aussi variées. Dans le même ordre d'idée, le meneur de jeu donne souvent le ton en encadrant le thème et en posant au public une question ou une série de questions susceptibles de susciter une anecdote.

Pendant notre atelier, Dawn, Baba et moi nous avons débattu quelles questions seraient les plus propices à faire surgir les sortes de récits que nous souhaitions entendre; comment faire pour inviter des histoires relatives à la diversité, l'oppression et l'injustice? Nous avons trouvé qu'en dirigeant l'attention de l'auditoire vers une enquête précise, telle que «Quand vous êtes-vous senti la cible ou la cause d'oppression?» ou «Pourquoi le racisme est-il mal?», le meneur de jeu prend une position de pouvoir, modelant subtilement les contours du dialogue recherché, et détermine les expériences qui peuvent entrer dans notre mémoire collective. La dernière question pourrait suggérer que seules les expériences qui appuient un point de vue particulier sont bienvenues, alors que la première semblait inviter des histoires de complicité de même que de marginalisation. Une autre question que nous avons utilisée était: «Avez-vous déjà vécu une expérience ayant trait à la diversité et à l'oppression?» Celle-ci nous semblait assez ouverte et, en effet, elle a tiré plusieurs histoires intéressantes des membres de notre audience.

Une femme «racialisée[8]» qui assistait à notre événement final de performance a partagé certaines expériences vécues au cours de ses 16 ans comme fonctionnaire à l'emploi du gouvernement fédéral. Elle a décrit le racisme à l'œuvre dans son environnement, émergeant lors d'entrevues d'embauche où l'on dira aux personnes de couleur qu'elles manquent d'«expérience canadienne» ou des «qualités personnelles requises». Elle a décrit ce que, plus tard, nous viendrions à discuter comme étant des moments âgistes, sexistes et racistes, où on lui a dit qu'elle ne pourrait avancer dans son emploi, ou bien qu'elle a été tout simplement ignorée lorsque ses supérieurs blancs ont choisi de promouvoir des collègues plus jeunes ayant moins d'expérience. Elle a exprimé sa fatigue physique et affective, et la douleur de vivre et de constater la répétition de ces attitudes et comportements dans son environnement de travail. Elle a décrit l'importance pour elle de rester active au sein du Conseil national des minorités visibles de la fonction publique fédérale, un groupe de pression qui appuie l'éducation et l'avancement des groupes racialisés au Canada. En écoutant ses propos en fragments et captivants, j'ai compris qu'une partie de ce que nous faisions, c'était de chercher une façon de nommer les moments qui nous ont blessés: des mots et des

gestes pour les absences et les trous créés par les agents de l'oppression. Ces expériences sont si souvent banalisées en faveur de la survie que les restes de ces transgressions ne sont pas faciles à réunir en une histoire cohérente. En fait, nous entendons souvent les gens s'arrêter et réfléchir en pleine phrase pour essayer de colliger les fragments de leur expérience afin d'en façonner une histoire à raconter. Quand il s'agit d'inviter des récits d'oppression, il semble que, comme ce fut le cas pour cette femme, ces moments profondément interiorisés et possiblement traumatisants requièrent une incitation, de l'encouragement et de la patience de la part à la fois de la personne qui raconte, de celles qui écoutent et de celles qui jouent.

Pendant notre atelier, des expériences semblables et divergentes ont émergé, ont pris la forme de mots, de gestes et d'histoires, et sont retournées dans la trame narrative de qui nous sommes; elles ont été tissées dans notre mémoire collective. Le meneur de jeu est responsable d'inviter les histoires à être racontées et, par conséquent, responsable d'assurer un environnement de participation équitable. Cet état d'attention est capital lorsqu'on aborde des questions d'injustice et d'oppression, et surtout dans des publics mixtes où se retrouvent, côte à côte, des personnes qui subissent des expériences particulières et d'autres qui ne sont pas marginalisées de la même manière ou qui, selon le contexte, appartiennent à un groupe privilégié. Pendant cet atelier, nous avons essayé différentes façons d'inviter les membres de l'auditoire à s'identifier les uns aux autres, en se présentant et en s'invitant réciproquement à échanger des expériences avec leurs partenaires, ou en petits groupes, peu de temps après le début de la représentation ou au milieu de celle-ci.

Bon nombre de personnes continuent de voir leur mobilité sociale et économique se réduire à cause de la manière dont leurs corps ont été racontés dans l'imaginaire collectif

Sur le silence et la beauté

Rejouer les silences, les moments sans mots dans les histoires partagées, est tout aussi important que de rejouer les narrations verbales. Dans l'exemple ci-dessus, les trous et les silences dans la narration de cette femme révélaient le caractère partiel de l'expérience, les moments d'oppression quand les mots lui furent volés et remplacés par l'incrédulité, le choc ou la tristesse. Ce silence peut être le résidu d'un traumatisme qui révèle des trous dans l'autorité et l'auto-détermination d'une personne, créés par les responsables d'un acte dommageable, lors ou en contrecoup de celui-ci. Lorsque nous sollicitons les expériences d'oppression, ou lorsque nous mettons en scène un souvenir traumatique, comment *re-jouer* le non jouable, ces moments où il n'y a pas de mots? Fox trouve la réponse à cette question dans la beauté. Il parle de sa quête d'une forme théâtrale qui puisse procurer un bref aperçu de rédemption en même temps que les représentations de la souffrance humaine, et a offert le théâtre playback comme forme pouvant «décrire les vérités les plus pénibles de manière à ce que nous puissions endurer de nous les remémorer parce que l'interprétation en est si belle[9]». Le lien entre esthétique et éthique dans le théâtre playback continue d'être un objet d'investigation, afin d'éviter d'érotiser la blessure par le «mensonge du littéral[10]». En effet, rejouer des récits d'oppression nécessite une esthétique appropriée aux expressions verbales et non verbales émises par la personne qui raconte, qui ne se traduisent pas aisément en une dramatisation linéaire. Le théâtre playback offre plusieurs formes courtes (sculptures fluides, paires, coups de gueule et chœurs) qui peuvent mieux refléter la constellation d'expériences partagées dans ces histoires et qui peuvent être incorporées dans des reconstitutions de plus longue durée.

Il faut aussi composer avec le silence des gens dans la salle qui choisissent de ne pas partager. Ce silence peut avoir plusieurs causes, et peut être dû à qui est et qui n'est pas dans la salle, qui guide la représentation, et la stratification du pouvoir qui se manifeste au courant de la représentation, à cause de la sorte de récits partagés, et comment les acteurs et l'assistance y réagissent. Armand Volkas, directeur du Living Arts Playback Theatre Ensemble de San Francisco, a une manière intéressante d'encourager une diversité de perspectives à l'intérieur des histoires partagées. Dans son approche «Guérir les blessures de l'histoire», il invite les groupes de participants venant de deux cultures ayant un héritage commun de conflit violent et de traumatisme historique (par exemple, des descendants de survivants de l'Holocauste et du Troisième Reich) à un atelier à environnement intime, qui résulte en une représentation de théâtre playback publique où les participants inaugurent la représentation en redisant une histoire racontée lors du processus en atelier. Pour Armand, ces gens sont des «pionniers des émotions» qui ouvrent la voie aux autres membres de l'auditoire qui se retiennent possiblement de raconter leur histoire par crainte de la réception qui lui sera accordée[11]. Dès le début de la représentation, il s'efforce de créer un équilibre entre les histoires racontées dans l'espoir d'inciter une gamme semblable de perspectives de la part du public présent.

Faciliter l'écoute profonde et le témoignage efficace

Comme je l'ai dit plus tôt, le théâtre playback se compose de personnes qui racontent et d'un auditoire qui écoute. Nous ne devrions pas prendre pour acquis notre capacité d'écouter des récits pénibles. Il n'est pas facile d'écouter des histoires de déception, de destruction ou de perte, thèmes qui émergent souvent lorsqu'on invite des récits relatifs à l'injustice et l'oppression. Fox a positionné le théâtre playback comme moyen de faire renaître une tradition orale de construction du

savoir et de réaliser la *communitas* en partageant des histoires personnelles. Je soutiens que nous devons aussi privilégier le développement d'une tradition auditive, c'est-à-dire la capacité de témoigner par des actes d'écoute généreuse, avec une oreille curieuse des réalités vécues — les nôtres et celles des autres. Pour que la forme théâtrale playback soit efficace quant il s'agit de traiter d'injustice et d'oppression, il faut d'abord que l'espace pour exercer cette capacité d'écoute existe.

Fox a souligné la nécessité d'une esthétique puissante pour appuyer la réception publique. De plus, la structure même du playback peut aider à encourager nos capacités auditives. En écoutant la narration de la personne qui raconte et ensuite en étant témoin de son rejeu dynamique par la compagnie de théâtre playback, un cadre spatial se créé dans lequel on peut porter attention à l'expérience de chaque personne sans l'interruption par l'histoire ou l'idée suivantes, ni par des commentaires, comme cela peut arriver dans la conversation de tous les jours. Cet espace peut inciter la personne qui raconte, l'assistance et la compagnie à écouter de manières qui ne sont ni familières ni facilement évacuées. Cet espace à part peut également poser un défi quand il s'agit de traiter de questions de marginalisation nocive lorsqu'il installe une aura de sacré autour de chaque expérience. Lorsque c'est le cas, l'attention du public est attirée vers ce qui devient un *événement* ou une *expérience* au lieu d'un moment fugitif, et peut nuire à une analyse plus poussée. Faire honneur au récit personnel est le *sine qua non* du théâtre playback. Ceci soulève la question de comment efficacement créer un espace d'audition où réfléchir sur les effets réciproques de la violence systémique, relationnelle et interpersonnelle qui produit des expériences blessantes de marginalisation et d'oppression dans les histoires échangées, tout en s'occupant des expériences uniques des membres du public.

Les compagnies playback ont relevé ce défi en faisant ressortir les éléments narratifs sociopolitiques contenus dans les histoires racontées, peu importe l'aspect partiel et incomplet de leur interprétation. De plus, le meneur de jeu peut aussi inviter l'assistance à réfléchir sur les histoires partagées pendant la représentation en accordant plus de temps d'arrêt entre les histoires, comme il arrive souvent, pour demander au public de partager des expériences similaires ou divergentes de celle racontée comme moyen d'élargir les perspectives sur une problématique précise. En outre, le théâtre playback peut aussi être positionné comme faisant partie d'un exercice plus vaste qui inclut du dialogue en petits groupes, caucus ou dyades, ou comme un vaste collectif sur les idéologies et les relations identifiées au moyen de la représentation. Pendant notre atelier, nous avons réfléchi sur la question de qui était et qui n'était pas dans la salle, vu que ceci influence le choix de qui racontera et aussi, qui est disponible pour écouter. De mon point de vue, faciliter l'acte de témoin efficace dépasse le simple événement d'une représentation ou d'un atelier, pour délibérément réunir diverses personnes et communautés afin que, tour à tour, elles écoutent et racontent, chaque groupe agissant comme témoin des perspectives de l'autre.

Travailler en alliance et vers le changement

Inscrit dans une stratégie organisationnelle communautaire plus large, le théâtre playback peut être efficace pour faire ressortir la dialectique présente dans un groupe particulier, ce qui a pour effet d'ancrer les idéologies dans l'expérience personnelle et de constituer un terrain de compassion d'où bâtir la solidarité. Ainsi, un espace est accordé aux individus et aux communautés qui vivent des expériences d'oppression différentes dans lequel leurs réalités peuvent être racontées et entendues. Pour véritablement s'engager avec les thèmes sociaux et politiques dans la collection d'histoires qui surgissent, il est important de voir le théâtre playback comme faisant partie d'un processus d'éducation populaire qui débute avec l'expérience personnelle mais chemine vers une analyse des thèmes communs de l'action collective.

Pendant l'atelier, nous avons discuté de la viabilité d'allier le théâtre playback avec d'autres formes, notamment le Théâtre de l'opprimé développé par Augusto Boal[12]. Boal fut influencé par les pratiques pédagogiques transformatrices de Paulo Freire[13] et a développé une série de techniques basées sur le théâtre qui incluent la participation active de membres de l'assistance ou de participants aux ateliers, que Boal nomme «spect-acteurs» (plutôt que «spectateurs») dans une recherche dynamique de solutions à leurs propres préoccupations. Il vaut la peine de mentionner que, bien que le théâtre playback incarne les valeurs de la participation et du dialogue que l'on retrouve aussi dans le Théâtre de l'opprimé de Boal, les deux pratiques furent développées séparément. Le Théâtre de l'opprimé commence souvent par établir des images ou des scènes qui dépeignent les réalités et les luttes d'un groupe, tel que des images de racisme et de sexisme, et comprend une série d'interventions qui invitent les participantes à identifier et à aborder les actions réciproques de la violence systémique, relationnelle et interpersonnelle qui opère à l'intérieur d'une réalité donnée. À noter, l'importance que donne Boal à la *réponse-habileté* des témoins. Plusieurs de ses exercices visent à appuyer l'habileté de l'acteur social à réagir à l'injustice dans le quotidien. Pendant notre conversation à la fin de la représentation de clôture de l'atelier, les participantes furent d'accord qu'il serait utile de profiter des techniques disponibles dans le Théâtre de l'opprimé pour analyser davantage la façon dont le pouvoir fut organisé et exprimé dans les histoires racontées. Ils ont aussi suggéré qu'il serait important d'indiquer la fin d'une forme et le début d'une autre afin d'éviter la confusion sur la manière dont les récits reçus seraient traités. Un participant à l'atelier a ajouté comme suggestion qu'il y ait une personne différente pour faciliter l'exploration sociale des thèmes par les techniques du Théâtre de l'opprimé, pour différencier ce style de facilitation de celui du meneur de jeu dans la représentation de théâtre playback. L'idée de combiner le Théâtre de l'opprimé et le théâtre playback a été reprise par Hannah Fox et Marc Weinblatt au Centre for Playback Theatre, et suscite beaucoup d'intérêt[14].

En conclusion, bien qu'il fasse appel à un récit personnel à la fois, le théâtre playback doit être compris à l'intérieur de son contexte social, et dans le contexte d'une représentation et d'un dialogue plus larges où plusieurs histoires sont partagées. De cette façon, l'expérience collective de l'assistance émerge au cours d'une représentation. Pour Fox, ceci est le *fil rouge* qui traverse une représentation théâtrale playback. En même temps, l'aura sacrée conférée à chaque histoire, et la promesse de validation et d'affirmation créée dans une représentation de théâtre playback traditionnelle, peut installer des limites sur le degré auquel on peut aborder les intersections de l'idéologie, du pouvoir et de la complicité dans les histoires partagées. Avec ceci en tête, j'ai proposé des lieux de questionnement et d'in(ter)vention spécifiques possibles eu égard à l'efficacité sociale et politique de cette forme. Qui plus est, l'occasion de poursuivre cette exploration dans l'atelier montréalais a permis d'identifier et de renforcer un réseau de personnes profondément engagées dans les arts et le changement social issues des communautés anglophone et francophone de Montréal, et a aussi tissé un lien entre Playback NYC, Creative Alternatives et Engrenage Noir / LEVIER. En travaillant en alliance, nous avons pu approfondir notre connaissance collective des possibilités et des limites du théâtre playback quand il s'agit de traiter des inéquités existantes, de même que d'identifier des lieux intéressants pour adapter et innover à l'intérieur de la forme.

NOTE

1. Voir la présentation de cette compagnie, p. 97.
2. Voir le compte-rendu de cet atelier, p. 97-98.
3. Le théâtre playback est une forme de pratique théâtrale interactive dans laquelles des membres du public partagent des moments de leur vie et observent comment leurs histoires sont jouées spontanément par un ensemble de comédiens et de musiciens. Se référer au texte qui suit pour une présentation plus élaborée.
4. Communication personnelle avec Dawn Crandell au sujet de la programmation de la School of Playback Theatre.
5. Jonathan Fox, *Acts of Service: Spontaneity, Commitment, Tradition in the Nonscripted Theatre*, New York, Tusitla, 1994, p. 6.
6. Extrait de la déclaration d'intention de la *School of Playback* (www.playbackschool.org).
7. Ken Gergen, *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life,* New York, Basic Books, 1991.
8. Le terme racialisé met en évidence le concept de « race » comme étant une catégorie socialement construite. La racialisation, est le processus par lequel les traits physiques deviennent un aspect fondamental et surdéterminant des relations sociales. Dans une société raciste-classiste-sexiste, organisée autour d'un système qui privilégie les mâles blancs hétérosexuels (Sherene Razack, *La chasse aux Musulmans,* Montréal, Lux, 2011), le terme *racialisation* est employé pour se rapporter au processus qui assigne aux traits physiques un statut négatif.
9. Jonathan Fox, p. 216 (voir note 5).
10. Julie Salverson, « Change on Whose Terms? Testimony and an Erotics of Injury » dans *Theater*, nº 31, Duke University Press (2001), p. 119-125.
11. Armand Volkas, « Healing the Wounds of History » dans *Current Approaches in Drama Therapy,* sous la dir. de D.R. Johnson et R. Emunah, Illinois, Charles C. Thomasè, 2009.
12. Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 2006.
13. Paulo Freire, *Pédagogie des opprimés*, Paris, La Découverte, 2001. Pour une présentation du Théâtre de l'opprimé et de la Pédagogie des opprimés, voir les notes 4 et 5 du texte de Jorge Goia, *Soma : les origines et les cheminements d'une expérimentation anarchiste*, p. 344.
14. Hannah Fox, *Weaving Playback Theatre with Theatre of the Oppressed*, Centre for Playback Theatre, 2007 (disponible, en anglais, à : www.playbackschool.org/articles/FoxH_TO.pdf).

Table ronde **Introduction à VIVA ! : un projet international et collaboratif de recherche en art communautaire**

Au Centre Saint-Pierre
1212, rue Panet,
Montréal

6 septembre 2007

Cette table ronde eut lieu à un moment où LEVIER amorçait un bilan de ses cinq premières années d'existence. LEVIER cherchait alors à inscrire les impacts individuels des projets soutenus dans un mouvement culturel plus large d'activisme artistique. Il s'agissait aussi de développer davantage les liens avec des individues et des organisations hors du Québec, et de partager ces expériences avec le réseau d'art communautaire et activiste québécois. Cette orientation a amené LEVIER à se concentrer tout particulièrement sur la distribution inéquitable des richesses, les écarts entre riches et pauvres, et à porter attention à la manière dont ces écarts se vivent localement et à l'échelle planétaire.

Devora Neumark et Johanne Chagnon rencontrèrent pour la première fois Deborah Barndt, déjà connue de LEVIER par ses écrits[1], à Toronto en octobre 2006, lors d'un colloque sur l'art communautaire organisé par Melanie Fernandez[2], directrice des Programmes communautaires et éducatifs au Harbourfront Centre. Deborah était également présente lors du programme de formation et d'échanges Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, offert par LEVIER en juin 2007[3]. Ces contacts avec Deborah se sont poursuivis lors de l'événement* Live in Public — The art of engagement *[En direct — L'art de l'engagement] à Vancouver, où Devora a représenté LEVIER en octobre 2007. C'est donc de façon quasi naturelle que s'est développée l'idée que Deborah et ses collègues, assistantes de recherche et animatrices en art communautaire, viennent présenter le projet-échange* VIVA ! *Entrepris en 2003,* VIVA ! *réunit huit projets liant art communautaire et éducation populaire dans cinq pays : Canada, États-Unis, Mexique, Nicaragua et Panama[4]. La table ronde fut une occasion d'apprentissage mutuel. En effet, ces invitées venaient aussi pour mieux connaître les expériences des artistes en art communautaire du Québec : comment elles entreprennent et encadrent un projet d'art communautaire ? Quels sont les défis liés au contexte particulier du Québec ?*

Mon engagement dans l'art communautaire a débuté il y a une quarantaine d'années dans des mouvements sociaux en Amérique latine (Pérou, Nicaragua, Mexique), aux États-Unis et au Canada ; mes nombreuses actions vont de chanter dans le Mouvement pour les droits et libertés civils jusqu'à enseigner la photo à des professeures d'alphabétisation dans le Nicaragua révolutionnaire.
— Deborah Barndt

L'expérience commune développée par *VIVA !* se veut une façon de décoloniser l'art, l'éducation et la recherche. Tous les lieux où se tiennent les projets de *VIVA !* partagent un passé colonial où certaines histoires ont été décrétées officielles, alors que d'autres ont été marginalisées. Chacun des projets réunis sous *VIVA !* fait face à cette situation et essaie d'y résister en répondant différemment selon les contextes. Même au sein de leur groupe, les partenaires de *VIVA !* reconnaissent le modèle colonialiste qui se répète de plusieurs façons, notamment par le recours à des langues de colonisation comme *lingua franca*, et cela justifie le besoin d'un travail d'échange critique. Il importe donc, pour ces praticiennes, de considérer ces processus coloniaux propres au contexte de leur projet et, parfois, à leurs pratiques d'art, d'éducation et de recherche, afin de pouvoir s'en affranchir ensemble. Plusieurs autres enjeux ont été soulevés au cours de la table ronde, notamment : pourquoi choisit-on des communautés lointaines ou marginalisées ? Ne reproduit-on pas ainsi les processus de colonisation ? Cette question et les enjeux abordés lors de cette table ronde ont ensuite donné lieu à des échanges mettant en évidence une diversité de pratiques de l'art communautaire et activiste.

Cependant, cette table ronde n'a pas permis d'avoir accès qu'au point de vue des organisatrices de *VIVA !*, aucune membre des projets n'étant présente sur place ni représentée dans le vidéo documentaire qui fut projeté au cours de la rencontre. Il est à noter que, bien qu'ait été évoquée la possibilité d'échanger des idées sur une base continue, au moment d'écrire ces lignes, ces plans ne se sont pas encore matérialisés.



Il faut d'abord être bien ancré dans son contexte local pour pouvoir ensuite s'ouvrir aux autres. Si on comprend sa politique personnelle, son histoire, l'héritage qui a forgé son identité actuelle, on peut alors parler à d'autres à un niveau différent. Si on reconnaît qu'une même rivière de sang court à travers les Amériques, et le monde entier, et que nous avons nos propres connexions à cette rivière, nous pouvons nager dans cette rivière ensemble.
— Margarita Antonio, du projet *Bilwivision*, Nicaragua

Photo : Johanne Chagnon.

NOTES

1. Notamment *Wild Fire: Art as Activism,* édité par Deborah Barndt, Toronto, Sumach Press, 2006. Elle est professeure à l'université York de Toronto où elle coordonne le programme Pratique en arts communautaires, hébergé par la Faculté des études environnementales.
2. Voir sa participation à *Arts communautaires — Invitation à une rencontre d'information,* p. 29.
3. Voir le compte-rendu de ce programme, p. 128-129.
4. À paraître : *VIVA! Community Arts and Popular Education in the Americas* (incluant un DVD de neuf vidéos), New York, SUNY Press, 2011.

Ateliers **Soma — une expérience en anarchisme**

À La Caserne 18-30
3622, rue Hochelaga Est,
Montréal

19, 20 et 21 octobre 2007

Studio Peter-Boneham de
l'Édifice Jean-Pierre-Perreault
2022, rue Sherbrooke Est,
Montréal

12, 13, 14 et 15 mars 2009

Engrenage Noir / LEVIER cherche toujours à élargir son champ d'expériences et de connaissances. Ainsi, quand Sophie Le Phat-Ho[1] *mentionna qu'elle allait participer à une journée de conférences et ateliers intitulée* Aesthetics and Radical Politics *[Esthétiques et politiques radicales], suggérant que cela pourrait intéresser LEVIER, Johanne Chagnon s'organisa pour assister à l'événement tenu en février 2007 à l'Université de Manchester, Angleterre. C'est à ette occasion qu'elle a expérimenté pour la première fois l'approche SOMA proposée par Jorge Goia.*

Selon Goia, les exercices Soma sont des invitations à jouer dans un groupe, à partager des expériences de collaboration ancrées dans le plaisir plutôt que dans le sacrifice, des expériences de confiance et de responsabilité. Étant donné le potentiel de cette approche comme facteur de changement social et les liens évidents avec le travail de collaboration expérimenté dans le cadre d'un projet d'art communautaire — et comme il n'existait pas d'animateur Soma à Montréal, ni même dans toute l'Amérique du Nord —, LEVIER invita Goia à venir à Montréal pour animer un atelier de trois jours. Jorge Goia est un facilitateur de Soma depuis qu'il a complété sa formation avec Roberto Freire en 1993. Il a coordonné des groupes à Florianópolis, São Paulo, Porto Alegre, Recife, Fortaleza et Rio de Janeiro. Depuis 2004, il habite Londres, en Angleterre, où il anime des ateliers de Soma et enseigne la capoeira angola*. Il est titulaire d'un doctorat en psychologie sociale de l'Université de l'État de Rio de Janeiro.*

L'engouement pour cette activité de formation démontra l'existence d'un besoin pour une approche intégrale qui prend en considération toutes les composantes de l'être — certaines participantes à cet atelier ont par la suite continué à se rencontrer chaque semaine pendant quelques mois. Cette première collaboration avec Goia s'est poursuivie alors que LEVIER l'invita à venir présenter un deuxième atelier à Montréal en mars 2009, encourageant ainsi les participantes au premier atelier à aller plus loin dans l'approche Soma et permettant à de nouvelles personnes de s'initier aux exercices Soma. Encore une fois, la réponse fut enthousiaste.

J'ai grandi dans une famille conservatrice d'immigrants japonais, j'ai passé quelques années comme membre d'une église évangélique, j'ai été contraint à entrer dans l'armée, j'ai étudié le journalisme, j'ai travaillé pour une grande entreprise de presse et terminé un doctorat. J'aime me décrire comme un survivant.
— Jorge Goia

À la demande même de Goia, aucun document visuel ne témoigne de ces ateliers, car l'expérience doit se vivre pleinement, sans interférence extérieure — comme la présence d'une caméra — qui risquerait de déplacer la focalisation des participantes et de transformer l'expérience en une forme de représentation.

VOICI UN DESCRIPTIF SOMMAIRE DE L'APPROCHE SOMA[2] *(du mot grec* soma *signifiant le corps).*

Soma ? Mais qu'est-ce que c'est ?

Il s'agit d'une série d'exercices faisant appel à des jeux corporels afin de créer une dynamique de groupe basée sur les principes de l'auto-organisation et de la solidarité. Travailler en collectif est l'un des plus grands défis de notre société compétitive et individualiste, même parmi les activistes et les artistes qui luttent contre cette situation. Comment pourrions-nous vivre d'une manière plus collaborative ?

Soma est une occasion d'analyser le micropolitique et le quotidien par la réponse de nos corps à certains exercices physiques, de mettre au défi les comportements autoritaires ou de soumission que nous découvrons dans nos vies de tous les jours. Il encourage la perception et la prise de conscience de la façon dont ce comportement reproduit les systèmes autoritaires et vise à étendre cette prise de conscience à d'autres aspects de nos vies, à défier la hiérarchie et l'injustice sociale.

Travailler en collectif est l'un des plus grands défis de notre société compétitive et individualiste, même parmi les activistes et les artistes qui luttent contre cette situation

Quand Roberto Freire créa *Soma — Une thérapie anarchiste,* au Brésil il y a plus de 30 ans, il était à la recherche de méthodologies thérapeutiques qui pourraient émotionnellement aider les gens qui combattaient la dictature militaire. Tirant parti de l'accent mis sur la communication par l'antipsychiatrie, des recherches de Wilhelm Reich sur le corps et les émotions et de la tradition de la *capoeira* (art martial brésilien), Soma fait appel à des jeux théâtraux, à des exercices de son et de mouvement et à la *capoeira* afin d'aider à libérer la spontanéité, l'esprit ludique, la communication, la créativité et la conscience de l'attitude anarchiste (où personne n'est «le patron»).

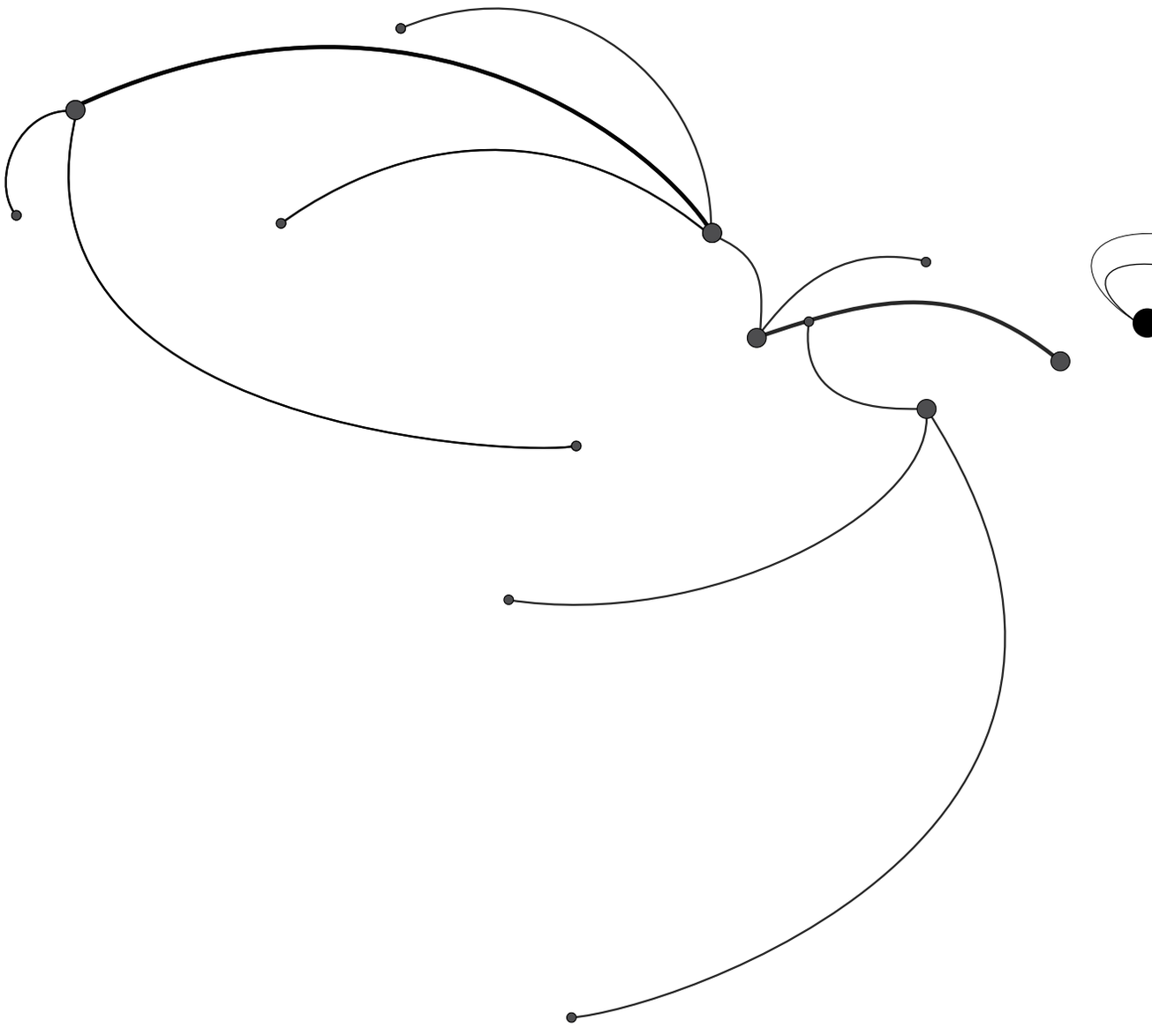
Changeant la thérapie en expérimentation, l'approche Soma proposée par Goia ne met pas l'accent sur la névrose (nous avons quelque chose qui ne va pas), mais plutôt sur l'acquisition de compétences (nous pouvons apprendre quelque chose de nouveau). En ce sens, cette expérience vise à développer des aptitudes pour construire des relations à un niveau horizontal, aptitudes qui peuvent transformer la manière dont nous percevons le monde, en re-construisant le corps, son assise et ses moyens d'existence.

Soma est inspiré de l'anarchisme et de la psychologie, deux larges champs de concepts séparés par une mer d'idées. Oser les réunir crée un pont utopique entre eux et offre la possibilité de combattre la domination avec plus que des mots et de la rationalité. La politique de la vie quotidienne commence avec nos enjeux personnels; quand nos sentiments et nos émotions se heurtent à nos croyances et à l'idéologie, nous prenons conscience de la réalité physique de nos corps éduqués dans la culture capitaliste de la peur et de l'insécurité. Le jeu est une façon de redécouvrir le corps, de même que la collaboration aide à redécouvrir les relations humaines. C'est cet environnement, cette dynamique de groupe créée par les jeux Soma qui stimulent tout l'être à entrer en relation avec le monde. Après les jeux collectifs — tout aussi importants —, les participantes échangent leurs réactions à propos de leurs observations et de leurs comportements pendant les jeux.

NOTES

1. Sophie Le Phat-Ho est une des cofondatrices du collectif Artivistic. Voir certains des événements organisés par ce collectif, p. 93-95.
2. Goia signe dans cette publication un texte intitulé *Soma : les origines et les cheminements d'une expérimentation anarchiste,* qui présente davantage les enjeux de cette démarche (voir p. 339-344).

Façonner l’expérience



Introduction

En plus de faire la promotion de la pratique de la créativité collaborative, les projets soutenus par LEVIER ont porté sur toute une gamme de questions sociopolitiques et économiques pressantes liées à la précarité de l'existence humaine. La répartition inégale de la richesse, l'itinérance, la violence faite aux femmes, la criminalisation de la pauvreté, la consommation responsable et les enjeux environnementaux ne sont que quelques-uns des thèmes identifiés et explorés par les membres des différents projets. Aucune discipline n'a dominé : le théâtre, la musique, la photo, les arts visuels, l'écriture et bon nombre d'expressions artistiques interdisciplinaires furent utilisées, selon les circonstances et les habiletés des personnes impliquées.

Depuis 2002, LEVIER a subventionné 9 projets d'art communautaire dans la région montréalaise, impliquant 65 membres de communautés en plus de 20 artistes; et 29 projets d'art activiste humaniste, avec les membres de 91 organismes communautaires et 49 artistes au Québec et ailleurs. Cependant, au-delà de ces statistiques, se trouvent une multitude de récits tous aussi captivants les uns que les autres, qui nous rapprochent de gens dont l'engagement passionné a été essentiel pour donner forme à ce que LEVIER est aujourd'hui.

Les partenariats entre les communautés hôtes et LEVIER furent intimes et de longue durée. LEVIER a développé un processus d'accompagnement critique en vue de faire en sorte que le processus de cocréation génère plus de bien que de mal. En tant que représentante de LEVIER, Devora Neumark a entretenu un contact régulier et continu avec plusieurs des membres des divers projets dans les locaux des groupes ou organismes communautaires concernés — ou, si le groupe n'avait pas de bureau, chez les membres du projet. Un minimum de quatre rencontres par année était prévu entre Devora et les membres des projets d'art communautaire; dans bien des cas, le contact fut encore plus fréquent.

Puisque les projets d'art communautaire soutenus par LEVIER exigent un engagement personnel constant avec un petit nombre d'individus sur une période de temps assez longue, les rapports entre Devora et les membres de ces projets furent plus faciles à établir et à maintenir que ceux avec les membres des projets d'art activiste humaniste dont la durée est plus limitée. Cela dit, les artistes et autres personnes participant aux projets d'art activiste humaniste ont néanmoins bénéficié de ce processus d'accompagnement, dans la mesure du possible.

Dès le début, LEVIER a pris pour acquis que les projets d'art communautaire avaient de meilleures chances de réussite du point de vue de leurs membres — y compris aux yeux des artistes — si le groupe ou l'organisme impliqué participait activement au processus de prise de décision portant sur le projet. LEVIER a alors développé une approche basée sur la prémisse qu'au moins une représentante du groupe ou de l'organisme communautaire hôte serait intégrée à chaque étape de la réalisation du projet: c'est-à-dire participer à un programme de formation et d'échanges en art communautaire; préparer le processus de demande de subvention en collaboration avec les artistes; prendre une part active aux consultations continues avec LEVIER; et contribuer au processus d'évaluation finale. De plus, le groupe ou l'organisme communautaire hôte était invité à mettre le plus de ressources possibles à contribution afin de soutenir le projet.

Étant donné la nature plus ponctuelle des projets d'art activiste humaniste, leurs membres n'étaient pas tenues de participer aux rencontres publiques organisées par LEVIER. Mais un nombre considérable d'entre elles a quand même choisi d'assister à un ou plusieurs des programmes de formation et d'échange de LEVIER, à des cercles de dialogue, à des discussions en tables rondes et à des ateliers. Bien que les groupes ou organismes communautaires engagés dans les projets d'art activiste humaniste participent eux aussi au processus de prise de décision, dans la majorité des cas, ce sont plutôt les artistes qui prennent l'initiative dans l'élaboration de ces projets, et ce, à toutes les étapes, du processus de demande jusqu'au bilan final.

Entreprendre une expérience de création collaborative sans d'abord disposer d'une base solide peut entraîner la déstabilisation des relations sociales à l'intérieur de la communauté hôte, ce qui serait néfaste pour tout le monde. Un tel «échec» servirait également à renforcer l'opinion que la démocratie participative n'est pas viable. Vu l'importance de prendre le temps d'installer les conditions nécessaires pour que l'art communautaire et l'art activiste humaniste soient vécus par chacune des personnes impliquées comme une expérience satisfaisante et menant à l'autonomisation, en plus des subventions accordées, LEVIER a, à l'occasion, consenti des fonds pour une période préliminaire de trois mois pendant laquelle la collaboration pouvait être explorée et développée. Dans certains cas, ces démarches préparatoires ont mené à l'obtention de subventions à plus long terme ; dans d'autres, il est devenu évident pour les membres du projet que la collaboration n'était pas viable, ou que le projet ne résonnait pas suffisamment auprès de la communauté pour justifier un appui plus soutenu.

Malgré toute l'attention accordée à l'instauration des conditions qui permettraient au processus de cocréation et au projet d'être vécus dans le plaisir, chemin faisant nous avons remarqué que, en raison du pouvoir de transformation de la cocréativité, certaines membres de projets – y compris plusieurs artistes – se sont parfois soudainement retrouvées confrontées à des problèmes qu'elles n'avaient pas envisagés et à des expériences imprévues. Les confrontations ont souvent été déclenchées par le fait que les valeurs des diverses membres du projet ne s'accordaient pas. Pourtant, même lorsque les valeurs étaient compatibles entre toutes les membres du projet artistique, les représentantes communautaires sans expérience préalable de création artistique avaient souvent des objectifs différents de ceux des personnes qui s'auto-identifiaient comme artistes. Souvent, la définition même des termes – tel que le sens de l'activisme politique dans une situation donnée, ou la différence entre «personne créatrice» et «artiste» – est devenue un terrain litigieux.

Il arrive aussi parfois que les puissantes émotions déclenchées finissent par créer des conflits au sein du groupe. Le conflit n'est jamais agréable, mais il signale souvent qu'un changement est en train de s'opérer. Certaines iraient même jusqu'à dire qu'il représente une étape nécessaire dans les processus de création, de dialogue et de guérison. LEVIER a encouragé les groupes et les individues qui se retrouvaient en situation de conflit à s'occuper des enjeux sous-jacents dès que possible afin d'éviter une intensification inutile et déstabilisante du désaccord et, dans la mesure du possible, de tirer ainsi partie du potentiel de transformation du conflit.

Dans l'ensemble, on peut certainement dire que l'approche de LEVIER est exigeante : au-delà de la distribution de subventions, LEVIER participe à des conversations critiques menant à la mise sur pied de nouveaux projets, et entretient ses liens avec les membres des projets – parfois bien après la fin du projet. LEVIER s'intéresse tout autant à la dynamique qui façonne les projets qu'à la manière dont les membres des projets définissent le succès. Cette approche, qui comporte une plus grande implication de notre part, fait partie de notre engagement éthique et de notre vision vers une société plus juste et responsable.

LEVIER vise à créer de l'autonomie, pas de la dépendance. Dans certains cas, l'idée du levier a très bien fonctionné et les communautés ont continué à intégrer l'art dans leurs programmes même après que la subvention de LEVIER fut épuisée. Ce ne fut pas le cas de tous les projets. Dans certaines situations, au lieu de prolonger son appui financier, LEVIER a invité les membres de la communauté – y compris les artistes – à examiner les moyens d'établir un ensemble de conditions différentes leur permettant de conserver leur intérêt pour le lien entre la transformation personnelle, l'activisme politique et la pratique artistique.

Après *Préparer le terrain*

Façonner l'expérience s'ouvre sur la mise en œuvre des projets, le «faire» qui suit l'étape préparatoire. Ces deux premières sections du livre sont présentées d'une manière qui semble linéaire, mais il ne faut pas perdre de vue qu'il y a eu beaucoup de chevauchement entre la préparation du terrain et l'élaboration de l'expérience. L'apprentissage mutuel, les réflexions critiques, la planification et le «faire» étaient toujours interreliés.

Tout en affirmant les nombreuses connexions entre l'art communautaire et l'art activiste humaniste, LEVIER reconnaît aussi ce qui les différencie. Les deux types de projets sont présentés ici dans une même section afin de souligner l'articulation de ces ressemblances et contrastes. Les projets d'art communautaire sont regroupés et présentés en ordre chronologique. Suivent les descriptions des projets d'art activiste humaniste qui sont regroupés selon six sous-sections signalant un ensemble de tensions / compléments: esthétique et éthique; individuel et collectif; guérison et activisme; institution et organisation populaire; ici et ailleurs; résistance et célébration.

Le contenu de cette section n'est pas un catalogue des projets appuyés par LEVIER. Les projets d'art communautaire et d'art activiste humaniste décrits ici sont plutôt présentés de manière à révéler les forces et les enjeux qui leurs sont propres, tout en élargissant le discours au sujet de l'éthique et de l'esthétique de l'art sociopolitique engagé, et en développant la pratique elle-même. Une version préliminaire des descriptions de projets présentées dans cette section a été rédigée à partir de l'information rassemblée par les représentantes communautaires et les membres des projets, information qu'elles ont partagée avec LEVIER dans leur rapport final au terme du projet[1]. Puis, cette première version a été retournée aux représentantes communautaires et membres de projet pour fins de vérification. La plupart du temps, cette information fut approuvée sans modification. Dans les quelques cas où des changements ont été suggérés, la conversation qui a mené à la version finale de la description du projet que l'on retrouve dans la présente section a, une fois de plus, permis d'approfondir la compréhension générale du projet et l'appréciation du processus de dialogue.

En complément de ces descriptions, deux questions ont été identifiées en rapport avec chacun des 38 projets présentés ici. Elles sont destinées à susciter la réflexion critique au sujet des défis de l'art communautaire et activiste humaniste. Les questions ont émergé de l'expérience directe des membres et portent sur l'impact du projet. L'ensemble de ces 74 questions peut servir d'outil de réflexion et de développement pour d'autres projets d'art communautaire et activiste humaniste.

Les entrevues

Parallèlement à la rédaction des descriptions de projets contenues dans *Façonner l'expérience*, Devora et Sylvie Tourangeau ont procédé à des entrevues individuelles avec des dizaines de membres de projets, les invitant à s'exprimer sur leurs expériences personnelles et aspirations politiques. Pour certaines, cette occasion de réfléchir sur le projet leur procurait une occasion de renouer contact avec une expérience de vie marquante dans leur passé. Dans chacun des cas, les textes personnels issus de ce processus et la signature graphique créée par les interviewées ont mis à jour des aspects de ces projets qui, autrement, ne seraient pas apparus. Entre le 16 décembre 2008 et le 1er mai 2009, Devora et Sylvie ont mené 46 entrevues avec des personnes impliquées dans 12 projets différents.

LE TEXTE QUI SUIT, ÉCRIT PAR SYLVIE ET DEVORA, EST UNE RÉFLEXION SUR LE PROCESSUS D'ENTREVUE.

Le choix de notre processus d'entrevue est issu du désir de favoriser la continuité avec l'approche dialogique que LEVIER a privilégiée tout au long de ses relations avec les différentes communautés et leurs membres. Nous avons donc procédé aux choix des personnes interviewées avec le même souci d'équité présent dans tous les autres engagements de LEVIER. En effet, il apparaissait important de s'assurer que des personnes ayant des rôles différents au sein d'un même projet contribueraient à écrire l'histoire de leur projet. Une telle variété de perspectives, incluant celles des représentantes des organismes et des membres des projets qui s'identifiaient ou non comme étant des artistes, permet d'offrir une diversité de lecture de l'expérience collective.

Les procédés habituels d'enregistrement et de transcription d'entrevues ont été mis de côté. Nous avons plutôt choisi de développer davantage une manière de faire que Devora avait expérimentée lors d'une occasion précédente. Nous avons prélevé les différents témoignages en les inscrivant directement à l'ordinateur en cours d'entrevue et en relisant ces notes paragraphe par paragraphe à voix haute, de sorte que la participante à l'entrevue avait plusieurs occasions de reformuler, de préciser, de nuancer, de personnaliser et de réactualiser ses propos. Nous avons préféré la vivacité, la cohérence, la performativité de ces formulations construites au fur et à mesure, puisqu'elles nous permettaient de demander des précisions lorsque nécessaires.

Cette approche n'aurait pas pu s'acheminer vers le résultat obtenu si nous n'étions pas nous-mêmes demeurées en constant état d'ouverture et n'avions pas assuré une écoute aussi active que le discours qui s'orchestrait sous nos yeux. Il s'agissait d'une qualité de présence, une disponibilité personnelle au service de ce processus émergent. Pour nous, il s'agissait avant

tout de créer un climat de confiance, une méthode souple favorisant une communication honnête, l'éclaircissement et la prise en charge des pistes de réflexion livrées spontanément dans l'intention de recueillir non seulement une parole singulière, mais aussi le processus évolutif de celle-ci, soit une parole en action.

Ainsi, vous pourrez suivre le cheminement des prises de conscience et des révélations qui caractérisent les formes d'implication de chacune des personnes qui s'est prêtée à cette prise de parole à la fois intime, revendicatrice et, somme toute, transformatrice. Malgré le temps écoulé entre les expériences vécues et la réalisation de l'entrevue qui témoigne rétrospectivement de ces expériences (parfois jusqu'à six ans après), nous avons toutes été agréablement surprises par la persistance de l'empreinte laissée par les projets et par le foisonnement des idées qui se succédaient, laissant souvent les prises de conscience parler d'elles-mêmes. Bref, nous avons fait confiance à une approche performative et nous n'avons pas été déçues.

Quelques recherches ont été nécessaires pour retrouver certaines personnes. Comme LEVIER avait à cœur que ce soit avant tout plusieurs personnes qui présentent leur expérience, il a fallu identifier les projets qui pouvaient être représentés par plusieurs membres et non pas seulement par la ou les artistes. Également, LEVIER a respecté le refus de participer de la part de celles qui ne se sentaient pas à l'aise dans ce processus de rétrospection ou qui ne s'étaient pas senties suffisamment impliquées dans leurs collectifs pour en témoigner. D'autres encore ont choisi de ne pas prendre part à ces entrevues parce que l'expérience vécue dans le cadre du projet où elles avaient été impliquées n'avait pas été positive. Pour ces diverses raisons, LEVIER n'a donc pas été en mesure d'ajouter des entrevues à la description de la plupart des projets.

Maintenir la confidentialité entre les membres d'un projet s'est avéré essentiel au cours de ces entrevues pour recueillir des visions différentes et très personnalisées des situations, tout en respectant les spécificités de chaque personne, et ce, particulièrement lorsqu'il s'agissait de conflits vécus par les membres d'un même collectif. Dans certaines situations, les membres d'un même projet ont choisi de faire l'entrevue ensemble, ce qui les a amenées vers une nouvelle compréhension de leurs questionnements respectifs. Une fois réunis, ces divers points de vue ont permis de réactualiser les enjeux, de mettre en lien tous ces regards critiques laissant ainsi apparaître plusieurs facettes d'un même projet d'art communautaire ou activiste humaniste.

Nous ne sommes pas sorties indemnes de ce processus d'échanges qui nous a mises en contact avec toutes ces quêtes de lucidité, ces formes d'action juste et d'engagement liées à l'activisme dans le contexte d'une pratique collective de l'art.

> Ce fut un réel processus d'unification dans lequel j'ai pu mettre ensemble différentes aptitudes et attitudes, ainsi que pratiquer autrement l'attention soutenue déjà développée au sein de ma pratique en art performance et à l'intérieur de formations et de coaching. J'ai dû trouver une manière de rédiger davantage reliée aux pratiques relationnelles. Les entrevues mises en mots sur le vif m'ont permis d'acquérir, dans l'instantanéité des propos dévoilés, une qualité de présence davantage adaptée à une plus grande diversité de situations humaines.
> — Sylvie Tourangeau

> Malgré les difficultés rencontrées par certaines participantes au moment où elles exprimaient elles-mêmes la vérité de leur propre expérience et, peut-être même justement à cause de ce défi, ce processus dans son ensemble a été une affirmation de l'indéniable pouvoir du dialogue et de l'écoute active.
> — Devora Neumark

NOTE

1. Les questionnaires en vue du rapport final des projets en art communautaire soutenus par LEVIER se trouvent dans la présente section, p.194-197.

Et si j'y étais… Histoire de se connaître, de se reconnaître un peu[1]

Montréal et Alma

Mars 2003 à octobre 2005

Projet initiant des jeunes de 12 à 17 ans issues de différents milieux urbains à une pratique d'art contemporain au quotidien, afin de développer un sentiment d'appartenance à un groupe et à un quartier

Oxy-jeunes
Annie Gauvin jusqu'en mars 2004
François Bergeron à partir d'avril 2004
Cédric Peltier
Johanne Verville

Artiste coordonnatrice
Christine Brault[2]

Autres artistes et membres du projet
Alexandrine Gauvin
Alice Girard Tixidre
Anaïs Beaulieu-Laporte
Arielle Choquette-Laporte
Azinatya Caron Paquin
Cathrine Gauvin
Émilie-Paule Lenoir
Isabelle Lenoir
Jessie Mackay
Maria Anastasaki
Martial Després à Alma
Maxime Laprade
Nicole Fournier pour *Terre nomade*
Stéphanie Laprade
Vanessa Lavoie

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Quelles sont les considérations éthiques particulières au travail avec des jeunes, surtout quand les artistes adultes impliquées sont motivées par la guérison de leur propre adolescente intérieure (blessée) ?*
- *L'art communautaire est souvent considéré comme un engagement activiste favorisant un changement social en appui aux préoccupations sociopolitiques de l'organisme communautaire impliqué. Quand un projet a volontairement des visées sociales modestes, comment peut-il être légitimé à l'intérieur de ce discours politisé ? En d'autres mots, quelles sont les stratégies pour affirmer la pertinence de projets d'art communautaire de nature plutôt poétique qui ne sont pas ouvertement militants ?*

Fondé en 1980, l'organisme Oxy-jeunes s'est principalement développé grâce au *Festival de création jeunesse*. Ce fut d'ailleurs la première appellation de l'organisme qui deviendra officiellement Oxy-jeunes en 1984. Cet organisme sans but lucratif situé dans le quartier Centre-Sud de Montréal est destiné aux jeunes de 12 à 17 ans. Sa mission consiste à soutenir l'expression des préoccupations des jeunes et à contribuer à l'accomplissement de leurs rêves en proposant des activités culturelles qui les mettent en contact avec des artistes professionnelles. Au moyen d'une participation active à ces activités, les membres d'Oxy-jeunes renforcent leur estime de soi et affirment leur identité, tout en développant un sentiment d'appartenance à un groupe et à un quartier.

Les jeunes participantes proviennent de tous milieux confondus, bien que la plupart habitent le quartier Centre-Sud, un environnement souvent associé à des conditions socioéconomiques difficiles. La création artistique n'est pas particulièrement accessible dans ce contexte et se voit parfois peu encouragée par le milieu familial. Oxy-jeunes ne prétend pas enrayer les problématiques sociales du quartier, malheureusement vécues sur une base quotidienne, mais cherche des possibilités d'épanouissement dans des collaborations créatives. Les jeunes sont invitées à s'engager dans la réalisation de productions artistiques avec des moyens qui ne leur sont habituellement pas offerts.

L'artiste Christine Brault était déjà impliquée au sein d'Oxy-jeunes au moment où LEVIER a accordé son soutien financier au projet d'art communautaire *Et si j'y étais…* Un projet pilote avait été mis sur pied alors que l'organisme, en pleine restructuration, souhaitait que l'activité artistique s'intègre davantage au quotidien des jeunes participantes afin de démystifier l'art actuel. C'est ainsi qu'avec la collaboration du centre d'artistes DARE-DARE, Christine entreprit une résidence de six mois en 2001-2002 qui donna lieu à la première phase de *Et si j'y étais… Chroniques du passeur traqué,* un projet dont les activités étaient disséminées dans divers petits parcs du quartier Centre-Sud. Ce projet — qui faisait notamment appel à la photographie, à l'écriture et au travail sonore — s'infiltrait à l'intérieur du paysage urbain en y inscrivant sa trace. Les jeunes vivant dans ce quartier désiraient pouvoir occuper ces espaces communs remplis de seringues et de condoms, et où il y a peu de lumière, parfois pas de bancs publics ou de structures de jeu. Ces espaces publics, d'abord de simples lieux de transit, devenaient des lieux d'échanges entre les jeunes et les passantes. Dans ces espaces urbains — aux prises avec des problématiques liées à la prostitution et à la toxicomanie —, les interventions artistiques tentaient d'insérer un peu de poésie dans le quotidien des gens, une poésie sociale intimiste, parfois assez ludique et, surtout, non violente.



Activité *Ensemencement urbain*.



Activité *Accroche-moi un rêve*.



Activité *Terre nomade.*



Avec des membres de la Maison des jeunes d'Alma.

C'est donc à la suite de ce projet pilote que commença *Et si j'y étais… Histoire de se connaître, de se reconnaître un peu,* une seconde phase de ce projet soutenue cette fois par LEVIER, impliquant un même noyau de jeunes. Le besoin de reconnaissance ressenti par les jeunes au sein de la société actuelle motivait aussi Christine. Elle s'identifiait à leur envie de prendre la parole et de renverser la conception négative que des adultes se font parfois de la jeunesse actuelle. Le projet était une façon de valider le potentiel qu'ont les jeunes de transformer ce qu'elles considèrent devoir changer dans la société. Christine désirait donner la possibilité aux jeunes membres du projet d'apprendre de nouvelles façons de faire et de s'exprimer en utilisant des moyens modestes — mais très efficaces —, accroissant ainsi leurs richesses intérieures.

Voici les projets réalisés au cours de l'année 2003-2004 :

- *Ensemencement urbain* est issu du questionnement « Pourquoi ne pas tenter de faire fleurir des endroits qui semblent inadéquats, voire réfractaires à toute végétation, aux côtés de détritus de toutes sortes ? » Les membres ont ensemencé une étroite lisière longeant un trottoir du quartier. Bien arrosées, les graines ont germé et des pousses vertes sont venues orner le trottoir. « Ces plantes, souvent perçues comme des mauvaises herbes, permettaient d'utiliser la métaphore des jeunes comparées aux "mauvaises graines" mais qui, pourtant, peuvent faire de bien belles choses, si on leur laisse la chance d'éclore[3]. »
- *Terre nomade* a consisté en la cueillette d'échantillons de terre extraits de quelques parcs du Centre-Sud et versés dans de petites bouteilles de verre. Étiquetées avec croquis d'identification, ces bouteilles furent placées dans une valise trouvée sur un trottoir du quartier, afin de les faire voyager d'un lieu à l'autre.
- Pour *Accroche-moi un rêve*, réalisé pendant la période du temps des Fêtes, les jeunes invitaient les personnes rencontrées dans la rue à offrir des souhaits immatériels. Ces souhaits étaient ensuite transcrits sur des bandelettes de vinyle translucide et accrochés aux sapins de Noël de l'avenue Mont-Royal et du boulevard Saint-Laurent, installés pour mousser les ventes des commerces de ces avenues.
- Un voyage à Alma a concrétisé une intention présente dès le début du projet : la rencontre entre des jeunes de différents milieux et de diverses régions du Québec. Cette rencontre — un effet du réseautage — a été rendue possible grâce à la coordonnatrice d'IQ l'Atelier d'Alma, Geneviève Boucher, rencontrée par Christine lors du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2002)* de LEVIER[4]. Des membres de la Maison des jeunes d'Alma et d'Oxy-jeunes se sont entraidées afin de réaliser une série d'œuvres d'art nature dans la neige, à partir de fleurs récupérées chez certains fleuristes de Montréal et d'Alma, ainsi qu'une grande œuvre collective de lanternes faites à partir de boîtes de conserve.
- La production d'une publication relatant les diverses activités de cette première année du projet.



Activité *Pouvoir dormir sur un nuage.*

Et si j'y étais… a obtenu un second financement de la part de LEVIER pour une autre année. Le projet développé alors tirait ses racines d'un des vœux exprimés lors de l'activité *Accroche-moi un rêve : pouvoir dormir sur un nuage*. Une structure en forme de nuage construite par le groupe consistait en une base de futon sur laquelle étaient fixés des arceaux en aluminium. La structure était ensuite recouverte d'une toile de vinyle et un matelas gonflable était fixé à l'intérieur. Cette installation nomade a été présentée dans trois endroits publics à Montréal. Les jeunes ont invité les passantes à faire une pause dans le mouvement de la ville, et à repartir avec une fleur-souvenir en papier, fabriquée par quelques-unes des membres.

Même si le recrutement a représenté un défi tout au long du projet *Et si j'y étais…*, et que la motivation laissait parfois à désirer, les membres ont pu tirer avantage du soutien prolongé de LEVIER, sur les plans critique et financier, pour vraiment s'approprier le projet et accroître le degré de collaboration dans leurs activités. Pour les jeunes membres aussi bien que pour l'artiste, *Et si j'y étais…* fut un outil important favorable au développement d'une conscience sociale plus forte et d'une parole mieux articulée. L'organisme Oxy-jeunes, pour sa part, a exploré de nouvelles façons de fonctionner, incluant l'intégration de l'artiste aux réunions d'équipe, en reconnaissance de l'apport particulier qu'elle pouvait offrir à sa mission.

Tout comme pour quelques autres projets soutenus par LEVIER, *Et si j'y étais…* comptait entre trois et six membres. LEVIER considère ce petit nombre de collaboratrices comme un atout, car un petit groupe peut avantageusement développer des relations interpersonnelles, une implication plus active dans le processus artistique et des prises de décision collectives. Une autre caractéristique de ce projet fut l'échelle des gestes posés, l'humilité de laisser ces gestes se déployer tranquillement et à leur propre rythme. Comme avec l'homéopathie, les petites doses artistiques peuvent avoir des effets durables en profondeur.

NOTES

1. Voir la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004),* p. 72, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours,* p. 78.
2. Voir également sa participation à la table ronde *SEXE! art action,* p. 96.
3. Extrait de *Trouver la parole des jeunes par l'art communautaire?,* projet de recherche mené par Cédric Peltier en 2005, dans le cadre des services aux collectivités de l'Université du Québec à Montréal, à partir précisément de l'expérience à Oxy-jeunes.
4. Voir la présentation ainsi que l'horaire de ce programme, p. 34-36, et le compte-rendu de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours,* qui met en parallèle ce programme avec celui tenu en 2004, p. 74-91.

Documentation photographique : Christine Brault et les autres membres du projet.

Alice Tixidre

Je suis étudiante au secondaire, en art dramatique. J'accorde une grande importance au respect et à l'écoute. Je suis inspirée par le vent et la vie en général. Alice Tixidre ne sait pas toujours qui elle peut bien être… et a parfois de la difficulté à se définir…
— Alice Tixidre



Photos des interviewées : Devora Neumark (à moins d'indication contraire).

J'ai participé à beaucoup de projets avec Christine Brault et maintenant je veux parler d'un projet en particulier, parce que c'est celui-là qui m'apparaît le plus clair dans ma tête. C'est le projet où nous écrivions nos voeux et ceux des passants, au centre-ville de Montréal. Dans cette intervention, ce que j'ai trouvé significatif, c'est que nous accrochions des vœux, des rêves des gens, à des arbres coupés pour Noël. Ils étaient écrits sur des bandelettes transparentes, je trouve que c'est un symbole qui parle beaucoup. J'aime cette symbolique, elle nous ramenait aux valeurs premières de ces festivités.

À Noël, l'important c'est beaucoup la famille, ce qui veut dire être avec ceux que nous aimons, ce n'est pas juste d'acheter des cadeaux et de consommer. C'était *l'fun,* l'échange que nous avions avec les individus parce que les gens normalement ne parlent pas entre eux sur la rue. Quelques fois, cela devenait difficile d'aborder les gens parce qu'ils se sentaient parfois agressés, ils étaient vraiment dans leur bulle, alors que c'était Noël.

Les exemples de vœux qui nous ont été confiés le plus souvent, disons les plus classiques aussi, ç'a été pour la paix dans le monde, la paix pour les enfants et le souhait d'avoir des ailes. Dernièrement, je suis allée au Biodôme de Montréal et j'ai vu dans les grandes fenêtres, où l'on peut voir sous l'eau, que les oiseaux en plus de voler pouvaient aller au fond de l'eau puis remonter. Avoir des ailes, ce n'est peut-être pas assez ou peut-être pas nécessaire ?

Les gens dans la rue disaient des choses assez simples, ils ne «garochaient» pas n'importe quoi pour seulement dire quelque chose, même si cela leur prenait quelquefois plus de temps. Nous avons toujours beaucoup de choses à souhaiter, mais quand quelqu'un soudainement nous le demande, nous n'arrivons pas nécessairement à l'exprimer clairement. Eux, ils nous disaient ce qu'ils voulaient vraiment dire, car si cela ne les avait pas intéressés, ils nous auraient tout simplement ignorés. Souvent, sur la rue, nous passions pour des *quêteux*… des *quêteux* de vœux.

Les vœux qui m'ont le plus «poignés» par leur présence d'esprit m'ont été confiés lors d'une réunion avec LEVIER. Il s'agissait des participants aux projets de cet organisme qui ont poussé le plus loin la formulation des vœux. Il y avait celui d'être inspiré… C'est le plus beau ! Je pense que je vais m'en souvenir toute ma vie. C'est *cucul* ! Et après ça, l'autre c'était que la neige soit multicolore. Dans ce cas-là, ce n'est pas la même chose que dans la rue. Il y a un esprit beaucoup plus large ; j'ai senti aussi une grande marge entre ces personnes-là et les consommateurs que nous rencontrions sur la rue à la veille de Noël. Leurs vœux étaient plus pointus, disons moins globaux.



Tout ça m'a apporté des expériences ; j'y pense comme on songe à de bons souvenirs.

J'ai comme une plus grande compréhension de la différence entre un esprit qui s'apprête à consommer, souvent dans la hâte, puis un esprit libre. Ceux que j'ai trouvé les plus intéressants ne réfléchissaient pas longtemps. Ce sont des choses de l'intuition, les gens ont écouté et ils ont fait confiance à leur esprit. Il y a quelque chose de créatif. Je ne sais pas si c'est la culture ou faire de l'art qui amène cela… Dans la rue, il fallait que les gens réfléchissent longtemps pour sortir des choses plus simples : la paix dans le monde. Tout le monde veut la paix dans le monde ! Et je pense que cela n'arrivera jamais. En fait, la neige multicolore n'existera pas non plus, mais cela reste plus imaginatif. Je crois que lorsque nous avons à l'esprit de consommer, nous sommes beaucoup dans le mental, donc nous ne sommes pas dans le moment présent ; nous ne sommes pas intuitifs, nous ne nous laissons pas aller.

Une des grandes questions, c'est : mais qu'est-ce que l'art ? Je crois que lorsque nous faisons de l'art, nous devrions mettre de nous-mêmes ; et pour mettre quelque chose de nous, il faut nous laisser aller. Pour ça, il faut arrêter de s'autocensurer, de s'autocritiquer afin d'avoir un détachement assez grand pour ne pas arrêter notre élan même si nous ne trouvons pas, sur le vif, le résultat concluant. Par après, il est nécessaire de revenir sur ce que nous avons fait, tel un œil extérieur, et je pense que c'est à ce moment-là que nous sommes le plus apte à comprendre tous les sens possibles de ce que nous venons de créer.

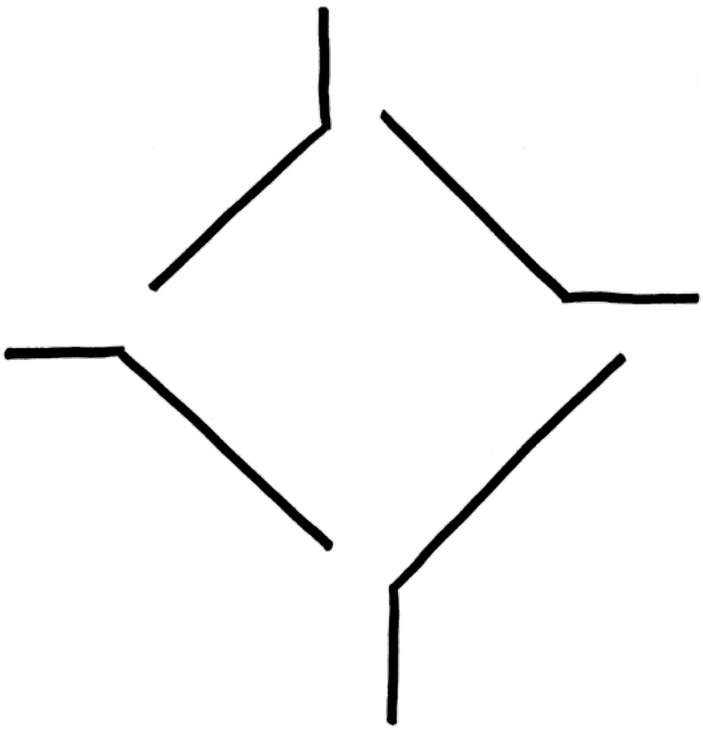
Souvent, on «sort» des choses auxquelles nous n'avions pas pensé. D'où l'importance pour moi de se laisser aller. L'inconscient nous apporte des interprétations auxquelles nous n'aurions pas réfléchi et qui, parfois, nous surprennent agréablement nous-mêmes.

Je pensais que cela serait facile de formuler des vœux, alors que cela a été difficile pour les piétons. Les gens ont été pris au dépourvu ; ils se disaient : «Pourquoi me demandent-ils cela ?» Pour eux, on aurait dit que c'était la première fois que quelqu'un leur demandait un vœu. Aussi, s'ils ne trouvaient pas le vœu le plus important dès la première fois, ils avaient l'impression qu'ils allaient manquer leur seule chance et que leur vœu ne se réaliserait pas. En général, nous faisons juste souhaiter quelque chose et nous ne nous demandons pas toujours comment arriver à réaliser concrètement ce souhait.

Je pense que la grande majorité des gens, nous voulons tous quelque chose que nous n'avons pas ou que nous pensons ne pas avoir. Nous sommes malheureux de cela et nous essayons de le trouver, mais nous ne savons pas toujours c'est quoi ou juste, d'où la difficulté de formuler un vœu.

Annie Gauvin





Je suis passionnée par les entrelacs qui se forment au gré de nos rapports avec les autres. J'aime mettre mon nez sur les points de tension sociale, culturelle, économique qui apparaissent, disparaissent, éclatent, se rétractent sous la pression. Je conçois mon identité à partir de ces révélateurs qui trouvent écho dans l'art communautaire.
— Annie Gauvin

La linéarité et la dualité font partie intégrante de mon expérience. Si je racontais les prémices du projet *Et si j'y étais… Histoire de se connaître et de se reconnaître un peu* de la manière que celles-ci me viennent, vraiment, j'ai l'impression que cela serait trop chaotique pour que nous puissions bien suivre. De là l'intérêt de la linéarité, pour que je puisse bien vivre la dualité qui m'habite. C'est l'appréciation de ma dualité qui me fait rechercher des zones de tension et, une fois que je les ai trouvées, je les utilise comme moteurs de création, d'action et d'échange.

Cette façon d'habiter le monde me place dans des espaces de précarité où l'équilibre devient fragile et où les rapports conflictuels peuvent survenir. À travers tout ça, finit toujours par émerger la beauté. Ce sont là les conditions que j'ai choisies pour faire surgir la mienne, la seule que je puisse porter. Et j'ai le désir de la partager avec les autres. Même si, au fond, c'est égoïste, elle ne peut pas venir que de moi, parce que j'ai absolument besoin des autres dans un projet comme celui-ci. Je ne peux m'empêcher de découvrir et de partager la beauté de l'autre pour la superposer à la mienne et en arriver à confronter mes préjugés, mes *a priori*. Ainsi, se dégagent des zones de dualité, mais aussi des jonctions, des nœuds. Et plus nous sommes de personnes, plus ce genre de phénomène se multiplie jusqu'à se transformer en un matériau susceptible de CRÉER UN COLLECTIF.

Comme les jonctions communes changent régulièrement, cela devient important d'être toujours conscients de l'endroit où elles se trouvent. Et, selon la manière dont se déroule le projet, les jonctions se transposent continuellement elles aussi selon les circonstances, l'état de chaque personne à ce moment, sa condition de vie, ce à quoi elle est soumise à l'intérieur et à l'extérieur. Une fois que je me suis reconnue, que l'autre m'a à son tour reconnue, et que nous nous sommes mutuellement reconnus dans le collectif, chacun peut ne pas faire entièrement confiance à l'autre sans que cela joue nécessairement sur L'ÉQUILIBRE DU COLLECTIF. Cela fonctionne de la même façon pour chacune des composantes du collectif puisque celles-ci sont en transposition constante avec les éléments intérieurs et extérieurs. Au moment où j'apporterai ma beauté à moi, créant ainsi une superposition des beautés, cela bougera constamment.

En dehors de ça, c'est assez simple. Il s'agit de vivre, d'exister, de cocréer, coconstruire. C'est dans un rapport d'équilibre mutuel que je veux entretenir mes liens avec les autres. Pour moi, l'équité n'est pas la même chose que l'égalité. Ce que je veux explorer dans l'échange de nos beautés, c'est jusqu'où l'autre est prêt à aller dans ce partage-là. J'ouvre la porte, j'attends que l'autre ouvre la sienne et de savoir jusqu'où il est prêt à le faire avec moi, puis avec une troisième et une quatrième personne. Cet échange contient tous les éléments rassembleurs qui feront émerger les points de jonction nécessaires à ce que chacun s'y reconnaisse et reconnaisse l'autre afin D'ÉTABLIR LE SENS DU COLLECTIF.

Une fois que le sens du collectif a été établi, cela éveille en moi de nouveaux états de conscience qui m'obligent à requestionner mes façons de vivre, d'interagir et d'intervenir, de manière à ne pas tenir pour acquis le résultat au bout du compte, ni son processus d'aboutissement. Entretenir des rapports adéquats avec les autres me permet de demeurer cohérente avec moi-même et de me situer par rapport aux motivations du collectif afin de provoquer des changements sociaux, d'améliorer les conditions de vie, de contribuer à nous ouvrir l'esprit à la différence.

Pour qu'un projet fonctionne, il faut davantage que des capacités. Dans le projet *Et si j'y étais… Histoire de se connaître et de se reconnaître un peu,* Christine Brault apportait son être profond, et c'est grâce à ce que nous sommes, elle et moi, que nous avons obtenu ce résultat avec les participants.

Azinatya Caron-Paquin



J'aime participer à des activités artistiques qui ont un réel impact au sein des communautés. D'ailleurs, mon travail en photographie et en peinture est fortement basé sur des situations humaines au cœur de l'urbanité. Présentement, je tente de réussir à lier ces intérêts à la pratique du droit afin de pouvoir légalement et artistiquement changer certaines situations.
— Azinatya Caron-Paquin

Cathrine, la fille d'Annie Gauvin, est mon amie et c'est elle qui m'a invitée à participer au projet *Et si j'y étais… Histoire de se connaître et de se reconnaître un peu* en 2001, avec Oxy-jeunes, avant même qu'Engrenage Noir / LEVIER ne s'implique. C'était un projet quand même assez intéressant et particulier, donc j'y suis allée.

Lorsque je suis arrivée, le projet était commencé; la deuxième partie était déjà entamée. Je me souviens de la première journée; nous avions développé des photos. À cette période-là, il y avait plus d'interaction avec les gens. Nous allions leur parler directement; nous parcourions les parcs du Centre-Sud de Montréal et nous demandions aux gens la place que les parcs avaient dans leur vie, s'ils y venaient souvent, etc. Pour la première fois, je voyais des gens qui dormaient là, la nuit; des seringues, des aspects plus sombres de Montréal. Cela m'a fait réaliser que la vie est moins facile qu'elle ne paraît. Ç'a été l'une de mes premières désillusions. Cette prise de conscience m'a fait grandir quand même un peu parce que j'étais inconsciente. Maintenant, je vois souvent des situations comme celles-là, et j'essaie de faire quelque chose. Sans être très impliquée, je demeure toutefois sensibilisée aux problèmes sociaux qui existent à Montréal, même si je ne sais pas toujours comment démêler les causes et les effets de tous ces enjeux.

Dans le fond, je pense qu'au début de ce projet, je n'aimais pas tout à fait ça. Je ne me sentais pas vraiment à l'aise et c'est curieux parce qu'aujourd'hui, je me rends compte que c'est la résolution de ce genre de problèmes qui m'anime. À ce moment-là, j'étais inconfortable, car cela m'était étranger, différent de ce qui m'entourait. Si je m'en souviens bien, étant déstabilisée, je me tenais proche de mon amie Cathrine.

Ensuite, nous avons continué notre recherche dans les parcs et nous avons décidé de poser des questions absurdes aux gens: Pourquoi la neige est-elle blanche? Après la mort, où allons-nous? D'où vient la lumière? D'où provient la vie? Pourquoi la mer est-elle de différentes couleurs? Croyez-vous aux extra-terrestres? C'est véritablement intéressant lorsque je regarde les réponses que les gens nous ont données. Dans mon cahier, je décrivais les gens et ensuite j'écrivais la réponse. Par exemple, femme avec son chien, tuque, cheveux frisés: «Je ne peux pas vous expliquer parce que la réponse est scientifique; nulle part et quelque part; du soleil; nous ne le saurons jamais; le fond de la mer et le ciel; oui.» C'est surprenant, la moitié des gens interrogés croit aux extra-terrestres! À la question d'où vient la lumière, quelqu'un a répondu: «Du soleil et d'une ampoule.» Un français qui promène son chien, veston de cuir, il a répondu à la question sur la neige: «Le ciel est bleu, les forêts sont vertes.»

En fait, nous voulions engager une conversation philosophique avec des gens inconnus, de nouveaux débats, entendre des points de vue auxquels nous n'avions pas nécessairement songé auparavant. Je pense que nous aurions aimé en avoir davantage: rencontrer plus de gens et aussi entretenir un dialogue plus approfondi. Souvent, nos interlocuteurs allaient d'un point A vers point B; ils ne venaient pas au parc pour nous parler. Probablement que le lieu, le manque de temps des personnes abordées et le peu de fois que nous avons fait l'expérience ont limité les possibilités de pousser plus loin cette intervention. Le fait que nous étions jeunes nous donnait peut-être moins de crédibilité même si nous étions très allumées par les questions philosophiques et les débats intellectuels.

En 2002, le projet s'est terminé par un vernissage dans le parc où nous avions réalisé la majeure partie de notre recherche. Nous nous étions installées dans un belvédère, nous avions accroché des photos et des textes à des cordes à linge; il y avait une chute d'eau dans ce parc-là. Si je m'en souviens bien, nous avions disposé des éléments de l'exposition sous forme de parcours afin que les gens marchent dans le parc.

À la suite de ce projet-là, il y a eu des cours de théâtre auxquels j'allais moins souvent. Après, Oxy-jeunes a déménagé et la deuxième partie du projet a commencé, mais à ce moment-là, c'était moins accessible, donc je n'ai pas participé.

Récemment, j'ai terminé ma première année en Studio Arts à l'Université Concordia, mais dans le fond, j'y suis allée parce que je voulais défendre les droits humains par les arts, en étant créative. Puis, je me suis rendue compte que la meilleure façon de le faire, c'était d'avoir une formation en droit et d'y intégrer les arts par la suite. Je veux faire mon baccalauréat en droit et, idéalement, me spécialiser en droit international. Je vois un lien avec le projet d'art communautaire. En fait, *Et si j'y étais… Histoire de se connaître et de se reconnaître un peu* a été une étape décisive, car c'est là que j'ai réalisé tout ce qu'il y a à changer. C'est précisément ce qui m'anime: réduire les inégalités dans le monde. Cela me semble la chose à faire pour moi, et je vais essayer de faire ma part.





Christine Brault



Citoyenne du monde, l'Autre me passionne, me questionne, m'actionne. *D'ici ou d'ailleurs, l'être est pour moi une source intarissable de découvertes que je tente d'apprivoiser en posant des gestes simples, en cherchant une langue commune, des points de jonction.*
— Christine Brault

L'essence de ce projet résonne encore au sein de ma pratique artistique et dans les projets de cocréation que j'ai réalisés depuis les dernières années dans des contextes d'art communautaire et autres, ici et ailleurs.

En 2001, j'ai fait un premier projet dans le cadre d'une résidence d'artistes avec un groupe de jeunes d'Oxy-jeunes, en collaboration avec le centre d'artistes DARE-DARE. À la suite de cette expérience, Annie Gauvin et moi désirions aller plus loin. Nous croyions qu'il était important pour les jeunes et nous de poursuivre ce genre de projet. Nous nous sommes sentis très valorisés dans ces projets, les adolescents et moi. Ils ont constaté que les actions que nous posions pouvaient changer l'opinion que certains adultes avaient envers eux-mêmes.

A priori, c'est d'améliorer l'estime de moi-même qui m'apparaît essentiel. Ceci demeure un immense défi pour moi, et ce, de façon quotidienne. Je crois que de se côtoyer, créer, poser des gestes ensemble dans le cadre de ce projet, a certes enrichi ma pratique, mais m'a surtout valorisée en tant que personne, en tant qu'être humain. On entend souvent dire que l'art ne sert à rien. Pour moi, depuis que je suis toute petite, l'art me sert au contraire pour m'exprimer, communiquer tout ce que je ressens. Je le fais de façon anonyme et parce que j'ai spontanément le goût d'aller vers les autres.

Il est devenu important pour moi de dire les choses autrement que par la parole seulement. J'apprivoise la timidité sans la refouler, mais plutôt en la transformant discrètement puisque je ne suis pas une personne exubérante. Je tente donc de puiser une certaine intensité intérieure liée à mon désir de *dire* des choses, de prendre la parole. Il ne s'agit pas seulement de lever la main pour aller chercher l'autre, mais de poser des gestes concrets pour montrer que j'existe.

Avec *Et si j'y étais… Histoire de se connaître, de se reconnaître un peu*, c'était la première fois que je travaillais avec un groupe dans un contexte d'art communautaire. Collaborer, partager nos connaissances, expérimenter notre métissage identitaire malgré nos différences d'âge, notre niveau d'éducation, le milieu d'où nous venons, m'a donné beaucoup de force pour poursuivre ce genre d'intervention publique.

Dans mes rapports avec les jeunes, je ne crois pas avoir eu un rapport d'autorité. Je n'aime pas particulièrement me retrouver dans une position d'autorité. Au début, c'est moi qui initiais et par la suite, c'est devenu davantage un projet de cocréation. Entre nous, il existait un réel sens de la camaraderie, même si c'est moi qui dirigeais le projet. J'avais besoin de m'investir avec des jeunes avant de le faire avec des adultes pour reconnaître l'adolescente en moi, l'aimer. J'ai voulu effacer cette période de ma vie que j'ai longtemps détestée. Cette cocréation avec les jeunes m'a permis de me réconcilier avec moi-même. À la suite de cette expérience unificatrice, j'ai tout simplement évacué mon penchant Mère Teresa !

Une action marquante, significative posée dans un lieu choisi ou en ciblant une personne précise peut sembler anodine, banale, alors qu'elle peut évoquer un moment, un événement important pour soi et pour l'autre. Faire jaillir une certaine étincelle ! Dans la rencontre, le simple geste de tendre la main appelle à l'*ouverture* pour ensuite permettre l'échange, le partage des regards qui en disent souvent bien plus qu'une foule de mots inutiles. Selon moi, il n'est pas nécessaire de faire de grandes choses pour produire un effet. Il suffit de quelques pas main dans la main sans mot dire en ressentant la chaleur de l'autre. Rejoindre les possibles des gens de l'intérieur.

Petite, je me suis toujours amusée avec presque rien, je jouais dans les fissures du trottoir. Un jour, je devais avoir deux ou trois ans, à force de me déplacer continuellement en jouant, je me suis retrouvée sur le trottoir d'un grand boulevard. J'ai toujours eu un grand besoin d'explorer, de me sentir libre et de me reconnaître dans les autres personnes et les lieux dans lesquels je me sens chez moi. Je m'enracine un peu partout. Peut-être que j'atteins un état de bien-être qui me fait sentir bien partout ou presque ? Je pense que c'est là ma quête.

Il se dégage de mes gestes une modestie naturelle et je suis empathique dans ma façon de pratiquer mon art. Désormais, dans mes interventions, il m'est devenu essentiel d'offrir quelque chose pendant que les gens participent à une œuvre en train de se faire. Pour moi, c'est la dynamique du *donnant-donnant* qui fait intégralement partie de tout échange humain.

Aux formations et aux rencontres thématiques organisées par Engrenage Noir / LEVIER, lorsque je me suis retrouvée avec des gens vivement intéressés par la pratique en art communautaire, j'ai eu l'impression de me retrouver en famille, et ce, avec des gens que je ne connaissais pas du tout. Ces rassemblements m'ont énormément nourrie et continuent à alimenter mes projets en collectif, à m'inspirer dans toutes les sphères de mon travail, et ont largement contribué à ce que je suis devenue depuis quelques années.

J'ai pu alors vraiment peaufiner une «échelle d'intervention» cohérente personnalisée à teneur minimale, basée sur la simplicité, l'authenticité du moment et reliée à la conscience de l'éphémère. C'est justement en répondant à une certaine forme d'urgence de l'intimité, qui est parfois plus cruciale que d'autres urgences souvent considérées plus apparentes, que j'aspire à une transformation de la pertinence de nos gestes, nos paroles, nos actions en lien avec notre capacité à reconnaître cette pertinence comme un pouvoir créateur que nous portons tous. Lors de ces expériences de cocréation spontanées, il ne s'agit pas de mettre l'accent sur le nombre de gens qui seront touchés, mais plutôt sur l'ampleur de chacune des expériences qui persisteront longtemps, bien après le contact réel déjà établi.

On mijote ensemble

Montréal

Préparation :
janvier à avril 2003
Réalisation :
octobre 2003 à
octobre 2004

Regroupement des cuisines collectives du Grand Plateau (RCCGP)
Audely Duarte
Véronique Lebel-Bilodeau

Artistes coordonnatrices
John Mingolla[1]
Mei-Kuei Feu

Autres artistes et membres du projet
Catherine St-Amand
Claude Duchesne
Dean Nellis alias Mélodie
Doris Allard
Francine Lafrenière
Francine Roy
Ginette Malo
Guy Dubé
Jacques Trépanier
Jacynthe Landry
Jean-Philippe Gourdon
Julie Gagnon
Lyne Bergeron
Lyne Frappier
Marie-Claire Larocque
Myriam Fradette
Nathalie Pinsonnault
Nicole Thériault
Pauline Johnson
Pierre Laliberté
René Laviolette
Robert Forest
Roselyne Gratton
Suzanne Marcil
Valérie Massing
Yvette Riga

Projet où un organisme communautaire ayant fait appel à deux artistes afin de réaliser, avec ses membres, un vidéo faisant ressortir les valeurs liées à la solidarité et à l'autonomie dans l'action de cuisiner en collectif comme réponse aux besoins des personnes à faible revenu

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Quels sont les avantages et les inconvénients de participer à une collaboration créative si celle-ci résulte d'une commande faite directement par l'administration d'un organisme communautaire ?*
- *Comment le récit de processus collaboratifs difficiles est-il raconté à la fin d'un projet, c'est-à-dire au moment où les membres sont satisfaites du résultat obtenu ? Les difficultés rencontrées en cours de route sont-elles vues différemment si le projet est perçu comme un succès ?*

Le Regroupement des cuisines collectives du Grand Plateau (RCCGP)[2] a été fondé en 1991 à la suite d'une concertation entre divers groupes communautaires du quartier Plateau-Mont-Royal, en guise de réponse au problème de la pauvreté et, plus spécifiquement, au problème de la faim. L'organisme travaille à susciter et à accompagner des activités éducatives à caractère culinaire, plus particulièrement des cuisines collectives. Une fois par mois, chaque groupe — le RCCGP représente une moyenne de 10 groupes pour un total de 60 personnes — forme une équipe de quatre à six personnes et choisit un menu à la fois nutritif, économique et délicieux, qu'il prépare ensemble. Les membres de l'équipe découvrent ainsi des mets nouveaux et une foule de trucs et de ressources, en plus de rapporter à la maison des repas variés et nourrissants. Le regroupement offre aussi des ateliers sur la saine alimentation, des repas thématiques afin de faire découvrir différentes cultures grâce à leur cuisine, ainsi que des ateliers de cuisine pour les enfants et adolescents. Ces activités permettent d'allier l'économie de temps et d'argent avec la notion de plaisir.

En plus de répondre au problème économique de la faim, l'action de cuisiner ensemble aide ces individues à se prendre en charge tout en favorisant leur autonomie dans une ambiance de partage. Conçues par et pour les membres du RCCGP, c'est-à-dire pour des personnes à faible revenu vivant sur le territoire du Grand-Plateau et ses alentours, les cuisines collectives constituent une façon de briser l'isolement et de favoriser la reconnaissance sociale au moyen d'activités d'entraide, tout en répondant à des besoins pressants.

Deux particularités ont marqué *On mijote ensemble*. D'abord, personne ne se connaissait avant le début du projet. C'est lors du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)* de LEVIER[3] que les deux artistes et les deux intervenantes du RCCGP se sont rencontrées pour la première fois et ont développé, au cours des quatre jours de formation, suffisamment d'affinités pour avoir le goût de travailler ensemble. Les deux artistes n'avaient pas ou peu d'expérience en art communautaire. Étant donné cette situation particulière, mais aussi parce qu'il y avait une volonté bien établie de collaboration, une subvention préparatoire de trois mois fut accordée pour donner le temps aux partenaires en présence de mieux se connaître, d'identifier leurs besoins communs et d'apprendre à travailler ensemble afin de développer un projet collaboratif. Ces quatres personnes appartenant à deux cultures différentes — communautaire et artistique — partagaient néanmoins des motivations communes. Les deux artistes, ne connaissant pas du tout le RCCGP, ont d'abord participé aux activités régulières de l'organisme, en « coupant des légumes[4] » pendant quelques rencontres de cuisines collectives, afin de créer des liens avec les participantes, de mieux saisir les enjeux du milieu communautaire et de mieux connaître les besoins spécifiques du RCCGP.

L'autre particularité de ce projet était que l'organisme avait déjà établi au départ et de façon très précise ce qu'il souhaitait obtenir comme résultat au terme de cette collaboration : un vidéo faisant connaître les valeurs développées par le biais des activités des cuisines collectives et servant à démentir les préjugés subis par l'organisme établi dans un quartier qui entretient une image de richesse favorable au processus de gentrification. Cette image déforme la réalité et peut porter à questionner la pertinence d'un organisme d'aide tel que le RCCGP dans un tel quartier. Pour les membres, le but était de valoriser le travail effectué lors des cuisines collectives et de renforcer leur confiance en elles. Les artistes retenues avaient été choisies justement pour leur connaissance en réalisation vidéo.

Ainsi, le projet *On mijote ensemble* n'émergeait pas directement des besoins et désirs des membres. Toutefois, les artistes et les intervenantes de l'organisme, «formées» aux exigences d'une démarche d'art communautaire, ont fait en sorte d'impliquer chaque personne dans la prise de décision et la réalisation, et de stimuler la créativité tout le long du processus.

Ce projet ne s'est pas réalisé facilement pour autant. La décision de faire un vidéo collectif ayant été prise par la direction de l'organisme et non par les membres, celles-ci n'étaient pas très motivées au départ. Entre la participation à un atelier de cuisine et l'implication dans la réalisation d'un vidéo, il y avait une grande différence sur le plan de l'engagement actif des membres, puisqu'il ne s'agissait pas simplement d'être filmées et de voir son témoignage intégré dans le vidéo final.

L'accompagnement critique assuré par LEVIER a été déterminant lors de cette étape de démarrage et a mis en évidence l'importance d'assurer un suivi continu tout au long des projets d'art communautaire. Il y eut souvent, au cours du projet, des conflits et des tensions qui auraient pu le faire échouer. Il faut toutefois souligner la volonté des membres de travailler ensemble pour résoudre les conflits et apprendre à mieux communiquer. Cette expérience humaine s'est finalement avérée enrichissante pour toutes.

À la suite de la traversée réussie de la période préparatoire de trois mois qui a permis à l'ensemble des membres de s'approprier le projet, une subvention d'un an fut accordée pour mener à terme la réalisation du vidéo. Le lancement «officiel» du début du projet s'est alors fait par la tenue d'un atelier créatif de préparation du pain (symbole de partage et de solidarité) et d'exploration par le dessin. Ce moment a été décisif pour la suite de la démarche collaborative, puisqu'il a permis de consolider la solidarité du groupe.

Comme dans tout projet collaboratif, les membres se sont impliquées dans la prise de décisions relatives aux questions de contenu et d'esthétique, en plus de contribuer par leur témoignage au documentaire produit. Une caméra vidéo fut achetée afin que chaque personne puisse y avoir accès — elle est demeurée par la suite propriété du RCCGP.

Au terme du projet, le lancement du vidéo fut l'objet d'une célébration et fit oublier les difficultés rencontrées. D'après les propos de plusieurs membres, elles sont satisfaites de l'expérience vécue, qui les a touchées sur le plan personnel. Elles ont pris part à tout, même à la résolution des conflits; et si elles ne l'avaient pas fait, il n'est pas certain qu'elles auraient affiché la même authenticité dans le vidéo. Elles se sont senties acceptées et ont ainsi pu tirer davantage profit du projet. Les deux artistes ont aussi beaucoup appris de leur expérience. Et le regroupement a obtenu ce qu'il voulait: un document conçu pour servir la communauté et accroître le pouvoir d'action de ses membres. Le vidéo continue d'être diffusé et de servir de moyen de sensibilisation à l'importance du développement d'une stratégie d'intervention collective pour agir contre la pauvreté.





Images tirées du vidéo *On mijote ensemble*.



Lors du lancement «officiel» du projet.

NOTES

1. John collabora au graphisme du livre *Tenir parole !* publié par le Collectif pour un Québec sans pauvreté. Voir la mention de ce livre dans le texte de Vivian Labrie, *L'art dans la lutte contre la pauvreté — Un degré de pauvreté*, p. 302 et 304.
2. En 2003, au moment du projet *On mijote ensemble*, l'organisme portait le nom du Regroupement des cuisines collectives du Grand Plateau et à partir de l'année 2007, ce nom a été changé pour Cuisines collectives du Grand Plateau.
3. Voir l'horaire de ce programme, p. 34-36, et le texte de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 74-91, dans lequel elle met ce programme en relation avec celui qui s'est tenu en 2004.
4. «Aller couper des légumes» est devenu à la suite de cette expérience une expression souvent utilisée à LEVIER comme façon d'exprimer l'importance de s'intégrer aux activités d'un organisme avant de penser y développer un projet d'art communautaire.

Audely Duarte

Dès le début, le projet a été très motivant. J'ai senti un grand intérêt et un sens de la collaboration entre les artistes, Véronique et moi.

Une des premières contraintes a été le recrutement des membres de la cuisine collective pour s'impliquer dans la réalisation du vidéo. Les gens avaient peur de l'aspect artistique : « Moi je ne suis pas un artiste, qu'est-ce que je peux donner ? » Le défi a aussi été de nous connaître en tant qu'artistes et membres d'un organisme communautaire, car nous sommes issus de deux cultures différentes et cela se manifestait dans nos manières de travailler, surtout parce que nous avons des perceptions assez variées.

Par exemple, moi en tant que coordonnatrice de l'organisme Cuisines collectives du Grand Plateau depuis 12 ans, il fallait, à ce moment-là en 2003, que je veille à l'image de l'organisme et parfois, certaines des propositions artistiques exigeaient une adaptation commune. Je connaissais très bien l'organisme et le milieu, donc la façon dont il fallait présenter le contenu autant pour le grand public que pour les bailleurs de fonds. D'ailleurs, je devais limiter la participation au projet de vidéo pour inclure seulement les membres de l'organisme et celles qui le connaissaient le mieux. Nous ne pouvions pas demander à toute la communauté du Grand Plateau de s'impliquer dans la réalisation collective de ce documentaire créatif.

Personnellement, je pensais que le projet aboutirait beaucoup plus rapidement. Cela nous a pris un certain temps, car il n'est pas toujours facile de travailler en équipe à cause des diversités : langue maternelle, personnalités, rythmes de travail et attentes provenant de nos milieux respectifs. En même temps que l'organisation de ce projet se précisait, je sentais les deux artistes : je comprenais leurs façons de penser, ce qu'ils vivaient. J'essayais de me mettre dans leur peau ! Ça a été une très belle expérience.

Le fait de travailler avec des gens du milieu artistique m'a vraiment enrichie. Malgré les tensions, l'enthousiasme était là. Ces échanges m'ont permis de connaître d'autres façons de gérer les conflits. Les différences de langage n'étaient pas un obstacle, tout au contraire, elles ont été une réelle source d'inspiration ! En tant que projet, il a été le plus motivant parce que tous les participants se sont donnés à cent pour cent. Sa réalisation a été les premiers pas vers la construction d'un héritage. L'histoire demeure dans le temps puisque moi je vais quitter l'organisme, mais les gens continueront à être informés de ce que nous avons fait et de la manière dont les cuisines collectives évoluent. Nous avions l'impression de faire partie de l'histoire d'un organisme qui lutte et continuera de lutter contre la pauvreté.

Ce vidéo très dynamique aide grandement à la promotion de l'organisme. Depuis sa création, nous le présentons dans les soirées d'information. Nous remarquons que si des gens hésitent encore, dès qu'ils voient ce documentaire artistique, ils adhèrent plus facilement aux cuisines collectives. De plus, une enseignante du cégep Marie-Victorin l'utilise à l'intérieur de ses cours en travail social. Notre vidéo est distribué par le Groupe Intervention Vidéo qui l'a déjà présenté à la Maison de la culture Plateau Mont-Royal, en 2006. Par contre, les bailleurs de fonds nous affirment qu'ils manquent de temps pour le visionner. Nous constatons que les outils promotionnels imprimés (catalogues et dépliants) sont beaucoup plus efficaces pour eux.

Après ce projet-là, ce serait intéressant de continuer le lien avec LEVIER. Nous pourrions faire autre chose, puisque cela a été tellement motivant. Jusqu'à maintenant, nous n'avons pas signalé notre intérêt parce que nous avons plus de travail et nous sommes limités tant financièrement qu'en ce qui a trait aux ressources humaines. C'est à suivre…

Étant sans cesse préoccupée par la justice et l'équité envers les populations défavorisées, j'ai toujours travaillé au bien-être et à l'intégration sociale des gens démunis. Je possède une expérience variée allant de la relation d'aide à la gestion et à l'organisation de programmes à caractère social, en passant par la direction d'organismes sans but lucratif.
— Audely Duarte



Photos des interviewées : Devora Neumark
(à moins d'indication contraire).

Dean Nellis alias Mélodie



Mes activités en tant que participante et bénévole au sein de l'Association des transsexuels et transsexuelles du Québec et des Cuisines collectives du Grand Plateau me donnent la possibilité de me créer un espace pour échanger, me transformer, apprendre et me former.
— Dean Nellis alias Mélodie

Avant de commencer ce projet, je faisais partie du conseil d'administration des Cuisines collectives du Grand Plateau et je suis entrée au comité du projet du vidéo collectif et corporatif pour cet organisme. Il y a longtemps que j'essaie de me souvenir le plus précisément possible comment tout cela a débuté.

Ce qui a été important, c'est la formation en résolution de conflits et en communication non violente (CNV) donnée par Engrenage Noir / LEVIER. Aujourd'hui, j'ai même examiné la liste des besoins de Marshall Rosenberg pour écrire ma biographie. L'utilisation de cette liste donne un sens à mes sentiments et c'est quelque chose qui me manquait, peu importe le sentiment, et même les pires. Je peux maintenant nommer ces sentiments-là et, derrière eux, identifier mes besoins. De là, je me transforme d'une fois à l'autre; je peux aussi modifier les situations qui, de prime abord, me semblent à l'extérieur de moi, mais qui, dès que je m'engage, commencent à me toucher de l'intérieur.

Par exemple, pour le projet *On mijote ensemble,* je me suis embarquée alors qu'il y avait déjà un conflit, comme si cela m'avait attirée. Puis, au fur et à mesure, j'ai entrepris de le résoudre. Avec le recul, je réalise que ce désaccord m'a fourni la première occasion d'appliquer cette approche CNV; depuis, je continue de suivre des formations et d'impliquer des gens dans ce même processus. Et ils sont devenus mes meilleurs amis…



J'ai constaté que les conflits extérieurs à moi pouvaient être des éléments déclencheurs qui me permettent de prendre conscience de ceux qui m'appartiennent et de les régler. Celui vécu lors du projet *On mijote ensemble* m'a vraiment confirmé que j'étais attirée par les conflits extérieurs parce que je ne réglais pas nécessairement les miens. Il m'a aussi appris à ne pas entrer inutilement dans cette forme de dépendance des tensions. Auparavant, lorsque j'entrais dans des désaccords, je pouvais en sortir gagnante ou perdante, même moralement. Maintenant, lorsque j'entre dans des situations conflictuelles, je perçois mieux mes habiletés et mes façons d'intervenir.

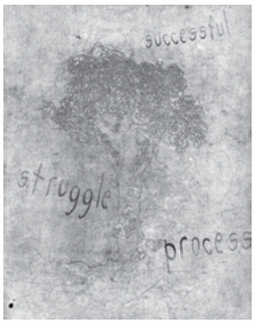
Ma participation à ce projet de vidéo collectif m'a révélé que ma perception d'un conflit ou d'un problème était juste et que j'avais déjà en moi la capacité de saisir l'enjeu particulier lié à ce conflit et de trouver le moyen de l'articuler. Je pense être arrivée à faire en sorte que chacun formule son désir, comme individu et comme groupe, pour nous aligner sur les objectifs de base du collectif. Ces échanges-là m'ont permise de développer un sens critique de l'enjeu lié aux désaccords. Aussi, je crois que ma présence a créé une dynamique positive dans le groupe. Ma posture et mon attitude exprimaient clairement mon désir de voir ce projet collectif fonctionner. Cette façon d'être et de faire m'apporte la motivation nécessaire pour continuer, car en gérant de mieux en mieux mes paradoxes intérieurs, la répercussion est de plus en plus grande sur les situations en interaction avec les autres. Présentement, quand je commence à subir les réactions des autres, que je me sens désorientée et décontenancée, je me réfère beaucoup à la résolution de conflits et à la CNV que j'ai eu l'occasion de pratiquer pour la première fois dans le projet *On mijote ensemble,* pour transformer la façon dont je me sens.

Hier, je rencontrais à nouveau ma mère, deux mois après lui avoir fait mon *coming out* de transsexuelle. Je savais comment je me sentirais avant d'entrer chez elle et que finalement cette question reviendrait sur le sujet… Donc, avant de la rencontrer, je m'étais arrêtée pour faire ma liste de sentiments. J'étais angoissée, anxieuse, inquiète, apeurée; je vivais tout un ensemble d'émotions liées à la peur. J'ai pris ma liste et j'ai souligné celles qui m'apparaissaient les plus criantes; celles qui, à coup sûr, me permettraient de me réaliser, de me concrétiser et qui se transformeraient au plus vite intérieurement. J'ai aussi souligné les besoins qui engendraient cette peur. Je me suis posée la question suivante: «Qu'est-ce que j'attends de ma mère?» J'ai pu ainsi préciser certains besoins et en éliminer d'autres. Le besoin d'acceptation était là, celui d'ouverture et celui d'empathie. En y songeant bien, je réalisais que l'ouverture recherchée, je devais d'abord me la donner à moi-même pour modifier mes sentiments.

Ma mère exprime de la transphobie donc, par moments, je ne me trouve pas correcte de vivre ma transsexualité. Ma mère devient inconsciemment un miroir qui me projette ma propre transphobie. Cependant, comme j'avais déjà identifié mes besoins avant de la rencontrer, lorsqu'elle m'a dit qu'elle n'accepterait jamais mon choix d'être une transsexuelle, je lui ai répliqué que moi, je ferais tout ce qu'il faut pour accepter sa désapprobation. De là, il me reste à combler mes propres besoins pour vivre ma transsexualité. En transformant ma réaction, j'étais bien loin de ma dépendance aux conflits que j'avais perçue lors du projet *On mijote ensemble*. Je constate que ma profondeur d'être est ma réalité.

John Mingolla

Montréalais de naissance, j'ai été élevé et éduqué dans ma ville natale. Je crois que tout acte de création authentique origine du même endroit, peu importe le matériau ou la technique. Cet endroit peut se trouver dans notre âme, où habite notre enfant intérieur. Même de fortes compétences techniques et un grand talent meurent rapidement si l'esprit (l'enfant) est absent.
— John Mingolla



Tout est dans le réseautage : j'ai commencé par m'intéresser à l'art communautaire. Je voulais faire partie d'un groupe, après plusieurs années d'expérience comme artiste solitaire dans mon atelier. La peinture est généralement un médium solitaire, et lorsque j'ai commencé à étendre mes activités au cinéma, qui est principalement participatif, j'ai cherché d'autres liens. Même si je venais tout juste de commencer cette exploration, les ateliers du premier programme de formation et d'échanges de LEVIER m'ont fait rencontrer l'artiste Mei-Kuei Feu et Audely Duarte, du Regroupement des cuisines collectives du Grand Plateau (RCCGP). Les conversations que j'ai eues pendant le programme intensif de quatre jours ont répondu à trois de mes intérêts les plus pressants à l'époque : poursuivre mon travail en cinéma, m'engager dans des débats sociaux urgents, et trouver un emploi intéressant. Avec Mei-Kuei et les membres du RCCGP, j'ai pu travailler au film portant sur leur travail communautaire (que nous avons intitulé collectivement *On mijote ensemble*), tout en apprenant beaucoup de choses sur la pauvreté et l'exclusion sociale. Guy Giard, que j'avais rencontré à l'Université Concordia à la fin des années 1970, était également présent lors de ces deux fins de semaine ; il m'a suggéré de poser ma candidature au département d'éducation du Musée des beaux-arts de Montréal, où il travaillait. J'ai eu une entrevue pour cet emploi et, depuis ce temps, je travaille comme éducateur au Musée.

C'était toute une expérience de travailler en tant qu'artiste au sein d'un duo de collaboration, étant donné, notamment, la différence d'âge entre Mei-Kuei et moi (elle est plus jeune que moi), et nos expériences culturelles et de vie respectives. Ces différences ont produit un terrain propice à la friction. Parmi les éléments qui m'ont aidé à surmonter les tensions qui ont surgi, il y avait le fait que nous avions un but en commun, du soutien financier et une volonté de flexibilité.

Je pense que les artistes se protègent derrière le bouclier de l'ego, et qu'avec l'âge, ils deviennent davantage eux-mêmes, ce qui permet une augmentation de leur confiance et de leur acceptation d'eux-mêmes et des autres. Dans mon cas, je trouve difficile de séparer le conflit interpersonnel de la friction créatrice qui fait partie du processus de création. La création est une lutte, qu'on soit seul ou en groupe ; ce n'est pas toujours un succès. L'échec fait souvent partie du processus.

En plus du défi de la collaboration avec une autre artiste, il y avait celui de travailler avec les membres du centre. Lorsqu'on travaille en groupe, que ce soit pour un film ou pour autre chose, il y a toujours des compromis. Il faut faire des changements ; les choix doivent être faits démocratiquement. Nous nous assoyions souvent autour de la table pour nous mettre d'accord, parfois en votant, parfois par un consensus, mais seulement lorsque le consensus était évident.

Dès le début, Audely Duarte et les autres membres du RCCGP ont identifié un but créatif clair : elles voulaient un vidéo de promotion de leur centre qui souligne certaines questions importantes à leurs yeux. Travaillant dans les limites de ces paramètres, Mei-Kuei et moi proposions des idées et nous les développions avec l'apport des membres ou, au moins, du noyau de huit ou neuf personnes qui s'était formé.

Le projet a réaffirmé le besoin de changement dans la communauté pour réduire la pauvreté et amener les gens à s'engager et à être moins isolés chez eux. Ma motivation à participer aux sessions initiales de LEVIER, c'est-à-dire briser l'isolement de ma pratique en atelier, correspondait aussi à ce qui a réussi pour le groupe. Mes besoins et mon «succès» personnel correspondent au «succès» dans le domaine sociopolitique, en termes de participation communautaire. Plusieurs bienfaits découlant de cette expérience (pour moi et pour les participants) ne sont pas vraiment tangibles, mais ils sont présents dans nos esprits et nos attitudes, et c'est là, après tout, que le changement commence. Le changement débute par la prise de conscience que nous nous sommes accommodés à nos problèmes, et que nous devons faire place au changement. Nous pouvons ensuite chercher des façons de changer nos attitudes et d'introduire de nouvelles activités dans nos vies. Ces deux processus peuvent s'influencer l'un l'autre et entraîner d'autres choses.

Je suis très heureux d'avoir participé à ce projet. Ça m'a donné un sentiment d'importance et d'appartenance. J'ai senti que j'apportais une contribution, quelque chose de pertinent. Ce n'est pas facile de changer les choses dans notre société : parfois, les efforts semblent complètement vains. Je trouve que ce projet est un succès complet. Nous avons accompli ce que nous nous étions proposés de faire malgré les obstacles, incluant les conflits personnels et les différences de langue. Le fait de travailler à un but commun a transformé les obstacles souvent présents dans le travail en groupe, pour ne pas qu'ils deviennent des barrières. Je trouve qu'il est facile, dans le processus d'adaptation à la souffrance, de perdre le fil des idéaux personnels et sociaux qui sont bénéfiques pour la coexistence. La résolution de conflits permet de se remettre en prise avec ces idéaux et de retrouver la confiance en soi.

La collaboration (que je n'avais pas vécue avant ce projet) m'a marqué positivement pour la vie. Elle m'a rendu plus flexible, plus compréhensif. Elle m'a aidé à continuer mon engagement social et à sentir que je ne suis pas seulement un consommateur. Ça fait du bien de donner. Tout ce processus m'a amené à faire partie de la société, comme quelqu'un d'engagé, pas seulement un spectateur. Ce partage va plus loin que le simple fait de prendre ou de donner : c'est un comportement social qui ne va pas dans le sens du capitalisme.

Parfois, je pense que j'aimerais travailler de nouveau dans un contexte de collaboration communautaire, mais je ne sais pas de quoi il s'agira. À ce stade, je ne sais pas. Je suis à la fois attiré par le communautaire et par le travail individuel, afin d'obtenir de la reconnaissance pour ce que je fais personnellement, et non pour les accomplissements du groupe.



Photo : Michel Dubreuil.

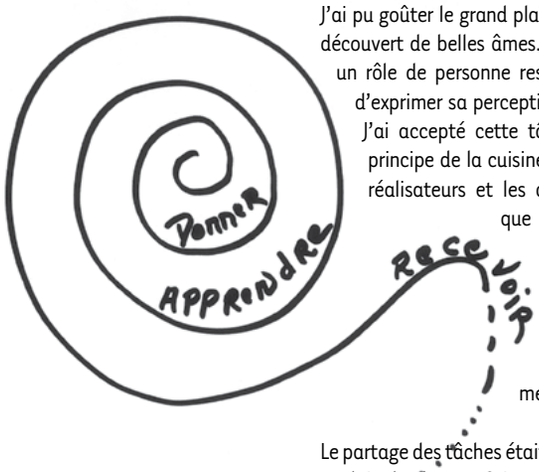
Marie-Claire Larocque



Je suis une femme active dans l'entraide et l'engagement social. J'aime vivre dans une société plus équitable, d'où mon implication dans les milieux communautaires. En tant qu'artiste, j'ai à cœur d'offrir des instants de bonheur au moyen des couleurs, des textures et des contes qui incitent le public à voyager dans son imaginaire.
— Marie-Claire Larocque

Mon implication au niveau communautaire date de l'âge de 20 ans et moins. Pour moi, c'est presque viscéral d'être avec des gens qui, comme moi, ont un grand besoin de partager et de se regrouper. Ce mode éthique basé sur la manière de donner et de recevoir me permet d'en arriver à une vie plus saine et plus sereine. Ma participation aux Cuisines collectives du Grand Plateau durant sept ans et à la réalisation du vidéo *On mijote ensemble* a été très dynamisante et très valorisante pour ma propre estime, et probablement pour celle des autres.

Mon intérêt pour la collectivité est inné et la collaboration avec ce groupe a été essentielle pour moi. Pour ma part, l'implication communautaire se résume en trois verbes : donner, apprendre et recevoir. Lorsque je m'implique, cela veut dire, je pense, grandir psychologiquement et découvrir que *main dans la main,* tout est *réalisable.*



Curieuse de nature, j'aime expérimenter ; j'ai donc voulu participer au projet vidéo. Le dynamisme et l'échange entre les participants ont fait foi d'un engagement et d'une complicité énergisante. J'ai pu goûter le grand plaisir d'être en groupe et, en prime, j'ai découvert de belles âmes. Dans la réalisation du vidéo, j'avais un rôle de personne ressource à titre de figurante capable d'exprimer sa perception de l'engagement communautaire. J'ai accepté cette tâche de communiquer à d'autres le principe de la cuisine collective. En collaboration avec les réalisateurs et les autres participants, j'étais heureuse que nous choisissions de souligner la multiplicité des cultures au moyen des repas communautaires, des fêtes, de la musique et des partages d'expériences individuelles qui définissaient la diversité des membres de cet organisme.

Le partage des tâches était l'un de mes défis, car je suis portée à vouloir absolument faire accepter mes idées, à vouloir tout faire moi-même et à contrôler les autres. À ce moment-là, j'avais un ego très fort, et pour équilibrer mon rapport aux autres, intérieurement, je me parlais constamment. Je me suis donc appliquée à faire confiance aux autres participants et à favoriser leur créativité au lieu de la freiner, comme j'avais tendance à le faire auparavant.

Ces rencontres de groupe m'ont permis d'observer les moyens de défense acquis depuis mon enfance et m'ont fait progresser sur l'être que j'étais et celui en devenir… Autrement dit, j'ai découvert ma vraie nature. Ces prises de conscience m'ont également ouvert la voie vers une plus grande humilité. J'ai dû m'imposer un certain code de vie : *vivre et laisser vivre*.

En me regroupant avec d'autres personnes, j'ai appris que même avec peu de moyens, la vie peut être aussi agréable et qu'il est possible de réaliser de grandes choses. Étant déjà sensibilisée à la récupération au sein de mon processus de création artistique et par l'expérience du jardin communautaire, j'ai poursuivi cette ligne de pensée sociopolitique qu'est la *simplicité volontaire.* Elle vise entre autres à réduire la surconsommation et propose un mode de vie basé sur la récupération qui me convient tout à fait.

Mes expériences avec les Cuisines collectives du Grand Plateau m'incitent à poursuivre mon implication dans le village de Ferme-Neuve, situé dans les Hautes-Laurentides à environ 250 kilomètres de Montréal, où j'habite depuis peu. Je suis tombée en amour avec ce village d'environ 3 500 habitants, car il correspond à ma conception de l'entraide.

Étant une femme active qui croit à l'engagement social, j'aime les gens de ce petit village qui se tiennent *main dans la main* pour organiser divers événements collectifs. À mon arrivée, la cuisine communautaire était déjà en activité. J'ai voulu poursuivre mon expérience avec un nouveau groupe et j'ai pu constater que j'avais évolué dans mes rapports avec les gens. Les divers organismes du village m'offrent la possibilité de continuer ma pratique artistique picturale. À ma façon, je m'intègre dans les événements du village en tant que participante à l'élaboration de chars allégoriques, en réalisant des tableaux pour le bingo artisanal de la région et autres activités. J'ai donc la possibilité de continuer à vivre encore plus profondément mes valeurs et mes objectifs d'implication sociale.

S'engager dans le communautaire un jour, c'est pour toujours !

Mei-Kuei Feu

Issue d'une famille modeste à Taïwan, j'ai grandi comme une fleur sauvage attirée par l'esprit révolutionnaire de l'art contemporain. Je poursuis, à travers l'œil de la caméra, une quête de réciprocité inspirée par la confrontation quotidienne.
— Mei-Kuei Feu

Avant de commencer le projet *On mijote ensemble*, j'ai approché un groupe de charité communautaire taïwanais, Tzu Chi Foundation, et j'y ai travaillé. Ce groupe fondé par les bouddhistes s'occupe des problèmes de pauvreté et fournit des ressources médicales partout dans le monde, y compris à Montréal, et ce, dans des contextes d'éducation et de culture. Dans le cadre de mes activités à l'intérieur de ce groupe, j'ai fait du bénévolat comme formatrice en vidéo afin de documenter des événements ponctuels créés par ce groupe, dont une collecte de fonds pour les victimes du tsunami en Indonésie du Sud. À ce moment-là, c'était plus facile ici d'approcher une communauté chinoise qu'une communauté anglophone ou francophone. Presque en même temps, j'ai connu Engrenage Noir / LEVIER lors du premier programme de formation et d'échanges, en 2002.

Je me sers de mes compétences pour m'intégrer et travailler avec ces communautés; par exemple, avec Les Cuisines collectives du Grand Plateau dans le projet *On mijote ensemble.* Plusieurs facteurs ont contribué à bonifier la communication entre les quatre initiateurs de ce projet. Nous nous sommes d'abord connus à l'intérieur même de la formation. Audely, Véronique, John et moi avons pris trois mois pour mieux connaître et élaborer ce projet. Nous avons non seulement appris à collaborer, dialoguer, décider ensemble, mais nous nous sommes impliqués concrètement, John et moi, dans les activités culinaires et les échanges avec des membres de cet organisme à but non lucratif pendant toute la durée du projet.

Au début de ces trois mois d'exploration interpersonnelle, créative et festive, nous avons annoncé le projet et organisé des activités pour sensibiliser les gens au désir des coordonnatrices de réaliser un vidéo promotionnel et imaginatif sur les activités de la cuisine collective. Dans un second temps, après avoir fait une pause pour la période des Fêtes, nous avons eu besoin de l'implication concrète des membres afin de réaliser conjointement ce vidéo. Comme il est fréquent dans ce genre d'organisme, les membres vont et viennent à leur guise, ce qui nous a obligés à recruter d'autres membres qui n'étaient pas nécessairement là au début.

Nous avons élaboré un contenu pour le vidéo avec Audely, Véronique et les membres les plus impliqués de l'organisme en faisant des réunions pour dégager les grandes lignes directrices de la faisabilité de ce documentaire. Il nous est apparu important de donner l'occasion aux membres non seulement de discuter, mais aussi de faire partie de l'équipe de tournage. Conséquemment, j'ai donné des cours de vidéo, ce qui a permis à certains membres de filmer, de proposer des éléments de tournage ou de participer autrement. Le langage est un enjeu majeur lors d'une collaboration en art communautaire. Je préfère des projets qui me permettent de développer des relations à long terme, même si cela n'est pas toujours évident.

Je suis contente d'avoir réalisé ce projet avec de nouvelles personnes malgré les difficultés vécues, car j'ai appris comment travailler avec les gens. Ce n'est pas facile de convaincre des membres de passer à l'action, d'assister aux rencontres, de proposer des séquences utilisables, bref de créer une constance afin que tout le monde évolue au même rythme et, surtout, selon les différentes étapes de réalisation du projet.

Ce projet de vidéo collectif a ouvert mon champ de vision et m'a appris comment ces communautés vivent et luttent contre la pauvreté. J'ai vu que chaque organisme gère ses propres stratégies et ses propres difficultés selon son contexte. J'ai maintenant une connaissance plus approfondie de la pauvreté au Québec et de celle qui se vit dans mon propre quartier.

La formation et la collaboration ont été essentielles parce que j'ai vécu la différence qui existe entre travailler comme simple bénévole et intervenir consciemment avec l'art comme outil de lutte contre la pauvreté. Je suis devenue une artiste et une bénévole plus conscientisée. En fait, cette expérience m'a apporté une réelle affirmation de mon rôle d'artiste intervenante face à la lutte contre la pauvreté. LEVIER a joué un rôle d'orienteur, d'accompagnateur pour apprendre à mieux travailler ensemble.

Après ce projet, j'ai pris un recul par rapport au travail avec la communauté, j'ai ressenti le besoin de travailler sur moi-même, de revenir à mon processus artistique individuel, de faire des lectures et de réfléchir. Cette période moins active socialement m'a permis de bien intégrer toute l'expérience vécue dans l'art communautaire.

Présentement, je trouve difficile de transposer les manières de faire non hiérarchiques apprises lors de la formation et l'expérience acquises avec les Cuisines collectives du Grand Plateau, car les autres communautés travaillent autrement. Par contre, avec le bénévolat que je fais à la Tzu Chi Foundation, j'ai constaté que cette fondation avait développé davantage la transmission des connaissances avec les bénévoles, dans l'intention de créer une réelle continuité dans leurs façons d'intervenir par rapport à la pauvreté.



Véronique Lebel Bilodeau

Citoyenne du monde, je considère que mes responsabilités individuelles sont étroitement liées à un mieux-être collectif. Les valeurs de partage, d'écoute, de respect et de valorisation de l'Autre sont importantes dans ma vie et dans mon travail d'appui à des organisations d'économie sociale et solidaires avec l'Afrique. Mon implication sociale signifie : le meilleur pour mon fils.
— Véronique Lebel Bilodeau

Cette expérience-là, c'est loin et proche en même temps. Si je me replonge au moment où je travaillais pour les Cuisines collectives du Grand Plateau, j'y ai travaillé un an seulement, l'année du projet de vidéo avec Engrenage Noir / LEVIER. Je me sens privilégiée ; c'est la plus belle chose que j'ai retirée de mon séjour au regroupement. Ce projet-là rejoignait deux parties de moi, l'aspect artistique et l'aspect anthropologique. Je souhaiterais bien développer mon côté artistique, mais je n'en ai pas vraiment eu l'occasion parce que mes priorités sont ailleurs et aussi parce que je me laisse tout simplement guider par la vie.

Formée en anthropologie, c'est l'angle sous lequel j'observe les processus sociaux, les relations humaines, la façon dont nous parlons de nous-mêmes. Ce qui m'a particulièrement intéressée dans ce projet, c'est le fait d'impliquer les participantes des Cuisines collectives du Grand Plateau et de leur demander de raconter leurs expériences de cuisine dans le groupe. La réalisation du vidéo nous a amenées à nous questionner sur qui nous étions et sur les images de nous que nous souhaitions projeter. Un groupe, c'est une microsociété. Le nôtre rassemblait des individus en provenance de milieux divers qui possédaient des valeurs communes et se réunissaient autour d'un plat pour partager les odeurs, les saveurs, le goût de bien manger.

Pour moi, le travail avec des artistes m'intéressait aussi parce qu'ils apportent une vision différente de la réalité dans leur façon d'agencer les couleurs, les formes et les objets dans l'environnement. Je me souviens d'avoir travaillé au montage avec Mei-Kuei Feu. Ce qui me fascinait, c'était le choix d'une image plutôt qu'une autre et l'enchaînement de ces images qui oriente beaucoup le message que nous voulons livrer. Et ce qui m'apparaissait intéressant, c'était de discuter du travail réalisé au montage et d'entendre les commentaires et les réflexions de chacun. Toutes ces questions liées à l'image, au son, à l'enchaînement des plans ont été des moments importants.

Je me souviendrai toujours de la fois où nous avons fait du pain. Ce sont des images qui me viennent lorsque je pense à ce projet. Les mouvements de pétrissage, le choix de la forme désirée, c'était très artistique ! Et finalement, les visites aux sous-groupes pour contempler leurs créations ; en plus de l'atmosphère qui régnait pendant la fabrication du pain ensemble, tout cela était intense ! Il y avait beaucoup d'amour dans cette soirée vraiment particulière. Pendant que le pain cuisait, nous avons chanté et partagé des expériences personnelles et par la suite nous avons dégusté les pains confectionnés. Chaque personne, selon ses goûts et son inspiration du moment, choisissait une recette de base à laquelle elle ajoutait des ingrédients de son choix : du miel, des noix, des graines de citrouille, etc. Ce fut une expérience forte, pas seulement pour moi, mais pour nous tous. Il y avait toujours eu des moments festifs, mais la fabrication du pain a apporté une nouvelle dimension dans la réalisation collective du vidéo, dans la dynamique du groupe et aussi dans mon plaisir de cuisiner.

L'impact positif de cette soirée sur la réalisation du vidéo est difficile à traduire, mais avec du recul, je pense que c'est lié à la notion de partage : la manière dont il s'est vécu et aussi, ce qu'il a signifié. Sur le plan des relations humaines, l'interaction entre deux artistes n'ayant jamais travaillé ensemble, ni avec les gens des Cuisines collectives du Grand Plateau, qui eux sont des artistes sans le savoir, a été très intéressante. Il fallait beaucoup d'écoute pour arriver à nous comprendre entre nous, car les visions sur le processus et le résultat souhaités étaient divergentes. Parfois, le travail ensemble devenait très émotif. Dans des situations complexes où les perceptions, les sentiments, les paroles interprétés ou mal exprimés se mélangeaient, j'ai dû intervenir pour en faire une relecture et apporter une vision et une compréhension différentes.

Chacun l'a vécu à sa façon et j'ai trouvé cela difficile parce que je suis mal à l'aise avec la gestion de conflits. Je n'aime pas voir les gens malheureux, je ne me sens pas bien. Quoi faire pour calmer ce sentiment en moi et pour que les personnes se sentent mieux ? J'ai donc dû analyser la situation pour arriver à créer un espace de dialogue entre les personnes.

Je pense que la formation et l'appui reçus d'Engrenage Noir/LEVIER dans le cadre de la réalisation de ce projet ont été essentiels. Nous avons amélioré nos modes de communication et appris à mieux nous comprendre dans ce que nous vivions, comme individu et comme groupe. D'un point de vue anthropologique, le processus est aussi important que le résultat et parfois davantage. Tous ces moments de défis et de réussites ont contribué à nous rendre tous très fiers du résultat.



Ouvrez votre coffre à trésors[1]

Montréal

Janvier 2003 à juin 2005

(Les noms suivis d'un * identifient les membres du projet qui ont aussi cocréé le documentaire *Voir son intérieur pour mieux vivre dehors,* dans le cadre de la compilation vidéo *Documenter la collaboration*[2].)

Le CARRÉ (Le Comptoir Alimentaire de Rencontres, de Références et d'Entraide)
André Galarneau[3]
Louise Laliberté (à partir de janvier 2004)

Artiste coordonnatrice
Johanne Chagnon[4]*

Autres artistes et membres du projet
Alexandre Gotsidizé
Annie Girard
Chantal Rail
Claire Gravel
Diane Jean
François Perrin
Louise Martin*
Maryse Conti*
Micheline Lebel
Nicole Saint-Amour*
Valmont Brousseau

Projet ayant donné lieu à une diversité de réalisations artistiques au sein d'un organisme s'adressant à des personnes en situation de pauvreté

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *À l'intérieur d'un projet d'art communautaire qui concerne des individues aux prises avec les effets d'une pauvreté systémique, quelles stratégies et approches peuvent contribuer à équilibrer le besoin d'aborder les défis personnels résultant d'une situation de pauvreté, avec le travail nécessaire au développement d'une esthétique appropriée et d'une analyse critique du contexte sociopolitique ?*
- *De quelles manières est-il possible d'encourager le soutien de collaborations artistiques avec un organisme communautaire financièrement instable ?*

Depuis une vingtaine d'années, l'organisme communautaire Le CARRÉ, situé dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve dans l'Est de Montréal, offre des services à des personnes en situation de pauvreté. Selon la mission qu'il s'est donné, ces services sont accessibles aux personnes « à partir du moment où elles en expriment la volonté et s'engagent à construire leur propre avenir[5] ». L'organisme les soutient alors qu'elles prennent en charge leur propre sortie de la pauvreté. Outre l'accompagnement et l'aide alimentaire, ses activités les plus mobilisantes s'articulent autour de l'organisation et de la distribution de paniers de Noël, de la production de rapports d'impôts à prix modiques et de la distribution d'articles scolaires.

> C'est comme une grande famille, je sens de la chaleur humaine. On voit qu'on est capable de s'en sortir. Y'a pas personne qui ne peut pas s'en sortir si y'a la main de quelqu'un pour l'aider à se relever.
> — Micheline Lebel

Johanne Chagnon a siégé pendant quelques années au conseil d'administration de cet organisme comme membre, puis comme présidente. Elle a ensuite souhaité changer la nature de son implication sociale et entreprendre un projet d'art communautaire au CARRÉ. Ce changement a coïncidé avec les débuts du travail réflexif et critique de LEVIER, et constitua sa première expérience avec cette pratique[6]. Pour l'organisme, l'intérêt du projet *Ouvrez votre coffre à trésors* était lié au fait qu'il lui offrait un appui à sa mission, en favorisant une meilleure connaissance de soi et une plus grande autonomie. Les autres membres, quant à elles, ont exprimé que leur intérêt premier pour s'aventurer dans ce projet, outre le fait de pouvoir partager leur propre expérience artistique avec les autres, était de sortir de leur isolement.

Ce projet a duré deux ans et demi et a rassemblé plus d'une dizaine de personnes dont l'implication a varié au fil du temps. Bien qu'il ait débuté sans qu'un thème ou une forme en particulier soit proposé – Johanne ayant fait le pari de laisser évoluer le processus selon les désirs, les aptitudes ou les besoins des membres –, la ligne directrice qui reliait toutes les activités était l'affirmation personnelle. Étant donné les aptitudes artistiques des membres, diverses disciplines ont été explorées et expérimentées comme outils de connaissance de soi : peinture, photographie, vidéo, théâtre, musique, chant, masques, maquettes, dessin, écriture et peinture avec musique. Au fur et à mesure que le projet s'est développé, le degré d'affirmation personnelle a en effet augmenté et les membres ont de plus en plus privilégié la création théâtrale.



Le premier projet collectif, *Plus d'armement, moins de nourriture*, est né dans le contexte qui a précédé la guerre en Irak. Le manque de ressources est un enjeu important





dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve. Le projet, exposé dans la vitrine de l'organisme, incluait des peintures, une sculpture et une bannière traitant de cette réalité locale, certes préoccupante, mais en lien avec la situation mondiale. Les membres du projet se sont ensuite impliquées dans un événement activiste de Cagibi International[7] en préparant une exposition et en réalisant une intervention. Le groupe a ensuite participé au *Salon de la santé*, une autre activité dans laquelle l'accent était surtout mis sur des préoccupations sociopolitiques plutôt que sur l'exploration personnelle.

Le miroir aux préjugés[8] fut la première de trois créations théâtrales réalisées par le groupe. Il abordait, plus directement que dans les activités précédentes, une réalité qui affectait les membres sur une base quotidienne. Le résultat final traitait cependant des préjugés de façon plutôt générale. C'est en raison de l'esprit d'ouverture et de l'audace du groupe, aussi bien que de la capacité de ses membres à se réseauter efficacement, que le projet s'orienta vers le théâtre. Répondant à une invitation du Théâtre des petites lanternes à se joindre à lui à l'occasion de la représentation dans le quartier de l'un des spectacles montés avec les participantes au programme Autonomie jeunes familles[9], le groupe décida de plonger ! Alors que les membres *d'Ouvrez votre coffre à trésors* auraient pu choisir d'exposer des œuvres, elles ont sauté sur l'occasion de monter plutôt une création théâtrale. Finalement, l'expérience s'est avérée très positive et a influencé l'orientation artistique dominante du projet par la suite.

D'une manière qui fut caractéristique de ce projet pendant toute sa durée, les activités ont été présentées en alternance dans la sphère publique et partagées à l'interne entre les seules membres du CARRÉ. Cette alternance a aussi impliqué une permutation entre l'introspection personnelle et les déclarations de nature sociopolitique. L'une des activités « internes » a été la réalisation d'un court vidéo de présentation du CARRÉ à partir d'entrevues menées par une membre du projet avec des employées et des membres de l'organisme.

> En tant que directrice de l'organisme, c'étaient mes vitamines à moi, les jours où le projet avait lieu.
> — Louise Laliberté

Les membres ont à nouveau tiré avantage de la vitrine des locaux du CARRÉ qui donne sur une rue passante pour jouer un rôle plus actif dans la vie publique de la communauté. Un ensemble de photographies et de textes intitulé *Culture des richesses du quartier* y fut exposé. Ce travail, axé sur des enjeux sociaux du quartier, fut d'abord présenté lors de l'événement d'art public *Urbaine urbanité II*[10]. Comme lors de la précédente installation en vitrine, une affiche couleur fut réalisée à partir de la documentation du projet et envoyée aux organismes, aux élues et aux médias du quartier.

Voulant tirer avantage des multiples manières de présenter de l'art, la production suivante a donné lieu à un vidéo qui fut présenté dans la salle d'attente de l'organisme — cet entre-deux entre intérieur et extérieur. *Les folies carrées* présentait une suite d'actions brèves et drôles, comme une soupape pour lâcher son fou face au stress de la vie. D'autres interventions sociopolitiques ont mené les membres à l'extérieur des murs de l'organisme. Une en particulier les a conduites à Québec, où elles ont pris part au Parlement de la rue organisé par le Collectif pour un Québec sans pauvreté[11].

Après avoir expérimenté avec une diversité de médias et dans une variété de lieux, le groupe a voulu revenir au théâtre. Les prochaines créations, impliquant théâtre et vidéo, *L'écho des portes*[12] et *Les couleurs de mon arc-en-vol*[13], ont été réalisées en adoptant le processus de création suivant : d'abord le groupe choisissait ensemble une thématique commune ; ensuite, chaque



membre du projet travaillait sur son propre matériel en lien avec le sujet collectif et créait une courte scène. Toutes les parties individuelles étaient ensuite réunies dans une création collective. Le fait de travailler de cette manière créa un sentiment de satisfaction, car les membres pouvaient trouver un équilibre qui leur convenait entre le personnel et le collectif. La collaboration des autres membres était sollicitée, selon les besoins. Cette approche était particulièrement utile dans les cas de défections : la production pouvait continuer sans déstabiliser l'ensemble du projet ni démoraliser le reste de l'équipe. En général, la forme théâtrale fonctionna bien dans ce groupe, car tout le monde pouvait s'impliquer selon son niveau d'habileté, de disponibilité et de témérité : on pouvait simplement coudre les costumes, tenir un petit rôle ou travailler à la confection des décors. Les membres du projet ont créé chaque composante de ces créations, y compris la musique et les chansons.

> J'ai commencé par seulement donner un coup de main. En peu de temps, je me suis retrouvée sur la scène à parler et à chanter ! Pour moi, avant, le monde des arts, c'était un monde superficiel et inutile. Ma conception de l'art a bien changé. Je n'ai pas peur maintenant de me déguiser, pas peur du supposé ridicule, de ce que le monde va dire.
> — Chantal Rail

Plus élaborée que la précédente production théâtrale, *L'écho des portes* intégra des créations en musique et vidéo. La thématique de « la porte » a déclenché un processus créateur où chaque membre du projet a accepté de s'ouvrir davantage aux autres pour mieux se connaître et briser l'isolement qu'elle vivait. À ce moment-là, le groupe était prêt à aborder des sujets d'un ordre plus personnel et, par conséquent, la production fut marquée par un haut degré de sincérité. La plupart des personnes qui ont fait partie de cette création dévoilaient pour la première fois des difficultés personnelles ou des blessures émotionnelles intimes. Cette création s'est développée par étapes : il y eut d'abord une exploration individuelle de ce à quoi ces « naissances » personnelles pouvaient ressembler, suivie d'un partage à l'intérieur du groupe, avant de finaliser la mise en scène pour la présentation au public en général.

La troisième création théâtrale, *Les couleurs de mon arc-en-vol*, qui incluait également du vidéo, adopta la thématique de la libération. La couleur servait d'élément symbolique dominant. L'exploration personnelle amorcée lors des collaborations précédentes se poursuivit, mais l'accent fut aussi mis sur ce qui pouvait être décrit comme un « envol vers le positif ». L'ammonite — un fossile de coquillage en spirale —, qui avait été intégrée en tant que représentation symbolique du projet depuis le début, ne pouvait être plus adéquate pour marquer ce parcours entre intérieur et extérieur, et entre connaissance de soi et dévoilement.

> L'art, c'est un moyen sain de s'exprimer sans faire de tort à personne et de se faire du bien. Ce qui s'exprime ouvre une porte sur autre chose.
> — Nicole Saint-Amour

Les membres du projet à *Ouvrez votre coffre à trésors* en sont venues à aborder une variété d'aspects plus intimes d'elles-mêmes et de leur vie grâce à la confiance qui s'est développée au sein du groupe. Les bienfaits apportés par cette confiance furent significatifs pour toutes les membres — ce fut une dimension importante du projet et l'un de ses « succès », même si ce n'est pas très « mesurable ». Outre cette confiance et l'expérimentation créative qui s'est poursuivie tout au long du projet, mettre en pratique la résolution de conflits fut aussi beaucoup apprécié.

Parmi les questions majeures qui ont surgi au cours de ce projet et qui ont fourni des occasions d'apprentissage fécond pour chaque personne impliquée, il y avait celle-ci : le projet devrait-il être structuré ou non ? Il avait été entrepris avec l'intention de garder un mode de fonctionnement décontracté, ouvert et spontané de façon à permettre une collaboration libre, et aussi parce que Johanne ne voulait pas jouer un rôle d'autorité. À un certain point, il est toutefois devenu évident que, pour avancer, des balises devaient être posées — l'artiste elle-même a dû reconnaître que ces limites ne nuisaient pas au processus créatif. Parmi les éléments structurels mis en place au cours du projet, le groupe décida de se doter d'un horaire plus strict qui incluait néanmoins du temps pour l'exploration créative, et des périodes de dialogue et d'échange d'idées. Cet horaire s'avéra cependant difficile à respecter, car il n'était pas adapté aux membres, lesquelles avaient été incapables de le dire, par peur de devoir exposer leurs difficultés personnelles.

En fait, les questions liées à la fois aux notions de structure et de limite furent des enjeux importants pour Johanne. Après en avoir pris trop sur ses épaules lors de la première année du projet, elle réalisa également l'importance de se structurer — on n'y échappe pas ! — pour favoriser le partage des responsabilités. Par exemple : au début, Johanne documentait chaque session hebdomadaire au moyen d'un assemblage photos-textes ; constatant la lourdeur de ce processus, elle invita les autres membres à participer à cette documentation et, à partir de la deuxième année, cette tâche fut assumée à tour de rôle . Non seulement le fardeau de l'artiste en a-t-il été allégé, Johanne en vint à comprendre qu'en se chargeant de tout faire, elle empêchait les autres d'actualiser leur potentiel. Cette forme de documentation collective des activités du groupe a permis à



chaque personne d'apporter sa propre perspective sur l'expérience vécue et de faire ressortir des idées et des sentiments qui n'auraient peut-être pas été exprimés autrement.

Initialement, Johanne s'est aussi sentie déstabilisée en réalisant à quel point elle était impuissante à résoudre les problèmes du monde. Accepter la limite de l'impact potentiel d'un projet d'art communautaire fut un apprentissage très important pour elle en tant qu'artiste, malgré la frustration initiale.

Avec le recul, le groupe a émis des questionnements sur la nature complexe et ambitieuse de la dernière création théâtrale : même si elle a été bien menée à terme, il y eut en cours de route diverses frictions déclenchées par la surcharge de travail et le stress qui l'accompagnait. L'ampleur du projet s'était imposée d'elle-même, portée par l'impulsion créatrice de chacune, mais on peut se demander après-coup si elle ne répondait pas aussi à une pression inconsciente de présenter une « réussite », de correspondre à des critères d'excellence inexprimés. Cette impulsion, peu importe la manière dont on la définit, était assez stimulante pour pousser toutes les membres (incluant Johanne) à aller au-delà de leurs limites de manière audacieuse sur le plan créatif. Ce n'est peut-être pas surprenant qu'après cet engagement personnel significatif, certaines membres se sont par la suite impliquées bénévolement au CARRÉ et que deux personnes ont siégé au conseil d'administration de l'organisme.

Après que Johanne a décidé de se retirer du projet, les autres membres ont exprimé le désir de poursuivre l'expérience. Une telle initiative correspondait bien aux objectifs de LEVIER d'encourager l'autonomie et l'autogestion, mais certaines conditions n'étaient malheureusement pas favorables pour soutenir cette initiative : la structure organisationnelle nécessaire n'était pas disponible, car le CARRÉ devait faire face à plusieurs crises personnelles et financières. L'absence d'un conseil d'administration stable a aussi fait en sorte que LEVIER n'a pas pu accorder un soutien financier pour la poursuite d'un autre projet avec une autre artiste, malgré l'intérêt persistant de certaines membres et le désir exprimé pour une telle suite de la part d'une (encore) nouvelle direction.

Pendant qu'elles travaillaient à leur dernière collaboration—la réalisation du vidéo pour le projet *Documenter la collaboration,* un an après la fin de *Ouvrez votre coffre à trésors* —, certaines des membres de ce projet ont animé deux ateliers lors des journées *Ensemble autrement !* organisées par le Collectif pour un Québec sans pauvreté. La réalisation de ce vidéo *Voir son intérieur pour mieux vivre dehors* (qui donne un aperçu de l'ensemble du projet) est devenu un projet en soi qui a nécessité neuf mois de production. Les membres ont accueilli la création de ce documentaire comme une façon de prolonger le projet qu'elles n'étaient pas encore tout à fait prêtes à voir se terminer et ont apprécié cette occasion de faire un bilan critique plus nuancé de l'expérience vécue, une fois libérées des tensions générées lors des moments les plus intenses de la création. Cette expérience finale apporta une importante contribution à l'ensemble de la démarche et a permis de clôre de façon satisfaisante pour toutes une collaboration intense et productive. Le vidéo témoigne éloquemment de l'épanouissement personnel des membres du projet tout autant que des relations d'amitié qui se sont développées, et qui se maintiennent toujours, entre certaines membres.

NOTES

1. Voir la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 69, au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 112, et au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 129. Voir également la référence à ces activités dans les comptes-rendus critiques de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 80, et *Entre moyens et fins*, p. 122 et 125, et dans le texte de Bob W. White *Le pouvoir de la collaboration*, p. 334.
2. Pour plus d'information, voir la présentation de ce projet (et le DVD) au centre de cette publication. Voir aussi l'introduction au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 106-107.
3. Voir sa participation à la *Première rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 22-24.
4. Voir sa participation dans les projets activistes humanistes *Urbaine urbanité III*, p. 249-251, *Abribec — Suppôt de la nouvelle humanité fiscale*, p. 267-269, *Carte.compétence*, p. 270-271, et *Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté*, p. 272-274. Voir aussi dans le texte de Vivian Labrie, *L'art dans la lutte contre la pauvreté — Un degré de liberté*, p. 303 et 305.
5. Selon l'énoncé de la mission de l'organisme.
6. Bien que ce projet répondait aux critères de financement pour un projet d'art communautaire par LEVIER, il ne reçut aucun soutien financier de la part de LEVIER pour éviter une situation de conflit d'intérêt, étant donné que Johanne, l'artiste de ce projet, est codirectrice de LEVIER. Cependant, il a bénéficié du même accompagnement critique que tous les autres projets soutenus par LEVIER.
7. Voir dans la description des projets de ce collectif, p. 269.
8. Présenté à la salle du Pavillon d'éducation communautaire — en lien avec la thématique adoptée par Le CARRÉ pour l'année en cours (durée : 15 min).
9. Voir la participation de la directrice de ce programme, lors de la *Première rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 22-24, et la participation de représentantes de ce projet lors du *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*, p. 34. Voir aussi la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 77. Voir aussi la description du projet *Miscellanées* du Théâtre des petites lanternes, p. 262-263.
10. Voir dans la description du projet humaniste activiste *Urbaine urbanité III*, p. 251.
11. Voir dans le texte de Vivian Labrie, *L'art dans la lutte contre la pauvreté — Un degré de liberté*, p. 303. Voir aussi les photos de deux membres prises à cette occasion, p. 306 dans la partie française, et p. 296 dans la partie anglaise.
12. Présentée au Centre communautaire Hochelaga (durée : 1 h 45 min).
13. Présentée dans la salle du Théâtre sans fil, établi dans le quartier (durée : 2 h).

Documentation photographique : Johanne Chagnon.

Manipuler avec soin[1]

Montréal

Mars 2003 à
mai 2004

Artistes coordonnatrices
Vichama Collectif[2] :
Élodie Samuel-Leduc[3]
Frédéric Emond-Anctil[4]
Julie Perras
Karyne Filteau
Mélanie Riverin[5]
Miriam Heap-Lalonde[6]
Olivier de Gaspé Asselin[7]
Philippe Daigle
Rachel Heap-Lalonde[8]
Stève Vies
Vincent Trottier

Autres artistes et membres du projet
Organisation populaire des droits sociaux (OPDS-Région de Montréal) — Maison Aline Gendron :
André Théorêt
Anita Pazzi
Étienne Legault
Ianoush Felski
Joseph Therrien
Khadija Benabdallah
Lilianne Dupont
Madeleine Martel
Pierrette Charpentier
Roger Boisvert

Projet né de la rencontre entre deux collectifs, l'un artistique et l'autre communautaire, qui ont expérimenté ensemble des façons créatives de militer

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Comment préparer le terrain pour accueillir les processus de guérison personnelle qui, souvent, émergent lorsqu'on crée avec, et à partir, des expériences de vie ?*
- *Comment préparer la fin d'un projet ? Quelles sont les responsabilités de chaque membre d'une collaboration créative (le personnel administratif d'un organisme communautaire, ses membres, les artistes et les bailleurs de fonds), lorsqu'un projet arrive à son terme et que certaines membres ne sont pas prêtes à mettre fin à la collaboration ?*



Atelier de prise de contact avec son masque .

L'OPDS-RM est une organisation de défense des droits individuels et collectifs des personnes assistées sociales, à faible ou sans revenu. Sa mission est de favoriser l'amélioration des conditions de vie de ces personnes en accroissant leur compréhension des causes de leur appauvrissement et par l'action collective sur ces causes. L'OPDS — Maison Aline Gendron, l'un des deux locaux de ce regroupement, est géré par ses militantes, tant sur le plan de son fonctionnement que pour la détermination de ses priorités de lutte.

Vichama Collectif est un collectif artistique multidisciplinaire et socialement engagé (musique, arts visuels, cirque et théâtre), né d'un échange interculturel avec le Vichama Teatro, œuvrant depuis 1984 à Villa El Salvador, au Pérou. Fondé en 1999, Vichama Collectif est formé de personnes animées d'un désir de jouer un rôle actif dans la transformation de leur société en se servant de la créativité. Il est avant tout un groupe qui, au moyen du partage d'un quotidien, tente d'établir en son sein des rapports sincères et horizontaux.

Certaines membres de Vichama Collectif, qui avait ses locaux dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve quand le projet débuta, avaient déjà travaillé avec des membres de l'OPDS, situé tout près. Durant ses 22 ans d'existence, l'OPDS a organisé plusieurs manifestations « colorées » pour faire connaître les diverses revendications de ses membres de manière accessible et attrayante. La collaboration avec Vichama Collectif visait à enrichir les moyens d'intervention déjà développés, en offrant aux membres de nouvelles avenues artistiques.





Atelier de masque et naissance de personnage (Khadija Benabdallah).



Atelier exploration avec masque (Anita Pazzi).



Atelier de masque et naissance de personnage (André Théorêt).

Le projet a commencé par des ateliers de création de masques et de jeu masqué. L'occasion d'incarner publiquement ces personnages masqués s'est présentée en décembre 2003, lors d'une manifestation contre la *réingénierie*, un terme abondamment utilisé par le gouvernement libéral, alors au pouvoir au Québec. Une intervention appelée *Action Citron* a alors eu lieu en face de l'hôtel Ritz-Carlton, où les membres, masquées et munies du message « Tannées de se faire presser le citron », ont pressé des citrons dans le brouhaha de la manifestation. Cette intervention était la concrétisation d'une prise en charge collective de la direction et du fonctionnement organisationnel du projet, en plus d'être un processus de création collective surgi de la nécessité de se faire entendre lors d'un événement ponctuel.

À la suite des premiers mois du projet, les membres ont manifesté le désir de continuer à explorer leur personnage masqué tout en diversifiant les ateliers, notamment en intégrant des ateliers en percussion, théâtre et improvisation, et en ouvrant ces activités à d'autres participantes. Elles se dotèrent aussi d'une thématique rassembleuse issue de la première phase du projet : la manipulation. La seconde phase du projet s'est terminée avec la présentation d'une pièce de théâtre intitulée *Manipuler avec soin*.

Manipuler avec soin avait la particularité d'équilibrer les rapports entre ces deux collectifs très différents l'un de l'autre. Pour Vichama Collectif, qui était encore en train d'établir son propre fonctionnement en tant que groupe, ce projet a aussi suscité un questionnement parallèle au sujet de sa cohérence interne et sur « comment travailler avec les autres », des réflexions qui lui furent utiles par la suite. Pour l'OPDS, qui éprouvait alors des difficultés à renouveler sa base militante, le projet a contribué à renforcer le sentiment d'appartenance au sein de l'organisation en faisant découvrir à ses membres d'autres modes de communication.

Les communications entre les deux regroupements n'ont pas toujours été faciles, plusieurs conflits ont surgi et le projet en a souffert. Par exemple, les deux collectifs n'avaient pas la même attitude. D'un côté, l'OPDS disait : « On peut-tu commencer les ateliers ? Ça traîne ! » et de l'autre côté, Vichama Collectif disait : « Ahhhhhhhhh, on n'est pas prêtes ; on a besoin de plus de temps ! » Un moyen employé pour changer cette dynamique fut de tenir une fin de semaine d'ateliers avec l'OPDS chez Vichama Collectif qui, entre-temps, avait déménagé à la campagne, à l'été 2003. Ces quelques jours à réfléchir ensemble en atelier, mais surtout, à faire la bouffe ensemble, à jaser et à chanter le soir autour d'un feu de joie, ont créé un noyau de confiance entre les membres de Vichama Collectif et de l'OPDS qui ont ainsi réussi à développer une collaboration plus solide. L'un des défis a été d'en arriver à ce que chaque « je » de cette collaboration se transforme en un « nous ». En conséquence, le temps passé à parler ensemble fut beaucoup plus long que celui occupé à créer. C'est ainsi que la relation est devenue réciproque et le processus réellement collectif.





Lors de l'intervention *Action Citron*. Images tirées du vidéo-rapport final du projet.

Malgré un désir commun d'orienter le projet vers des objectifs militants et sociaux, les impacts de *Manipuler avec soin* ont été davantage ressentis par les membres sur le plan personnel. Même si cela n'avait pas été prévu, les membres de ce projet ont inévitablement eu à faire face aux déclenchements émotifs vécus par plusieurs personnes membres de l'un ou l'autre des regroupements. La création d'un personnage masqué s'avéra être un travail personnel éprouvant : certaines avaient de la difficulté avec leur personnage — c'était comme se regarder soi-même dans un miroir.

Le collectif d'artistes a reconnu ne pas avoir été parfaitement préparé à ces réactions personnelles. En décidant de faire appel au théâtre, elles avaient réveillé plus qu'elles ne s'y attendaient ! Elles n'ont donc pas eu le choix d'intégrer une démarche de guérison personnelle dans le processus en cours et c'est à ce niveau-là que les membres de Vichama Collectif ont le plus appris. « Il faut, à certains moments, mettre des limites pour que le processus collectif fonctionne, mais où les mettre ? Qu'est-ce que tu fais quand une personne vient te dire qu'elle ne peut pas faire ce personnage-là parce que le personnage en question est en train de la détruire ? » se demande Rachel Heap-Lalonde[9].

Il a donc fallu négocier un espace entre des moments où les problèmes personnels pouvaient être réinvestis dans le processus créatif, et des moments où on devait réserver un espace individuel où prendre soin de soi. Ce ne sont pas seulement les membres de l'OPDS qui ont été confrontées à elles-mêmes par ce travail. L'une des membres de Vichama Collectif a dû se retirer temporairement du processus parce qu'il s'est avéré trop exigeant émotionnellement.

La prise de conscience de ce lien inévitable entre guérison personnelle et sociale dans un contexte de création militante fut un processus émotionnel du début à la fin, et se révéla une dimension essentielle de cette démarche d'art communautaire.

NOTES

1. Voir la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 73, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours,* p. 78. Rachel est elle-même membre de Vichama Collectif.
2. Voir la description des autres projets activistes humanistes auxquels ce groupe a participé : *Mémoire de grève*, p. 238-239, et *Caravane solidaire*, p. 265-266.
3. Voir sa participation au projet activiste humaniste *Caravane solidaire*, p. 265-266.
4. Voir sa participation au projet activiste humaniste *Mémoire de grève*, p. 238-239.
5. Voir sa participation aux projets activistes humanistes *Mémoire de grève*, p. 238-239, et *Caravane solidaire*, p. 265-266.
6. Voir sa participation au projet activiste humaniste *Caravane solidaire*, p. 265-266.
7. Voir sa participation au projet activiste humaniste *Mémoire de grève*, p. 238-239.
8. Voir sa participation aux projets activistes humanistes *Mémoire de grève*, p. 238-239, et *Caravane solidaire*, p. 265-266. Voir aussi ses textes *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours,* p. 74-91, et *Entre moyens et fins*, p. 114-127.
9. Lors de la présentation du projet dans le cadre du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, voir p. 73.



Étienne Legault

La résistance ne soulève pas que des passions. J'ai vu des mers. Je connais des gens qui en ont vu aussi. J'ai nagé dans des mers. D'autres aussi. L'eau y est salée. Je connais des gens qui ont été forcés à la boire. Quand je nage, je nage. Et d'autres fois encore, c'est l'indignation.
— Étienne Legault

Votre invitation à participer à cette entrevue tombe à point. Récemment, j'ai rencontré une amie qui arrivait des États-Unis avec un dépliant concernant une exposition intitulée *Combat Paper Project*. J'ai commencé à observer les œuvres d'art; je les trouvais belles sans plus, mais en lisant, je me suis rendu compte qu'elles avaient été réalisées à partir d'uniformes militaires qui avaient été portés par des soldats en Irak. En fait, ces habits ont bouilli durant des heures et des heures jusqu'à se transformer en pulpe; c'est à partir de cette pâte que les artistes/anciens combattants ont fabriqué leurs œuvres. Tout à coup, les œuvres sont devenues impressionnantes.

Pendant que les habits bouillaient, les soldats échangeaient sur leurs expériences et surtout, sur leurs souffrances depuis leur retour de la guerre. Ils discutaient, si j'ai bien compris, comme nous pouvons le faire autour d'un feu de camp. Toute l'importance accordée au processus de guérison individuelle du choc post-traumatique d'anciens soldats en est ressortie. Cette expérience thérapeutique trouvait soudainement, à mes yeux, toute sa place dans un projet d'art qui se veut engagé. Et c'est précisément cette dimension de guérison qui était au centre d'une réflexion personnelle lorsque j'ai participé au projet *Manipuler avec soin*.

L'enjeu principal était donc de savoir quels aspects de notre projet allaient concrètement contribuer à des changements sociaux et lesquels allaient contribuer à accroître l'estime et la confiance en soi. À ce moment-là, je privilégiais clairement les enjeux sociopolitiques et économiques plutôt que les transformations individuelles que nous pouvons tirer d'une expérience collective. La gravité de toutes nos blessures était plus importante que ce que j'avais imaginé. Le *Combat Paper Project* me renvoyait cela et je constatais y être maintenant plus sensible. Y a-t-il là un effet du projet *Manipuler avec soin?* Chose certaine, ma réflexion sur les luttes à mener et les moyens à privilégier s'est déplacée.

Ce qui m'a marqué dans le projet, ce sont les débuts. J'avais l'impression d'apprendre à parler. Les artistes de Vichama Collectif nous demandaient de faire des exercices corporels, de prendre des rôles, d'incarner des états d'âme et cela se voulait une période de réchauffement. C'était plus engageant que je ne l'aurais pensé. Non seulement je découvrais ne pas être aussi souple physiquement que je le croyais, mais j'avais peine à trouver un langage approprié, une place pour mes sentiments intimes, certaines sensations, etc. Le phénomène a été particulièrement frappant à la fin de ces premières étapes; je pensais que mon jeu d'acteur était au point, mais en visionnant le film de ce processus, j'ai réalisé n'en être qu'à mes premiers pas.

Cette première partie du projet consistait en la confection de masques, la mise en mouvement de personnages et en divers échanges et discussions entre l'ensemble des participants. Avec le recul, je vois des similarités entre cette partie de notre projet et la période d'échanges entre les participants au *Combat Paper Project* pendant la fabrication de la pulpe nécessaire à leurs œuvres. J'étais étonné de voir toute l'importance de cette phase dans la réalisation d'une action collective. Il fallait prendre le temps de mettre en mots les liens sociaux rompus, les violences vécues, certains rêves non réalisés.

Cette première étape a d'ailleurs contribué à définir notre projet collectif. Nous avons choisi de rassembler ces expériences autour du thème de la manipulation. La manipulation comprise comme une réalité vécue individuellement, mais aussi comme une expérience commune devant la désinformation médiatique, la fausse représentation de nos réalités, etc. *Manipuler avec soin* renvoyait autant à un univers intérieur blessé et à protéger, qu'à un avertissement lancé aux forces de contrôle social et de répression leur signifiant qu'elles «manipulent» des matières explosives. Bref, la dimension collective de notre travail commençait ici à prendre corps. Nous devions trouver une forme artistique à cette manipulation et définir l'espace dans lequel déployer toute son efficacité politique.

Enfin, les suites du projet étant assez bien documentées, je dirai seulement ce que j'en retiens aujourd'hui: un processus de subjectivation est préalable à toute action politique. Dans le cas du *Combat Paper Project,* il s'agissait — et il s'agit toujours d'ailleurs — de composer avec des traumatismes directement liés à la guerre et à ses horreurs, avant de mener une action collective visant à dissuader les jeunes de s'enrôler dans l'armée américaine pour ne pas aller en Irak. Dans le cas de notre projet *Manipuler avec soin*, et à mon sens les comparaisons s'arrêtent ici, il s'agissait d'accorder une place à nos expériences intimes afin d'identifier la nature et les causes de certaines blessures, et ce, avant de passer à une action collective. À ce dernier propos, et je m'arrête là, presser des citrons devant l'hôtel Le Reine Elizabeth avec des policiers qui vous poussaient dans le dos, c'était certainement une façon de symboliser le fait qu'on tente de tout nous arracher jusqu'à notre dernier souffle. C'était aussi un geste concret visant à rompre le cours des choses et à nous arracher à cette réalité déshumanisante. Après tout, c'est nous qui, cette fois-là, pressions les citrons.



Photos des interviewées: Devora Neumark (à moins d'indication contraire).

Liliane Dupont



Grâce au comité BAILS pour l'action et l'information sur le logement social, j'ai contribué à fonder la coopérative d'habitation où je vis depuis le printemps 2000. Ce geste a amélioré ma qualité de vie. Je ne peux faire autrement que de m'impliquer au sein de cet organisme et de l'encourager.
— Liliane Dupont

Lors des conversations téléphoniques avec Engrenage Noir / LEVIER pour planifier l'entrevue d'aujourd'hui, je disais que je serais contente de revoir les gens de Vichama Collectif parce que je les ai trouvés vivants, dynamiques, rafraîchissants et enjoués.

Au moment où j'ai commencé à participer à l'Organisation populaire des droits sociaux (OPDS), j'ai connu le collectif Vichama et ensuite, Engrenage Noir / LEVIER. J'avais besoin de rencontrer des gens et de faire des activités sociales parce que j'émergeais d'une période assez difficile. J'ai alors rencontré Anita, membre de l'OPDS, que j'avais connue dans du militantisme en faveur de diverses causes comme le logement social, les marches du premier mai. Elle m'a dit : « Viens voir à l'OPDS ; c'est agréable, les gens sont l'fun ! » J'ai dit oui, et j'ai tout de suite pris ma carte de membre actif.

En participant à l'une des rencontres du comité de mobilisation, la façon dont le projet d'association avec Vichama Collectif m'a été présenté me faisait rêver. J'ai un côté artistique fort, mais surtout dans l'âme. Cela demande de l'énergie et beaucoup de santé pour faire des projets, mais je pourrais en déployer davantage… J'ai admiré certains artistes pour leur discipline lorsque, par exemple, ils apprennent des textes et qu'ils rendent à terme des projets de création. Le projet *Manipuler avec soin* que l'on nous présentait, c'était intéressant et j'ai vraiment voulu y participer.

Bien que la clôture de toutes les explorations et activités faites ensemble se soit concrétisée par un spectacle d'une durée de 20 minutes, je peux dire que sa réalisation m'a demandé beaucoup. Cela n'a pas été si facile que ça ! Souvent, nous pensons que dans des productions artistiques où nous confectionnons des masques, créons des personnages, nous allons *lâcher notre fou*, nous éclater ; c'est vrai, mais il y a aussi un travail de recherche et j'ai trouvé cela exigeant. Ce travail nous a permis de développer la psychologie du personnage ; sa création nous amenait à toucher certaines émotions difficiles, même insoupçonnées, et à les extérioriser tout comme certaines facettes inconnues de notre personnalité. Moi, mon personnage était maladroit ; il marchait comme un singe et cela correspondait à la période que je vivais. En fin de compte, il me ressemblait et j'ai observé que pour chacun, il y avait quelque chose d'eux-mêmes dans leurs masques et leurs personnages.

Lors de notre participation à une manifestation, nos personnages ont dit des choses simples et justes d'une façon différente des grands discours. Pendant la marche, comme j'étais cachée derrière Poligone (mon personnage), je me suis laissée bousculer par une personne extérieure à la manifestation sans réagir. C'était mon personnage qui venait de se faire bousculer et non pas moi ! Nos personnages peuvent dire des choses que nous ne pourrions pas exprimer nous-mêmes parce que ce serait trop dangereux. L'art permet de dire les choses autrement !

Je suis fière d'avoir été jusqu'au bout de ce projet parce que je m'étais mal intégrée. Je sortais d'une certaine solitude, j'avais besoin de rencontrer d'autres personnes et je me suis donc associée trop rapidement à cet organisme, sans avoir pris le temps de bien le connaître. En cours de route, il y a eu des problèmes de communication et, graduellement, je me suis sentie de moins en moins à ma place. J'ai eu des malentendus avec une des membres de l'équipe. J'en parle et cela me déçoit encore. Cela m'a ramenée à ma solitude, même si j'étais dans un projet collectif et qu'au départ, je voulais sortir de cette solitude, ne plus me sentir en marge et éprouver enfin un sentiment d'appartenance.

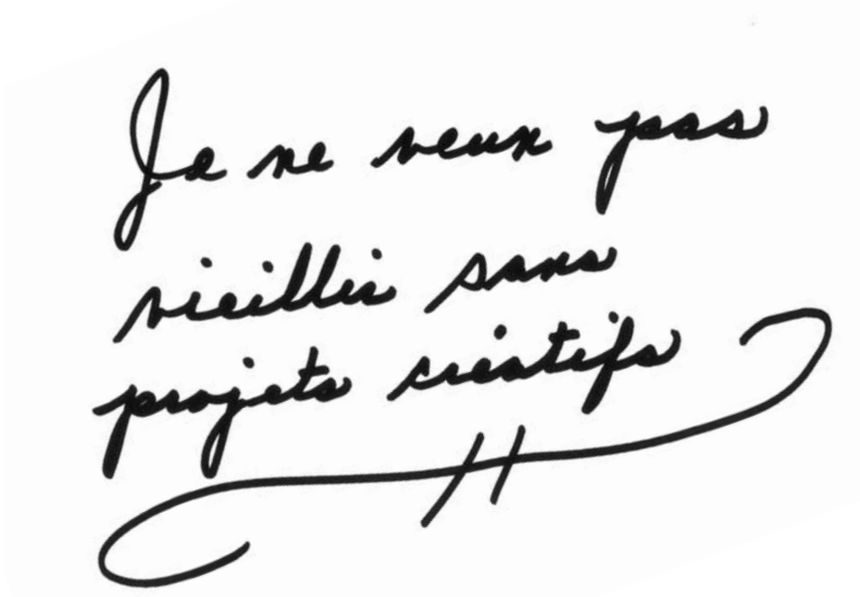
Cela m'a servi d'expérience puisque j'ai appris qu'avant de trop m'avancer, m'impliquer ou m'intégrer, il était préférable de prendre le temps de connaître l'organisme et les personnes pour voir si je peux apporter quelque chose qui correspond bien à leurs attentes, tout en étant moi-même à l'aise dans ce milieu. En fait, c'est apprendre à reconnaître mes limites et à mieux canaliser mes forces. Je côtoie beaucoup de jeunes dans toutes sortes de contextes liés à la revendication et je trouve cela facile de discuter avec eux, d'organiser des réunions, des activités, etc. Je me sens appréciée pour les choses que j'apporte. Présentement, je fais partie d'autres groupes, j'écris des articles pour le *Fouineur libre,* le bulletin de l'organisme Comité de base pour l'action et l'information sur le logement social, et je me suis bien intégrée.

Je suis allée à ma rencontre

Liliane



Madeleine Martel





Née le 31 octobre à Amqui, en Gaspésie, je suis de nature autodidacte. Je craque pour les arts, c'est ma passion ! Dans le groupe du projet Manipuler avec soin, *j'étais l'aînée. Quelle expérience ! Quel bonheur ! Voyageuse dans l'âme, j'ai vécu trois ans en Algérie avec mon mari et nos deux enfants, Alexandre et Daniel.*
— Madeleine Martel

Lorsqu'un projet nous est apporté, il faut réellement saisir l'occasion et foncer, même si nous doutons parfois de nos capacités à nous exprimer en tant qu'activiste créative désireuse d'apporter des changements sociaux liés à la pauvreté.

Même si je ne suis pas allée au bout de mon rêve d'enfant, devenir patineuse artistique, j'ai vécu très jeune des expériences artistiques en collectif assez signifiantes pour être encore motivée, dans la cinquantaine, à participer à des projets en art communautaire. Je sais cependant que si j'avais eu la chance d'être une artiste, je crois que j'aurais été une artiste à message, une artiste engagée.

Dans le projet *Manipuler avec soin*, je côtoyais des gens beaucoup plus jeunes que moi et j'ai alors réalisé que dans ma jeunesse, ces possibilités n'existaient tout simplement pas. Je ressens une certaine frustration de ne pas avoir eu accès à ce type de culture et de pratique en art communautaire. Oui, c'est frustrant, parce que dans ce genre de projet, nous nous découvrons nous-mêmes, nous nous bâtissons et cela nous permet aussi de rêver. Moi, j'ai toujours gardé mon âme d'enfant, donc avec le groupe, surtout avec les membres de Vichama Collectif, je me suis toujours sentie à l'aise autant lors des rencontres que durant les activités publiques.

C'est Khadija et Étienne, les deux coordonnateurs de l'Organisation populaire des droits sociaux (OPDS), qui ont trouvé le projet et qui en ont parlé à tout le monde : les membres, les membres actifs et les membres militants. Le groupe pour le projet *Manipuler avec soin* était composé presque uniquement de membres militants de l'OPDS.

Pour nous, il s'agissait de faire passer des messages et, en général, la plupart des gens ne les voyaient pas. Par exemple, l'action avec le citron a été une belle prestation, mais je ne sais pas si la majorité du monde a compris la signification du geste en lien avec la journée de manifestation que nous venions de faire. Pourtant, même pour le gouvernement, qui ne nous écoute pas, l'analogie entre la population et le citron plus que pressé était évidente ; il n'y avait plus du tout de jus ! Le public n'a peut-être pas pris le temps de comprendre. Le geste était pourtant très clair. De plus, les gens ont vu le port des masques plus comme un spectacle que comme quelque chose se rapportant à la vie quotidienne. Cela a quand même été une bonne chose puisque derrière mon masque, je gardais aussi mon identité. Chaque masque aurait pu représenter une personne avec des caractéristiques singulières correspondant à la diversité de la population du Québec, donc à la multitude de voix possibles.

Je trouve dommage que nous n'ayons plus de contact avec le groupe Vichama Collectif puisque nous étions très proches. J'aurais aimé ça continuer d'autres projets d'art communautaire avec eux. Pour ma part, je trouve que la coupure a été un peu rapide avec notre groupe. J'aurais aimé m'impliquer et rester dans le domaine de l'art communautaire quel que soit le projet. Cette fin a été difficile pour moi.

À la dernière rencontre, enregistrée et filmée, nous avons beaucoup parlé du projet, de ses retombées et du fait qu'il se terminait. Il y a eu des réactions ; la plupart étaient déçus que cette expérience tire à sa fin. Nous n'avons pas réussi à trouver un moyen de continuer. La discussion par rapport à la recherche d'autres avenues possibles a été courte parce que les membres militants de l'OPDS ne voulaient pas continuer tout en assumant la charge de leurs futures activités et surtout pas moi, qui ressentais une certaine fatigue et qui voulais être plus disponible pour ma famille. Vichama Collectif avait plusieurs engagements et les coordonnateurs de l'OPDS étaient déjà surchargés par les demandes et les enjeux de l'organisme.

Ce qui résonne encore beaucoup en moi, c'est le goût d'apprendre un instrument de musique. J'ai tellement aimé jouer du tambour africain, du djembe, avec le groupe de *Manipuler avec soin* ! Cela me manque beaucoup, encore aujourd'hui, même après cinq ans. Par la suite, j'ai suivi un cours pendant quelques semaines, mais je n'ai pas poursuivi faute de moyens financiers. Ce qui me manque aussi c'est l'apprentissage en groupe, la dimension relationnelle. Je me suis follement amusée ! J'aime m'investir dans des choses qui restent et qui ont un lien avec d'autres personnes. En fait, je ne veux pas vieillir sans projets créatifs !



Mélanie Riverin

Je travaille avec amour auprès des enfants de Sainte-Émélie de l'Énergie dans la région de Lanaudière. Le jeu, les activités d'apprentissage, les arts sont des prétextes pour développer la confiance en soi, l'autonomie, l'entraide, la communication.
— Mélanie Riverin



Ce qui m'a fascinée, c'était d'entendre une participante nous dire que, depuis qu'elle était avec nous dans le projet *Manipuler avec soin*, elle se remémorait ses rêves d'enfance. Elle se reconnectait à ses espoirs, à sa confiance en la vie. L'art répond parfois au besoin de créer le monde que chaque être visualise ; à celui de devenir une personne authentique dans le sens d'être en connexion avec sa source vitale, ses besoins, et aussi, d'être capable de les afficher sans censure en respect avec sa quête d'existence et celle de ses rêves.

Au moment de commencer le projet, il y a six ans déjà, je terminais le stage d'échange avec Vichama Teatro, qui a été une source d'inspiration importante dans ma recherche d'identité de jeune adulte. Je ressentais la pression de la société pour me spécialiser dans un domaine, devenir une professionnelle quelconque *versus* mon propre besoin de m'appartenir, de m'accomplir dans ce qui m'interpelle afin de donner un sens à ma vie.

J'ai deux attraits : le plaisir de m'adonner à l'art — si je pouvais ne faire que ça tout le temps ! — et l'engagement social. Je constate le malaise de notre société, le grand nombre d'inégalités, d'injustices, de guerres, etc. Donc, pour moi, n'être qu'une artiste, c'est un peu comme vivre dans une bulle coupée de tout le reste. J'ai un grand besoin de participer à la vie sociale et ma rencontre avec Vichama Teatro, qui travaille vraiment à faire *vivre* l'art comme un outil de transformation sociale, est très importante.

Par mon engagement avec Vichama Collectif et l'Organisation populaire des droits sociaux (OPDS), je tricotais mon lien d'existence à la communauté en tant qu'*artisane* d'un monde plus juste. Le projet *Manipuler avec soin* a donc été un passage concret au partage où les rencontres humaines m'ont permis d'actualiser mes rêves dans l'action. J'ai pu me trouver une manière d'exister dans le monde sensé et sensible, à partir de laquelle il m'est possible d'accueillir, de partager, de découvrir avec les autres, et ainsi créer artistiquement et socialement.

Au moment de notre collaboration avec l'OPDS, leurs membres étaient démobilisés parce que l'expérience des manifestations devenait trop risquée pour leur santé déjà précaire, étant donné l'utilisation des bombes lacrymogènes par les policiers. Notre objectif de collaboration était de trouver, avec eux, une manière créative de revendiquer leurs droits.

Au départ, j'ai vécu de l'insécurité, car en tant que jeune artiste, je découvrais le chemin pour nous faciliter une appropriation personnalisée de l'art communautaire, tout en le partageant avec les autres.

Nous avons cheminé lentement au rythme de chacun, en nous adaptant pas à pas, sans rien imposer à personne. Les membres nous ont exprimé leur malaise de réaliser une intervention théâtrale ; alors ensemble, nous avons opté pour la confection de masques. Chaque participant s'est créé un personnage inspiré de ses propres revendications.

J'ai senti que nous partagions ensemble un îlot, un espace de liberté hors de la confrontation et de la lutte constante pour la survie et la dignité. Nous avons trouvé un filon pour nous reconnecter à nos racines et construire collectivement les outils de notre espérance. Chacun a créé à partir de son visage, un masque qui prenait vie et a accepté de le porter pour entrer dans un processus de création. Sur le plan humain, cette ouverture nous a permis de nous rencontrer et de reconnaître notre capacité d'agir avec confiance contre ce qui nous opprime. Après ces premiers pas, de multiples avenues plus motivantes les unes que les autres se sont ouvertes à nous. Un jour, belle surprise, tous désiraient manifester dans la rue, masqués, pour dénoncer leur mécontentement. Ce fut un succès ! Nous avions réussi à réaliser une action politique à caractère théâtral !

La deuxième partie de *Manipuler avec soin* s'est déroulée avec un plus grand nombre de membres qui nous ont dévoilé de multiples intérêts dans lesquels ils souhaitaient s'investir. Les membres militants se sont révélés en créant une pièce de théâtre multidisciplinaire et nous l'avons présentée dans leurs locaux. Ils ont apporté leurs voix, leurs réflexions au moyen de la poésie, de la musique, de l'installation et du texte théâtral.

Engrenage Noir / LEVIER avait créé les circonstances propices à l'éclosion d'une recherche dans l'action. L'organisme a joué un rôle important dans mon développement puisque je me sentais à la fois libre, soutenue et aussi fragile. Au fond, nous avons collectivement grandi grâce aux découvertes qui nous ont permis d'inventer une cocréation qui révélait les talents de chacune.

Pour ma part, le projet a été une chance d'approcher d'autres réalités et préoccupations vécues par des personnes merveilleuses. En ce qui a trait à la précarité, j'ai pris conscience des ressemblances entre la condition des artistes et celle des militants de l'OPDS. L'expérience acquise dans *Manipuler avec soin* nous a avant tout permis de créer des ponts relationnels entre nous tous et a fait croître un sentiment d'appartenance et de respect.

Miriam Heap-Lalonde



J'ai passé plusieurs années passionnée par la musique et torturée par l'idée que le monde était tellement pourri que je devais absolument faire de mon mieux pour le changer, tout en me sentant coupable de ne pas en faire assez. Après, au Pérou, j'ai appris que l'art pouvait récupérer des morceaux d'humanité, décoloniser des corps et créer des communautés. Maintenant, je me sens beaucoup moins coupable depuis que je fais de la musique avec une fanfare anarchiste.
— Miriam Heap-Lalonde

Ce projet-là date de tellement longtemps que mes réflexions se sont mélangées à d'autres expériences. La réflexion au sujet de ce qui distingue l'artiste de la communauté (dans ce cas-ci l'Organisation populaire des droits sociaux, l'OPDS) était déjà présente au moment du projet et continue de l'être aujourd'hui.

À l'époque ou j'ai participé à *Manipuler avec soin*, je ne me considérais pas comme une artiste, mais plutôt comme une membre d'un collectif artistique, une personne qui avait envie de rencontrer des gens pour vivre une expérience, construire une réflexion commune au fil des échanges, en utilisant le théâtre, la confection de masques et l'art de rue.

J'ai toujours eu de la difficulté avec le terme *artiste*, mais ce médium m'avait permis de me rencontrer, de découvrir les possibilités expressives de mon corps, d'enlever des couches… pour en arriver à l'essentiel. Sans me considérer artiste, je sentais que j'avais envie de partager un processus de création qui m'avait beaucoup donné.

Au début du projet, il y avait des membres de Vichama Collectif qui partageaient des processus artistiques et des militantes de l'OPDS qui partageaient des vécus et des connaissances. Rapidement, nous avons constaté que le *nous* (Vichama Collectif) et le *eux* (OPDS) n'étaient pas réels parce qu'au bout du compte, nous étions toutes des personnes qui ressentaient un malaise profond, un sentiment de ne pas être dans la norme et de ne pas vouloir s'y conformer. En apparence, la violence du système capitaliste touchait plus durement les militantes de l'OPDS, mais au fond nous étions toutes, à divers niveaux, les cibles de ses attaques.

C'était la première expérience de création où la forte culture de groupe de Vichama cohabitait avec celle d'un autre groupe. L'une des richesses du projet a été tout ce que ce choc culturel a engendré. J'étais confortablement installée dans la culture Vichama : la communication, la prise de décision, les conventions de création, la nature des liens affectifs entre les personnes. *Manipuler avec soin* m'a amenée à m'abandonner à la création collective dans la globalité de l'expérience. Tout au long de ce projet, il y a eu un va-et-vient constant entre les pratiques de Vichama et celles de cette nouvelle culture qui émergeait de la rencontre des deux groupes.

Toutes les personnes qui ont participé au projet ont vécu un processus de transformation personnelle, de multiples façons et sous toutes sortes d'aspects. Je ne peux pas parler de la transformation des autres, mais collectivement, nous avons vécu des tensions, des nœuds, des réussites. Les tensions, les nœuds survenus dans le cours du projet *Manipuler avec soin* m'ont appris à accepter mes zones de vulnérabilité et d'incertitude, et à les partager avec les autres. Ce sont souvent des tremplins pour aller ailleurs dans la création et vivre des rencontres plus authentiques avec les personnes qui nous entourent.



Photo : Miriam Heap-Lalonde.

Sur le plan de la transformation sociale, ce projet m'a laissée avec plusieurs questionnements. Selon moi, cet exercice de création collective nous a permis de mieux nous connaître, de nous exprimer sans censure, d'entamer des dialogues qui partaient de nos intimités et a renforcé le pouvoir d'agir des personnes impliquées. Je sens que nous avons réussi à créer, ensemble, un espace de liberté. Je pense aussi que, jusqu'à un certain point, cette expérience artistique a contribué à alimenter la cohérence du groupe : quand nous partageons nos tripes, nous vivons des chocs et nous nous connectons plus en profondeur.

Par moment, nous avons atteint une qualité de dialogue, de rencontre, et avons navigué dans une zone de liberté ; ce qui correspondait à mes motivations en art communautaire et, en quelque sorte, aux intentions du projet. Là où je me questionne, c'est sur la portée sociale à moyen terme de ce projet. Je me demande quelle partie du processus est toujours vivante dans chacune des participantes ; en quoi notre façon d'interagir avec le monde a-t-elle été transformée et dans quelle mesure avons-nous récupéré notre propre pouvoir ?

L'art communautaire a des effets moins tangibles que, par exemple, l'action directe ; il agit plutôt sur le plan de la conscience, de l'humanité, de l'organique : il vient toucher quelque chose de sacré qui va au-delà de la personne qui le vit. C'est là la contribution que je peux faire, mais j'ai du mal à en mesurer la portée dans le contexte d'une humanité en crise totale, d'une urgence absolue. Pour moi, il est évident que la lutte pour la justice sociale se mène simultanément à plusieurs niveaux et, de ce fait, une multitude de types d'action est nécessaire. Je ne conçois pas l'action sociale d'un point de vue hiérarchique.

Finalement, le besoin de contribuer, de réagir à ce qui nous indigne et nous fait violence et de donner un sens à notre quotidien est toujours présent et nous pousse à poser des gestes dont il est difficile de mesurer la valeur. C'est ma conscience, mon ressenti et mon corps qui m'informent de la justesse de mes actions. Chaque action est pertinente. *Manipuler avec soin* m'a ouverte à des réflexions qui ont par la suite été alimentées par d'autres expériences et qui continuent à m'habiter aujourd'hui.

De fil en histoires[1]

Montréal

Octobre 2003 à juin 2004

Maison des jeunes de Rivière-des-Prairies
Alain Montambeault
Claude Desrosiers (enseignant en sciences morales, École secondaire Jean-Grou)

Artistes coordonnatrices
Lisa Ndejuru[2]
Sylvie Tisserand

Autres artistes et membres du projet
102 élèves de première secondaire (des groupes 01, 03, 04, 13 et 14)

Collaboration entre un duo d'artistes, une Maison des jeunes et une école secondaire, qui a mené à la réalisation de photos-romans par des jeunes en adaptation scolaire

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Quelles sortes d'autorisation sont requises lorsqu'on travaille avec des mineures[3], particulièrement dans des projets qui aspirent à fournir un espace de liberté pour l'exploration et l'expression de ce qu'elles ressentent face à l'autorité ? Jusqu'où peut-on vraiment aller dans un projet avec des jeunes, si l'autorisation parentale est requise avant que le travail créé puisse être rendu public ?*
- *Lorsque des projets créatifs se concentrent sur des injustices systémiques et l'impact de ces injustices sur des individues, il est plus que probable que de fortes émotions seront suscitées. Quel type de soutien communautaire est-il nécessaire de mettre en place pour s'assurer que les membres qui réagissent aussi fortement puissent être soutenues pour apprivoiser ce qui émerge en elles ?*

La Maison des jeunes de Rivière-des-Prairies s'est donné comme mission première d'offrir un lieu d'accueil et d'intervention pour les jeunes de 12 à 17 ans qui habitent le quartier Rivière-des-Prairies et des activités «pour et par» les jeunes. Depuis 1995, elle organise chaque année un *Festival jeunesse* : spectacle de variétés, défilé de mode, exposition de photographies ou d'arts plastiques, etc.

Lisa Ndejuru et Sylvie Tisserand ne se connaissaient pas au départ, ni ne connaissaient la Maison des jeunes, et ni l'une ni l'autre n'avait d'expérience préalable en art communautaire. Mais elles avaient assisté toutes deux au *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*[4] et c'est à cette occasion qu'Alain Montambeault, intervenant de l'organisme, a pris l'initiative d'entrer en contact avec elles.

C'était le souhait de la Maison des jeunes que le projet *De fil en histoires* ait plutôt lieu à l'annexe de l'École secondaire Jean-Grou, située tout près de ses locaux. La Maison accueillait des jeunes en provenance de milieux économiquement défavorisés et vivant des conditions familiales de violence et de sévices, et des conflits raciaux. Le bâtiment qui leur était réservé portait le nom d'*Annexe*, un mot reflétant l'isolement et l'ostracisme subis par les élèves qui le fréquentaient.

Les partenaires de ce projet d'art communautaire avaient décidé d'aborder le projet sans ligne directrice, mis à part l'intention d'être à l'écoute attentive des besoins des jeunes au fur et à mesure de leur dévoilement. Cette approche a généré un peu d'angoisse, notamment chez les artistes : il y eut d'abord une nécessaire période d'apprivoisement, d'autant plus que le grand nombre d'élèves approchées ne facilita pas les premiers contacts. Chaque artiste trouva comment entrer en relation avec les jeunes de façon à se sentir à l'aise. Sylvie reprit une activité qu'elle avait déjà faite : des sculptures de broche façonnées sur les mains des élèves avec du fil de fer. Lisa partit de son expérience en théâtre pour faire de l'improvisation et de la création de personnages avec les jeunes.

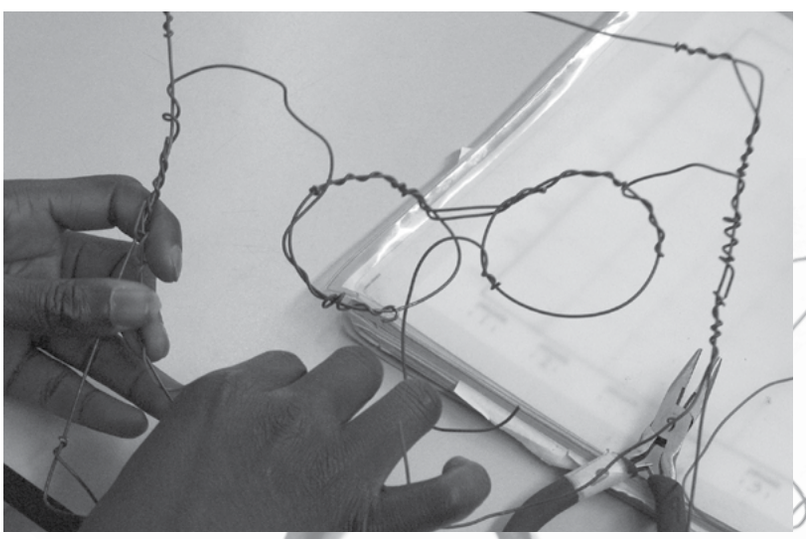


Photo : Sylvie Tisserand.

Le titre du projet, *De fil en histoires*, décrit très bien le processus créateur adopté. Le fil de fer est devenu un véritable fil conducteur alors que les artistes et les élèves cheminaient ensemble toujours sans savoir où le projet s'en allait, même deux mois après le début. C'est à ce moment-là que les artistes reprirent tout le matériel de documentation photo déjà travaillé en classe, et qu'une première maquette de photo-roman à l'ordinateur fut proposée. À partir de là, tout le monde a pu voir ce qu'il était possible de réaliser en tenant compte des capacités des élèves et du temps alloué. Il en est résulté la production de 14 photos-romans.

En petits groupes de quatre ou cinq, les jeunes ont conçu des scénarios qu'elles ont ensuite mis en scène et se sont parfois aussi photographiées elles-mêmes. À partir des photos

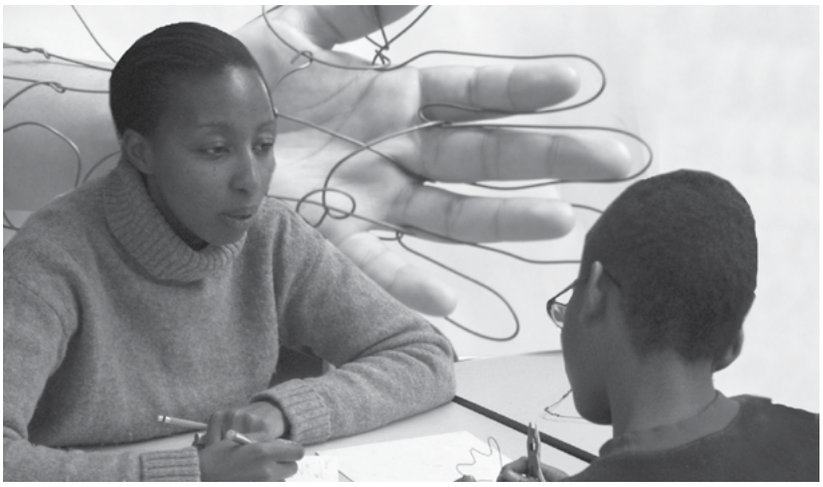


Extrait d'un des photos-romans.

transférées sur ordinateur, elles pouvaient composer une maquette et intégrer un dialogue. Les jeunes ont ainsi eu la possibilité de toucher à de nombreuses formes d'expression : écriture, jeu d'acteur, scénarisation, photo, mise en scène, composition d'image et montage de maquette. Les élèves choisissaient leur type de production : si l'idée de photo-roman ne leur plaisait pas, il leur était toujours possible de contribuer en créant une sculpture à partir de fil de fer. De plus, elles étaient libres de participer ou pas.

Malgré le caractère non directif instauré au départ, Alain Montabault, tout comme Claude Desrosiers – l'enseignant en sciences morales de l'Annexe associé au projet – et les artistes trouvaient important d'en arriver à la réalisation d'un produit fini, concret, dont les jeunes seraient fières. Ces élèves ont pu parler de leurs sentiments par rapport à l'exclusion tout en se sentant valorisées. *De fil en histoires* s'est terminé à la fin de l'année scolaire, alors que les œuvres des jeunes furent exposées dans les locaux de la Maison des jeunes.

Puisqu'au départ, personne ne savait quelle direction prendrait le projet, on ne s'était pas préoccupé de la question des autorisations. Mais en bout de ligne, la nécessité d'obtenir le consentement libre et éclairé des parents pour la diffusion publique du projet s'est imposée, incluant la diffusion des photographies des jeunes elles-mêmes. Une demande de consentement écrit fut préparée, mais aucune ne fut signée. La plupart de ces jeunes vivaient en famille d'accueil ou connaissaient des situations difficiles à la maison.



Lisa Ndejuru. Photos et montage : Sylvie Tisserand.

Cette question des autorisations non obtenues fut contre-productive, car elle a empêché une plus large diffusion des photos-romans. Mais les artistes et la Maison des jeunes ont également considéré que, puisque les photos-romans traitaient de violence, de drogue, de taxage et même de meurtre, ils pourraient être interprétés négativement et même causer des préjudices ; selon elles, il était souhaitable de ne pas les publier à grande échelle, du moins pas avant que les jeunes ne soient prêtes à le faire.

Comme le projet n'a pas eu de suite, l'expérience n'aura duré que le temps d'une année scolaire. Les jeunes ont certainement beaucoup appris et elles ont éprouvé la fierté d'avoir mené un projet à terme. Mais qu'en est-il après ? D'autres considérations éthiques ont également surgi de ce projet : par exemple, une jeune fille aurait aimé aborder le thème de l'agression sexuelle dont elle avait été victime. Pour ce faire, elle aurait eu besoin d'une écoute en profondeur et d'un accompagnement que les artistes ne se sont pas senties la capacité de lui offrir dans le contexte du projet. *De fil en histoires* s'est révélé une expérience féconde pour les deux artistes impliquées. Lisa a par la suite développé un projet avec les membres de sa communauté rwandaise[5]. Elle a pris conscience que l'engagement n'est pas seulement politique, mais social, psychologique et relationnel. À la suite de cette expérience et de la réflexion amorcée au sujet du chemin qu'emprunteraient ces jeunes dans un proche avenir, Sylvie s'est inscrite à la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal, avec concentration en éducation. Elle a développé le projet *Les sentiers aléatoires* comme une métaphore de cheminement. L'intervenant de la Maison des jeunes a assuré une collaboration constante et le projet n'aurait pas pu se faire sans son soutien. L'école a démontré qu'elle n'était pas seulement un lieu d'apprentissage, mais aussi un riche milieu de vie communautaire.

NOTES

1. Voir aussi la participation de certaines membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p.69, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 84.
2. Voir sa participation au projet activiste humaniste *Tuganire*, p. 232-233.
3. Au Québec, le Code civil fixe l'âge de la majorité : à 18 ans, une personne est considérée légalement responsable. Le Code civil définit aussi les dispositions législatives concernant, notamment, les limites de la capacité des personnes mineures à exercer leurs droits civils et les cas où la personne mineure doit être représentée par son tuteur ou sa tutrice pour l'exercice de ses droits civils.
4. Voir l'horaire de ce programme, p. 34-36, et le compte-rendu de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, dans lequel elle compare ce programme avec celui tenu en 2004, p. 74-91.
5. Voir la description de ce projet activiste humaniste, p. 232-233. Voir la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 112, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins*, p. 117, 124 et 126. Voir également la participation des membres de ce projet au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 128. Voir en plus le vidéo *Tuganire* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.

Raising Mom [Élever maman][1]

Montréal

Janvier 2005 —
juin 2007

Explorations en art visuel multimédia, sur une base individuelle et en collaboration, visant à défaire les stéréotypes et les stigmates intériorisés associés au fait d'être jeune parent

(Les noms suivis d'un * identifient les membres du projet qui ont aussi cocréé le documentaire *Raising Mom,* dans le cadre de la compilation vidéo *Documenter la collaboration*[2].)

À Deux Mains — Programme jeunes parents
Gabriela Richman*

Artistes coordonnatrices
Jasmine Bliss* (2005–2006)
Sara Bessin[3]* (2005–2007)

Autres artistes et membres du projet
Alana
Alana Richards*
Alexis Richards*
Angela Campeau*
Anita Schoepp*
Annie Hickey
Ashlee
Ashley*
Assia
Caroline*
Carrie*
Cassandra*
Cathrine
Diana Neill*
Elena*
Iryna Gorbova*
Jenni Lee*
Jennifer
Jessica
Joani*
Kali*
Kanisha
Katania*
Laea Morris[4]*
Leigh*
Leveesa
Lina Gonthier*
Louisa Neill*
Marie
Maxine
Melanie Fournier*
Melissa
Michelle*
Nadia*
Nafeesa*
Penelope
Saleema*
Sarah Coté*
Tatiana*
Tessa Margreff*
Zarlasht*

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Comment composer avec les frustrations qui surviennent quand les réalités de la vie font en sorte que les membres d'un projet ne se présentent pas de façon régulière aux activités, malgré leurs meilleures intentions ?*
- *Quels sont les pours et les contres de l'utilisation de stratégies de diffusion plus ou moins conventionnelles (telles que des expositions dans des galeries d'art) dans le but de rejoindre le public au sujet de problèmes socioéconomiques et politiques pressants ?*

À Deux Mains est un organisme communautaire sans but lucratif qui fait la promotion du bien-être physique et mental et de l'autonomisation des jeunes dans un environnement ethnique diversifié, ouvert et accueillant. Certaines participantes sont immigrantes ou réfugiées et bon nombre des femmes vivent de l'aide sociale: toutes font partie d'un ménage à faible revenu. Le Programme jeunes parents (PJP) de l'organsime À Deux Mains a débuté en 1988, en vue d'appuyer les jeunes de moins de 24 ans dans leur rôle de parent, au moyen d'une variété d'événements et de services gratuits. Les enfants des participantes au PJP bénéficient d'activités éducatives et récréatives appropriées à leur âge, menées par des bénévoles qualifiées, pendant que les parents profitent d'un temps d'arrêt bien mérité afin de socialiser, dîner ensemble et participer à des sessions plus structurées (qui, pour la plupart, sont définies d'avance avec leur participation active).

> Le projet de sessions d'activités artistiques du PJP a débuté quand Sara Bessin et moi avons participé au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire* d'Engrenage Noir / LEVIER en novembre 2004[5]. Nous venions de terminer un projet avec le Musée des beaux-arts dont le succès nous avait stimulées et nous souhaitions continuer à incorporer l'art dans la programmation du PJP. Politiquement parlant, ma motivation pour ce projet était basée sur la répression des mères: le système de l'aide sociale, bien que généreux, a encore tendance à pénaliser les mères qui choisissent de rester à la maison. Je crois qu'un programme d'allocations de remplacement plus substantiel serait bénéfique pour toutes les mères, pas seulement pour celles qui sont jeunes. Mais ce sont les parents jeunes qui rencontrent le plus grand nombre de défis, qui n'ont pas eu le temps d'installer leurs carrières et qui n'ont pas de plan B si l'argent se fait rare. La plupart de ces jeunes parents vivent sur un budget très serré et l'achat de matériel artistique risque d'être la dernière chose qui leur traverse l'esprit. Je souhaitais contrer ceci et amener l'art dans leurs vies de manière gratuite. Sur le plan artistique, je sentais que ce projet m'aiderait à retrouver ma pratique de l'art à temps plein. J'avais passé trois ans en périphérie de l'art sans m'y immerger pleinement et je voulais que ce projet serve à me rebrancher et à explorer.
> — Jasmine Bliss

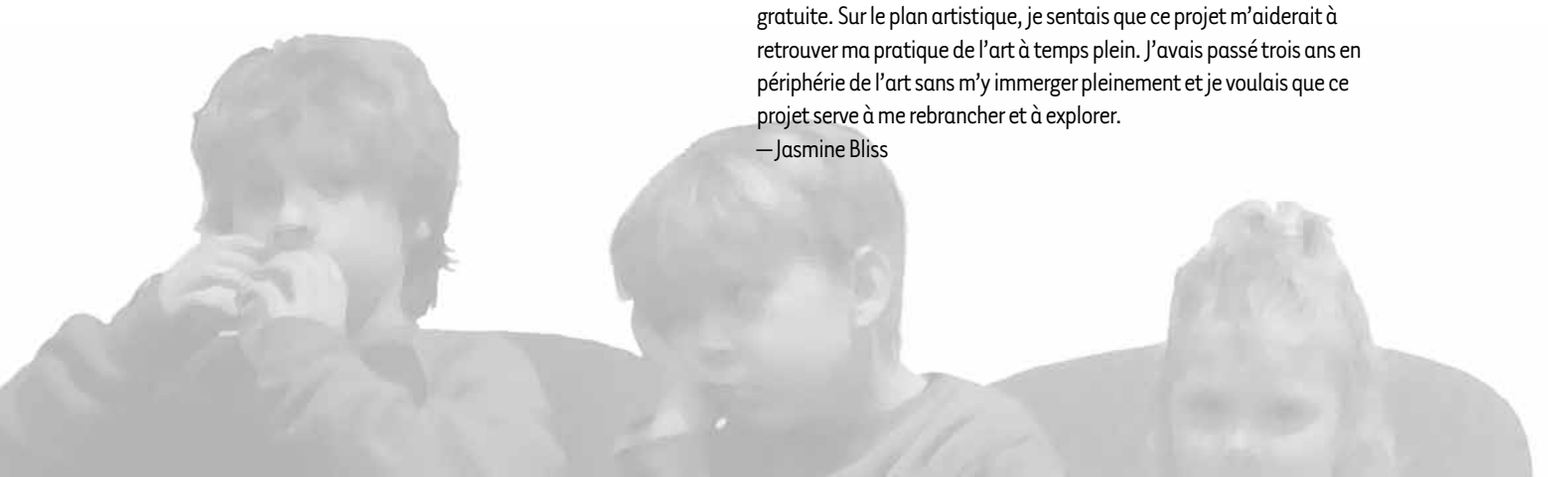




Photo : Effort collaboratif de la part des membres du projet.

Même avant de connaître LEVIER, j'avais constaté que les activités créatrices et artistiques avaient un impact très positif sur les participantes. D'abord et avant tout, elles y prenaient du plaisir. Deuxièmement, cela les rapprochait d'elles-mêmes. Ceci compte pour beaucoup, car bon nombre de parents de jeunes enfants semblent déconnectés à divers degrés, vu leurs continuelles préoccupations et responsabilités concernant leurs enfants. Enfin et surtout, l'aspect d'une exposition publique m'attirait. Beaucoup d'opinions erronées circulent au sujet des jeunes parents, ce que les participantes au PJP souhaitaient rectifier. Sara et Jasmine étaient revenues du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire* de LEVIER pleines d'enthousiasme à propos de ce qu'elles avaient appris au sujet de l'art communautaire et ont offert de rédiger la demande de subvention, après avoir consulté et obtenu l'approbation d'autres participantes au PJP.
— Gabriela Richman

Le facteur « choix » avait beaucoup d'importance pour ce groupe, vu que les idées qu'il voulait communiquer à la communauté étaient fondées sur les auto-affirmations des membres elles-mêmes, à l'effet qu'elles étaient des adultes matures dignes et capables de prendre des décisions pouvant affecter leurs enfants et leurs communautés. Il était vital que les femmes se sentent autonomes pendant le processus de création. Il existait déjà chez les femmes une résistance envers les « personnes extérieures » qui communiquaient avec elles d'une manière autoritaire. Les membres étaient souvent très sensibles quand il s'agissait de faire leurs propres choix dans tous les aspects de la vie. Donc on ne pouvait pas s'attendre à ce qu'elles acceptent que l'on prenne trop de décisions pour elles dans le cadre d'un projet aussi intensément personnel et important pour elles. La plupart des membres ont, comme moi, connu des moments de frustration et le fait de les voir trouver leurs propres solutions m'a poussée à faire de même. Je considère que le projet a été une réussite à un niveau auquel je ne m'attendais pas. Les liens tissés par les membres pendant le processus, l'unité du groupe, le degré de partage par les femmes de diverses ethnies furent d'une grande valeur et importance. Le processus de création était nécessaire pour que les membres prennent conscience de vivre des vies créatives. En tant que forces pour le changement, elles sont importantes les unes pour les autres et dans cette société.
— Sara Bessin

Je trouvais que de présenter nos œuvres en public dans le cadre d'une exposition pourrait sensibiliser la société au sujet de son mauvais traitement des jeunes mères. Il en résulterait peut-être un regard de pitié de moins dans le métro … ou un chauffeur d'autobus qui permettrait même à une poussette d'embarquer sans lancer un regard furieux.
— Jasmine Bliss

On a encouragé les membres à être audacieuses et à expérimenter, à se laisser aller et à ne pas s'inquiéter du résultat final ni de la perfection. Elles ont appris et pratiqué comment avoir accès à leur intuition et à utiliser leur imagination pour trouver des symboles et des métaphores qui leur permettraient d'explorer des aspects de leurs vies et de s'exprimer. Elles ont aussi appris à ne pas se juger ou à se censurer elles-mêmes et leur travail. Le projet artistique a élargi le rôle de parent : chaque semaine qui passait augmentait leurs prises de conscience, leurs habiletés et leur confiance en tant qu'artistes et activistes, tandis qu'elles se créaient de nouvelles identités plus puissantes. Ce projet n'a pas déplacé, mais a plutôt confirmé ma compréhension des possibilités de promouvoir l'engagement social en passant par une pratique fondée dans la communauté. Les entreprises créatrices et artistiques ont un statut spécial et du potentiel parce qu'elles sont agréables, parce qu'elles permettent d'explorer des problématiques et des émotions, qu'elles augmentent le niveau de conscience des participantes et du public, et renforcent leur autonomie par le fait même.
— Gabriela Richman





Lors de l'ouverture de l'exposition *Raising Mom* au Théâtre Empress. Photo : Sara Bessin.

> Certaines personnes ont découvert pour la première fois — ou ont redécouvert — qu'elles avaient des capacités, voire une facilité pour quelque chose. Ceci leur a redonné confiance à un niveau subtil imperceptible. Je crois que les personnes ne se rendaient pas compte de ce qui se passait, mais elles changeaient. Ce n'est qu'une fois le processus terminé que j'ai compris tout le potentiel du projet.
> — Jasmine Bliss

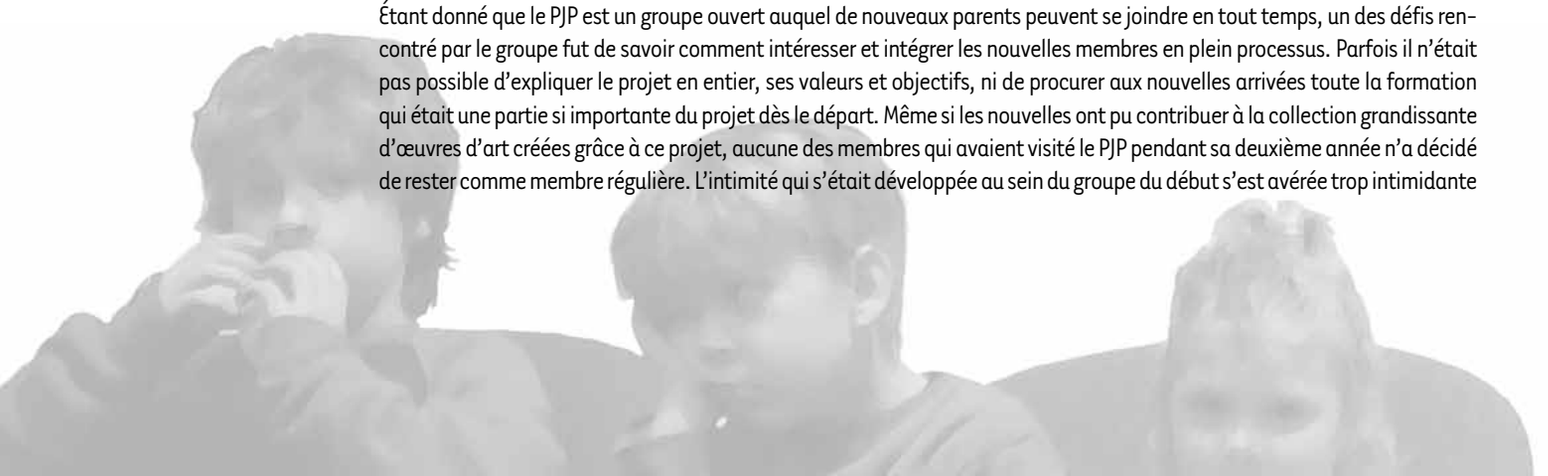
Pendant les premiers mois de 2005, les membres se sont familiarisées avec différents médiums et techniques artistiques en exécutant une variété d'exercices. Chaque session débutait par une brève discussion des thèmes et techniques spécifiques à la session et avant de terminer, un retour permettait à tout le monde de parler de ce qui fonctionnait ou pas. Cette information servait à faire des ajustements au projet en cours de route. Pendant les sessions hebdomadaires, les membres ont acquis de l'expérience dans divers styles littéraires tels que la poésie, la rédaction d'un journal, les nouvelles, l'autobiographie et l'écriture spontanée. Elles ont appris à mélanger les couleurs et à se servir de différents outils et médiums tels que pinceaux, éponges, crayons, pastels, acryliques, encres, peinture en aérosol, pochoirs, gravure sur linoléum et impression. Elles ont aussi fait des expériences dans l'utilisation des couleurs pour représenter des émotions précises. L'association de l'écriture et de la peinture leur offrait l'opportunité de réfléchir sur leurs expériences quotidiennes comme parents et de l'exprimer. Les membres qui étaient enceintes ont fait faire des moulages en plâtre de leurs ventres ; ces moulages furent ensuite décorés d'images et de messages découpés dans des revues représentant des questions relatives à l'environnement physique et social qui pourrait éventuellement faire du tort à leurs enfants, ou encore les tensions entre les images idéalisées et réalistes des mères.

À mesure que le projet avançait, les membres s'offraient encouragement, rétroaction et conseils techniques; elles découvraient aussi les bienfaits thérapeutiques de l'activité créatrice et, en général, disaient se sentir mieux dans leur peau (incluant une réduction de leur niveau de stress et une habileté croissante à contacter et à canaliser des émotions intenses).

Pendant que leurs mains s'activaient à faire de l'art, elles conversaient à propos des thèmes qui ressortaient dans l'écriture et le travail visuel, tels que leurs sentiments face à leur parentalité et comment composer avec les défis et frustrations qui accompagnent la maternité. Toutes avaient des récits de discrimination basée sur leur âge. Au début du projet, plusieurs des mamans se sentaient opprimées, même exclues, par la société.

Dès juin 2006, le groupe s'est senti prêt à s'afficher publiquement. L'exposition, tenue au Empress Cultural Centre, dans le quartier montréalais de Notre-Dame-de-Grâce, s'intitulait *Raising Mom — Exposed.* Environ 100 personnes ont assisté à l'ouverture officielle. Pendant la soirée, quelques-unes des femmes ont présenté des extraits de ce qu'elles avaient écrit dans les mois précédents ; d'autres ont parlé du rôle de ce projet dans leurs vies. Plusieurs œuvres exposées furent vendues, y compris des cartes de souhaits produites pour l'événement: plus de 2000 $ furent amassés en vue de financer le camp d'été pour les femmes et leurs enfants.

Étant donné que le PJP est un groupe ouvert auquel de nouveaux parents peuvent se joindre en tout temps, un des défis rencontré par le groupe fut de savoir comment intéresser et intégrer les nouvelles membres en plein processus. Parfois il n'était pas possible d'expliquer le projet en entier, ses valeurs et objectifs, ni de procurer aux nouvelles arrivées toute la formation qui était une partie si importante du projet dès le départ. Même si les nouvelles ont pu contribuer à la collection grandissante d'œuvres d'art créées grâce à ce projet, aucune des membres qui avaient visité le PJP pendant sa deuxième année n'a décidé de rester comme membre régulière. L'intimité qui s'était développée au sein du groupe du début s'est avérée trop intimidante



pour les nouvelles et la collection d'œuvres écrites et visuelles trop déconcertante. Alors, dans un effort d'intégration des nouvelles, le groupe a décidé de modifier le processus pour la deuxième année du projet (soit de septembre 2006 à juin 2007). Afin d'éviter une partie du stress relié à la création collective, elles ont choisi de travailler individuellement sur des albums personnels dans lesquels elles ont pu explorer leurs enfances, adolescences, relations intimes, rôles de parent, de même que leurs rêves et ambitions pour l'avenir.

C'est au cours de cette deuxième année que certaines membres se sont également impliquées dans le projet vidéo *Documenter la collaboration*[6].

> Malgré les défis, ce projet s'est avéré un succès, si l'on tient compte de ce qui, pour nous, était l'objectif principal, c'est-à-dire le processus (plutôt que le produit final). Le dénominateur commun «jeune parent» a servi d'élément unificateur du projet. Nous n'aurions pas pu tout bonnement l'entreprendre sans un groupe uni où plusieurs membres partageaient des sentiments semblables. En fin de compte, nous avons pris conscience du fait que tous les parents se débattent avec la parentalité et que, peu importe l'âge, tous les parents se sentent inadéquats, même coupables à l'occasion. Il est clair que les bienfaits de ce projet perdurent : nous avons découvert des moyens concrets de nous autonomiser — à nous maintenant de les intégrer.
> — Sara Bessin



Lors de l'ouverture de l'exposition *Raising Mom* au Théâtre Empress (avec Eva, Austin et David). La grande toile est une œuvre collective sur le thème de Maternité et autonomisation. Photo : Sara Bessin.

NOTES

1. Voir la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire,* p. 110, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins*, p. 119.
2. Pour plus d'information, voir la présentation de ce projet (et le DVD) au centre de cette publication. Voir aussi l'introduction au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 106-107.
3. Sara Bessin représenta LEVIER à la conférence *Connect: Towards a Socially-Engaged Aesthetic* organisée par Common Weal Community Arts à Regina, Saskatchewan (14 au 16 mai 2010), avec Laea Morris et Devora Neumark. Sara y parla du projet *Raising Mom* dans le cadre de la table ronde *Art is Not Peace: Challenging Perceptions*.
4. Laea Morris représenta LEVIER à la conférence *Connect: Towards a Socially-Engaged Aesthetic* organisée par Common Weal Community Arts à Regina, Saskatchewan (14 au 16 mai 2010), avec Sara Bessin et Devora Neumark. Laea y parla du projet *Raising Mom* dans le cadre de la table ronde *Art is Not Peace: Challenging Perceptions*.
5. Voir la présentation et l'horaire de ce programme, p. 68-73, et le texte de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 74-91, dans lequel elle met ce programme en relation avec celui qui s'est tenu en 2002.
6. Voir la présentation de ce vidéo lors du programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 128. Laea Morris, une membre de ce projet, fit partie de la délégation de LEVIER qui offrit un atelier lors du *Forum social mondial* qui s'est tenu à Bélem (Brésil) en janvier 2010, avec Johanne Chagnon, Maria du projet *Rentrer chez soi* et Aleksandra Zajko de la Société Elizabeth Fry du Québec. En plus de participer à la présentation générale, Laea y présenta le vidéo *Raising Mom* réalisé par des membres de ce projet.

Annie Hickey

Je fais partie de la communauté des jeunes parents de Montréal, de la communauté inuite québécoise, de la communauté étudiante et de la communauté artistique, parce que j'aime écrire, chanter et créer des œuvres d'art. Ce sont les vrais récits de vie des vrais gens qui m'inspirent. Je me décris comme engagée socialement. Pour créer un monde meilleur, je m'efforce d'améliorer ma propre vie, d'élever une enfant extraordinaire, de poursuivre mes études, d'aller à l'église et d'être une bonne amie.
— Annie Hickey



Je pense que j'étais enceinte de trois mois lorsque j'ai commencé le Programme jeunes Parents (PJP). Au début, je ne disais rien aux autres mamans. J'étais timide. Mais je sentais le besoin d'être là et je continuais à y aller chaque semaine, même si je n'ai pas parlé à personne pendant longtemps. Par la suite, je me suis ouverte, parce que je sentais que j'étais à ma place.

Quand j'y repense maintenant, je suis étonnée de tout le soutien qu'on nous offrait. Je ne peux plus participer parce que j'étudie à temps plein maintenant, mais la majorité de mes amies les plus proches provient encore du PJP. Avec le temps, nous avons pris conscience que nous avions beaucoup plus en commun que nos enfants, comme plusieurs de nos valeurs, de nos priorités et de nos buts.

Je recommande ce genre de groupes de soutien à tout le monde. Je n'arrive même pas à le décrire : on peut partager notre expérience de vie avec d'autres personnes ! On n'est pas toute seule. Grâce au programme PJP, j'ai pris conscience de l'importance de l'amitié et de la nécessité d'avoir des liens durables avec les autres.

Les œuvres que j'ai produites pour l'exposition que nous avons organisée dans le cadre du projet d'art PJP sont aujourd'hui exposées chez moi et j'en suis fière. J'aime raconter leur histoire aux gens qui viennent me visiter. Je leur explique le message de l'œuvre. Je vais garder ces œuvres toute ma vie. Je pense que tout le monde, à la maison, devrait avoir une œuvre qu'elles ont produite elles-mêmes, avec une histoire à raconter à leurs invités, puisque ces œuvres sont chez moi le meilleur sujet de conversation.

Dans une œuvre, j'ai peint une famille de papillons qui traverse la forêt, avec des yeux fureteurs. Ceci exprimait ce que je ressentais en marchant dans la rue avec ma fille : je pensais que tout le monde m'observait et me jugeait. Une fois la peinture terminée, je me suis rendu compte que personne ne m'observait, après tout. Une fois que j'ai transformé mes émotions en quelque chose de réel, que je pouvais voir et toucher, la négativité est disparue.

Lorsque l'œuvre a été exposée, je me suis dit que les gens ne sauraient pas vraiment ce que ça voulait dire lorsqu'ils la regarderaient et que ça n'avait pas d'importance s'ils le voyaient. En ce sens, l'œuvre m'était vraiment destinée. C'était bizarre, lorsqu'on m'a dit qu'il y aurait une exposition, je me souviens de m'être demandé comment ça pourrait se partager. Je ne savais pas quoi attendre des gens, ou quelle serait leur réaction.

Lorsque j'ai parlé aux gens durant le vernissage, j'étais vraiment fière d'être là. Je sentais que j'apportais à la communauté une prise de conscience sur la réalité des jeunes mamans. Il y a des personnes qui ne savent vraiment pas ce que c'est. Elles n'ont aucune idée.

C'est facile de déballer son opinion, ou de ne pas réfléchir à deux fois au sujet de quelqu'un qu'on ne connaît pas, et de tomber plutôt dans des interprétations stéréotypées. C'est dur d'être une jeune maman. C'est déjà un défi d'être simplement un bon parent. Il y a tellement de choses à faire et dont il faut s'occuper.

Aujourd'hui, les parents — et particulièrement les jeunes parents — s'inquiètent du développement de leur enfant, et cette inquiétude peut générer beaucoup de stress, parce qu'on essaie d'être une maman parfaite et de tout faire « selon les règles ». À un moment donné, on se rend compte qu'on ne peut pas être parfaite, et qu'on doit être honnête envers soi-même. Lorsque j'ai comparé « essayer d'être parfaite » et « simplement être moi-même », j'ai été surprise de voir que le fait d'être moi-même était beaucoup moins stressant.

Lorsqu'on est honnête à propos de ce qu'on ressent, on constate que beaucoup de gens ressentent exactement la même chose : il faut simplement s'ouvrir. En fait, c'est vraiment surprenant.

Après avoir arrêté de participer aux programmes PJP, j'ai décidé de terminer ma formation secondaire et les cours pour adultes. Lorsque j'ai obtenu mon diplôme, je me suis dirigée vers la mode, mais je n'ai pas tenu longtemps dans ce domaine. Neuf mois plus tard, soit le même temps qu'il faut pour faire un bébé, je me suis rendu compte que peu importe ce que je ferais dans la vie, peu importe mes aptitudes, ma priorité serait ma fille.

Maintenant, je suis plus réaliste et je suis des cours de comptabilité dans une école technique ouverte aux familles située juste à côté de la garderie de ma fille. Même si je n'ai pas la passion des chiffres, j'aime mieux avoir une meilleure qualité de vie à la maison qu'à l'école. Parce que je suis en comptabilité, je ressens encore une grande envie de trouver des débouchés créatifs. Je trouve toujours quelque chose. Récemment, j'ai commencé à faire des films drôles sur la vie de tous les jours, juste pour le plaisir, parce que j'ai vraiment besoin de m'exprimer. Les idées continuent d'affluer. Je télécharge mes vidéos sur YouTube, parce qu'en plus de sentir le besoin de créer quelque chose, j'apprécie à quel point mes amies adorent me voir porter une perruque blonde.

Pour moi, l'art — et toute forme de création — est le langage de l'âme. Sans art, que serions-nous ? Où irions-nous ?



Photos des interviewées : Devora Neumark
(à moins d'indication contraire).

Gabriela Nehmert

I re-create myself every day!



Je me concentre sur la santé et l'intégralité, sur le plan individuel, collectif et environnemental. J'explore et partage des pratiques de vie simples et durables, et je réunis les gens dans des « cercles de chant » pour se connecter et s'y exprimer en créant des harmonies et des rythmes.
— Gabriela Nehmert

J'aimerais commencer en disant comment le projet d'art communautaire faisait partie d'un long parcours de croissance personnelle dans ma vie. J'avais lu d'innombrables livres de croissance personnelle, j'avais suivi des thérapies par l'art et des dramathérapies. Mais grâce à la pratique de création, j'ai découvert que je pouvais plonger plus profondément dans ma conscience intérieure qu'avec aucune autre des méthodes essayées auparavant.

Après m'être rendue compte à quel point j'appréciais la créativité, j'avais très hâte de partager cela avec les participantes du Programme jeunes parents (PJP). C'était inspirant de voir l'art en cours d'exécution et son effet sur les participantes, moi y compris. Je suis émerveillée par le potentiel simple et inattendu de l'expression créative, surtout lorsqu'elle est suivie d'un partage intime qui rapproche les personnes d'elles-mêmes, et entre elles. L'art excelle à révéler ouvertement ce qui est caché au plus profond de soi, le positif comme le problématique. C'était très enrichissant de voir émerger de nouvelles perceptions de soi, et de voir s'accomplir des possibilités. Avec chaque nouveau projet artistique, de nouveaux horizons s'ouvraient, pour elles comme pour moi.

Aujourd'hui, un an et demi après le PJP, j'organise de manière professionnelle le genre de croissance personnelle que j'ai trouvée tellement significative par rapport à ma propre vie, ce qui me permet d'être créative quotidiennement et d'offrir aux autres des occasions d'en faire autant.

Avant de quitter À Deux Mains, j'ai commencé à sentir petit à petit que j'étais prête à passer à autre chose, mais je ne tenais pas compte de ces émotions. Par exemple, j'ai parfois effectivement remarqué mon impatience face à la complexité et aux nombreux défis de la vie des participantes, ou le dérangement occasionné par les enfants qui avaient besoin d'attention juste au moment où nous voulions faire des choses. Parce que j'aimais beaucoup travailler pour À Deux Mains et le PJP, je ne laissais aucune place à ces sentiments.

Je ressentais un conflit intérieur. Vu que tout ce que les mamans vivaient me touchait de très près, j'étais sensible à leur lutte. Cependant, j'étais frustrée lorsque les intentions du programme, qui pouvaient promouvoir le progrès, ont dû être reportées à plus tard.

Au début de mon travail avec les jeunes mamans et dans mes rapports personnels, j'ai pris conscience que chaque fois que je ressentais de la frustration par rapport à la progression lente de la situation des autres, il était temps d'examiner ma propre progression et de voir ce qui bloquait dans ma propre vie. Est-ce que je prenais suffisamment soin de moi, est-ce que je me respectais et m'affirmais assez, est-ce que je tenais compte de mes besoins, est-ce que je réalisais mon plein potentiel ?

Le PJP prenait énormément de place, mais c'était également très valorisant. Je me sentais proche des participantes et de mes collègues de travail. J'avais beaucoup d'occasions d'exercer ma créativité lors de la préparation du programme, et mon travail auprès de l'organisme est devenu une partie considérable de mon épanouissement personnel, à tel point que je n'ai pas remarqué le déséquilibre entre ma vie professionnelle et ma vie privée. Je voyais que les exigences du programme et les besoins des participantes étaient tellement grands, et je sentais que je pouvais faire quelque chose à ce propos. L'importance de ce que j'accomplissais là-bas, et la reconnaissance que j'en tirais, faisaient en sorte que je voulais toujours en faire plus, au point que le travail a pris une place disproportionnée dans ma vie personnelle. Je me servais du programme comme de mon propre projet de création.

Comme le travail gonflait mon ego et excitait mon amour-propre, parfois je n'ai pas posé mes limites comme il le fallait, et j'ai dépassé ma capacité à donner. Ce type de comportement est présent dans toute ma vie et dans toutes mes relations; en fait, c'est mon défi thérapeutique. Le fait de devenir plus consciente de ce qui se passe en moi, et d'agir en fonction de ce que ma conscience me dicte, a été le processus de toute ma vie.

On m'a appris à refouler mes émotions, à me concentrer sur les autres, à me sacrifier honorablement avec gloire, et j'ai développé d'excellentes compétences pour pressentir et satisfaire les émotions et les besoins des autres; alors je suis devenue une travailleuse sociale. Quand j'étais jeune, je réussissais vraiment bien à ignorer ce dont j'avais besoin. Avec l'âge et la ménopause, et tout particulièrement à cause du processus artistique, mes sentiments négatifs d'insatisfaction et les autres choses que j'étais autrefois capable de refouler ont fait surface et ont exigé mon attention.

Parfois, lorsque je participais aux activités artistiques, certaines questions étaient soulevées, au sujet desquelles je ne voulais pas échanger. Je devais me censurer, parce que ce genre d'échange personnel n'aurait pas été professionnel dans le cadre de mon rôle de coordonnatrice du PJP. Ceci étant dit, plus souvent que d'autres professionnelles en services sociaux, j'ai partagé certains aspects de mon expérience personnelle, comme mes difficultés lorsque j'ai élevé mes enfants toute seule, étant une « maman sur le bien-être social », ou mon expérience d'une relation où j'étais victime d'abus. Ces expériences créaient un lien spécial avec les mamans qui participaient au programme, mais je ne pouvais plus ignorer les contradictions entre ce que je conseillais aux participantes du PJP et comment je vivais ma propre vie.

Après avoir quitté le PJP, j'ai pris le temps de faire un long examen de conscience. J'ai fait le point sur mes talents, mes désirs, mes passions et mes compétences, et je me suis interrogée sur mes attentes par rapport au résultat de mon travail: qu'est-ce que je voulais accomplir dans le monde pendant ma vie ? J'ai affirmé à mes propres yeux l'importance de la créativité, qui me garde en vie, en croissance et en évolution. J'avais entre autres le désir de continuer à libérer ma voix, parce que le chant et l'harmonisation représentent une de mes grandes passions. Même si j'accordais de plus en plus de place à mes activités musicales, grâce à des cours de voix et du chant avec des amis, j'étais encore assez gênée lorsque je chantais en public, malgré ma grande expérience en musique. Ayant été une chanteuse refoulée pendant longtemps, j'ai pris conscience que le fait de libérer ma voix irait au-delà de mon talent de chanteuse, pour me permettre également de m'exprimer et de me développer complètement. L'ironie de la chose, c'est qu'il était toujours plus facile de libérer ma propre voix en montrant aux autres comment le faire.

Aujourd'hui, je gagne ma vie en chantant de tout mon cœur et en encourageant les autres à en faire autant.

Jenni Lee



J'étais un oiseau en cage rêvant de liberté. Je suis terre sans relief qui trouve de la joie dans le quotidien. Je choisis le chemin le moins fréquenté.
— Jenni Lee

Ce qui ressort le plus, pour moi, du projet *Raising Mom*, est le fait que nous étions toutes des jeunes mamans, mais que certaines d'entre nous avaient aussi une formation artistique. Ayant eu des enfants très tôt dans notre vie, nous sentions que tout — incluant le processus créateur — avait été perturbé. Maintenant que j'y repense, je me rends compte que ces «perturbations» ont fait de nous ce que nous sommes.

Au départ, je suis venue à Montréal pour faire un baccalauréat ès arts en danse; pendant ce temps, j'ai rencontré mon mari, le père de mes trois enfants. J'avais quitté ma ville natale de San Jose, en Californie, en quête d'expérience de vie. En tant que chorégraphe, je cherchais de la substance. Techniquement, j'étais à mon meilleur en danse, mais l'aspect affectif était absent de la plupart de mes œuvres.

Le leadership de Sara et de Jasmine, ainsi que leur ambition à suivre leur passion, m'ont incitée à m'intégrer à la communauté de Notre-Dame-de-Grâce et à y créer mon propre projet communautaire en danse. J'ai compris comment ces deux femmes avaient développé leurs contacts et obtenu les subventions pour accomplir ce qu'elles voulaient faire. Donc, à la fin de la première année, alors que nous achevions la préparation de l'exposition *Raising Mom*, j'ai sauté sur l'occasion de participer à un projet pilote intitulé *Moms Teaching Moms*. Je me suis mise en collaboration avec ma partenaire Odessa Thornhill et nous avons présenté deux ateliers de danse africaine à PJP et à L'Envol des femmes, qui ont été soutenus par les partenaires des Services intégrés en périnatalité et pour la petite enfance. Lorsque la communauté éprouve un besoin et qu'on lui donne ce qu'elle veut, le projet va sûrement fonctionner. La réponse a été si positive qu'aujourd'hui, après trois ans, le projet de danse (dont le titre a été changé depuis pour *Rhythm 'N' Movement*) est toujours actif. C'est incroyable d'être payées pour faire ce que nous aimons !

C'est intéressant de voir comment la vie ne se passe pas comme on s'y attendait. Je suis venue ici parce que je n'étais plus stimulée par mon ancienne communauté et pendant que toutes mes amies déménageaient à New York, je suis venue à Montréal afin de poursuivre mon rêve de devenir une danseuse professionnelle. Lorsqu'elles ont découvert que j'étais enceinte, elles ont dit: «Oh! Quel dommage! Elle aurait pu être tellement bonne...» À l'époque, j'étais anéantie, mais aussi soulagée d'avoir enfin la chance d'explorer cette «tare sociale» par le biais d'une foule de médiums artistiques, dans le cadre du projet *Raising Mom*.

À Montréal, tout le monde semble être très engagé dans le processus. D'où je viens, tout est centré sur le produit: on veut produire quelque chose, on veut être vue! L'exposition était un moyen d'être vue, entendue et reconnue. Elle satisfaisait mes besoins en tant que performeuse et confirmait mon initiation en tant qu'artiste.

Pour moi, être une artiste ne se limite pas au perfectionnement d'un seul talent: c'est une manière d'être. On absorbe l'expérience de vie, on l'assimile, on la transforme et on la régurgite. L'art, ce n'est pas seulement ce qu'on fait, c'est aussi comment on le fait. Toute cette expérience m'a démontré qu'il y a plusieurs façons d'atteindre nos objectifs.

Durant la dernière semaine de ma grossesse, un mois avant l'exposition, j'ai eu une montée d'inspiration et en 12 heures de concentration obsessionnelle, j'ai gravé la planche de linoléum pour la linogravure reproduite sur cette page. C'est la déesse de la fertilité et elle représente les éléments de la terre, du feu et de l'eau. En haut de l'image, c'est ce qui est connu sous le nom d'anneau de feu — le moment où le sommet de la tête du bébé apparaît. Par la suite, cette gravure a été publiée dans un livre qui s'appelle *Healing the Planet and Its Inhabitants with Group Energy*, par Mary Swaine. Quand je la regarde aujourd'hui, je me rends finalement compte de la double signification de l'image: les mains tendues de la femme entourent un vagin, qui représente aussi le troisième œil.

Ce lien me conduit à ma situation actuelle et à mon travail de massothérapeute, guérisseuse, enseignante, artiste, épouse et mère. L'aspect d'enrichissement est activé par mes mains, lorsque je me donne à ma famille et que j'en prends soin. Mon mari est mon soutien, mon point d'ancrage. Nous sommes les meilleurs amis du monde. Il y a aussi l'aspect créatif, qui rend la vie intéressante. L'enseignante en moi accomplit la transmission du savoir par l'expérience et les conseils aux autres. En plus de toutes ces parties de moi, je suis simplement qui je suis: une femme.





Laea Morris

Je fais partie d'une communauté de jeunes parents indépendants. J'utilise l'art pour communiquer mes sentiments et mes émotions de vie à la société par le moyen de l'art expérimental et de l'écriture. Inspirée par le résultat de mes créations, j'ai appris à m'accorder de la valeur, de même qu'à ma famille. Avec confiance, je suis amenée à sensibiliser les personnes qui m'entourent.
— Laea Morris



Pour moi, la façon la plus facile de parler de ma participation au projet est de commencer par le commencement. Je suppose que je dois être sincère, pas vrai ? Et si ce n'est pas flatteur ?

Lorsque le groupe a voté pour des journées d'art deux fois par semaine, chaque semaine, je n'avais pas le goût de venir. Je redoutais les journées d'art. Je m'assoyais dehors et je n'ai pas participé à plusieurs sessions au début. On a commencé à travailler sur différents projets de peinture, et je détestais vraiment ça ! Alors je regardais. Ensuite j'ai commencé quelques peintures, mais je ne les ai jamais terminées. J'ai continué d'être négative au sujet des journées d'art. Je m'en suis beaucoup voulu par la suite, et je pensais que j'avais une mauvaise influence sur les autres… mais j'ai quand même continué à me plaindre.

J'ai senti que je communiquais avec le groupe quand on a commencé à faire de la poésie. J'ai toujours su que j'avais un intérêt pour la poésie ; je n'avais simplement jamais pris le temps d'écrire. J'aimais vraiment l'atmosphère quand on était assises et qu'on faisait de la poésie ensemble. Je me sentais plus proche de chacune; grâce à la poésie, on a appris des choses les unes sur les autres, et j'aimais ça. En plus, j'ai eu des bons commentaires sur les poèmes que j'écrivais. Je ne m'étais jamais entendue lire mes poèmes avant ; ça a renforcé mon amour-propre. Mais ce que j'appréciais encore plus, c'est la chance de m'exprimer d'une manière indirecte à propos de choses personnelles qui me préoccupaient, sans même que je m'en aperçoive.

J'ai participé encore plus quand on a fait un projet avec de la peinture en aérosol et des pochoirs. C'était un portrait collectif basé sur des images individuelles de notre enfance. J'ai évacué beaucoup de stress grâce à ce processus, même si d'habitude je n'aime pas le travail fastidieux. J'ai toujours eu une fascination pour les graffitis ; l'utilisation de la peinture en aérosol correspondait à ce qui était le plus proche de l'accomplissement de mon fantasme d'être une artiste tagueuse.

Il y avait une personne qui voulait prendre certains de nos pochoirs pour les reproduire au centre-ville. Les gens n'étaient pas tellement d'accord, c'était le moins qu'on puisse dire… sauf que j'ai dit : « Bien sûr, tu peux prendre les miens. »

J'ai commencé par ne pas vouloir participer au projet de peinture, puis ensuite, je ne me souciais plus de voir mon visage placardé dans tout le centre-ville. C'est alors que ma perception de l'art a complètement changé, et je me suis rendue compte pourquoi je n'aimais pas la peinture : je sentais que les gens peuvent être très critiques devant une œuvre d'art. Je ne connais pas grand-chose à l'art, mais j'avais toujours pensé que ça devait être sans défaut. Lorsque j'ai su que ça pouvait prendre toutes sortes de formes, soudainement tout devenait de l'art.

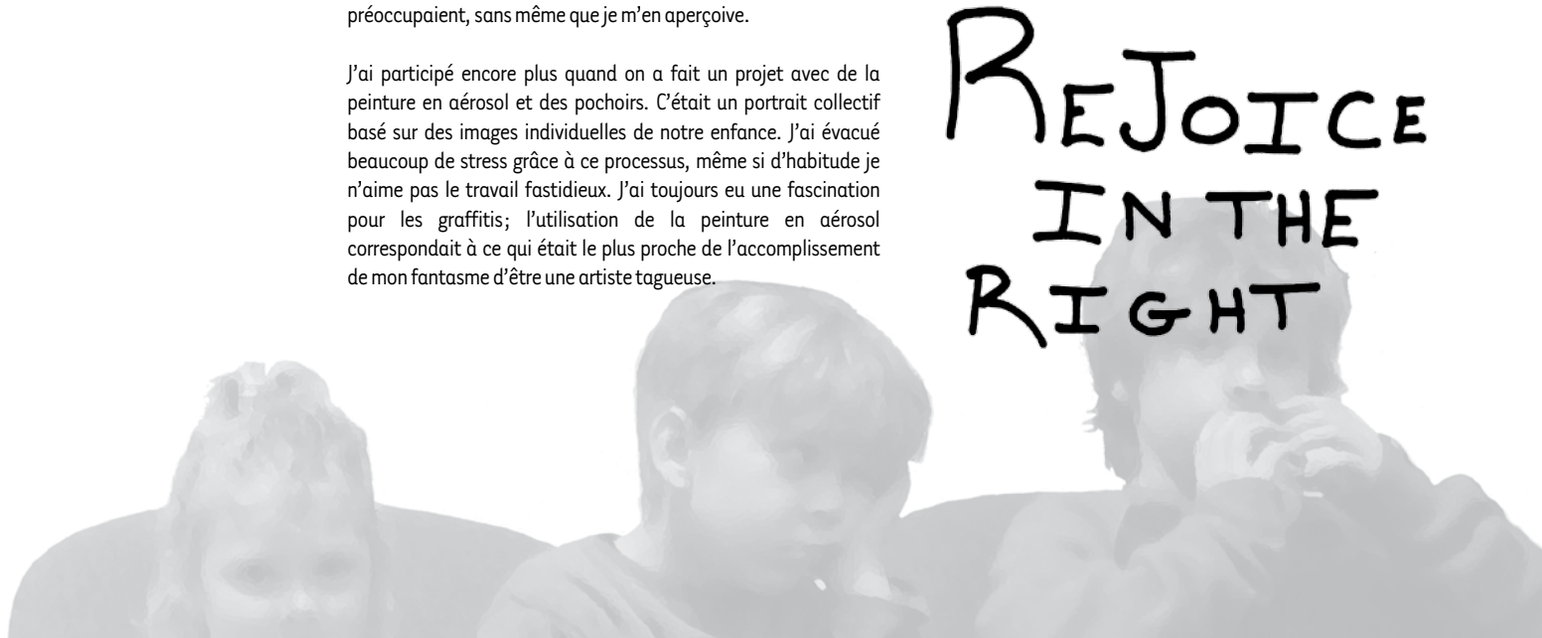
Ça m'a vraiment touchée de voir les œuvres de tout le monde dans le cadre de l'exposition. J'ai trouvé que chaque œuvre était un chef-d'œuvre et toutes ensemble, elles étaient magnifiques.

Après l'exposition, j'ai choisi de faire partie d'un programme d'art au Centre gériatrique Maimonides de Côte Saint-Luc avec ma fille, qui avait tout juste trois ans à l'époque. Croyez-le ou non, je souhaitais qu'elle puisse se salir et s'exprimer par la peinture.

Je voulais communiquer cet enthousiasme lorsque j'ai présenté le projet *Raising Mom* au *Forum social mondial* qui s'est déroulé au Brésil en 2009. Lors de l'atelier de LEVIER, j'ai présenté le vidéo que nous avions créé ensemble. C'était seulement la troisième fois que je voyais le vidéo. La première fois que je l'ai vu, dans le cadre du programme de suivi de *Documenter la collaboration*, j'ai pris conscience de tout le potentiel que j'avais. Lorsque j'ai montré le vidéo au Brésil, j'espérais que le public voit à quel point ce projet avait été thérapeutique et combien la création artistique avait apporté de transformation.

De retour du Brésil, je me suis rendue compte que je n'aimais pas mon travail de consultante en prêts hypothécaires. Après avoir participé aux différents ateliers, je sentais que je voulais pouvoir contribuer davantage à la société. J'ai quitté mon emploi et je me suis inscrite à un programme de premier cycle à l'Université Concordia, dans le but d'obtenir un diplôme en sciences humaines appliquées.

Je ne suis pas encore tout à fait certaine de ce que je vais faire, mais après avoir participé au projet communautaire PJP, je sais que le travail d'intervenante communautaire est vraiment une possibilité dans l'avenir. J'ai vu que je pouvais changer si j'arrivais à communiquer avec ma nature profonde et lorsque je commençais à entrer en relation avec les autres autour de moi.



Sara Bessin

Une partie du mandat du Programme jeunes parents (PJP) est de briser l'isolement ressenti par les jeunes parents. Ironiquement, en s'associant avec le PJP, les participantes étaient encore isolées, mais en tant que groupe et non individuellement. C'est le fait d'être sur la défensive, à la fois sur le plan individuel et collectif, en relation au fait de se sentir exclues de la culture dominante, qui a contribué à cet isolement. Le fait d'être sur la défensive a mené à une plus grande impuissance et à plus d'isolement.



J'aime percevoir la dissidence, surtout relativement à la jeunesse, comme synonyme de semences de changement qui n'ont pas été semées. Je travaille présentement à l'obtention d'un diplôme comme éducatrice en art. Je trouve que, comme société, nous n'accordons pas assez de crédibilité et n'insufflons pas assez d'espoir dans la jeune génération, que nous tenons ensuite responsable de combler nos attentes pour un avenir meilleur. J'espère pouvoir importer beaucoup de ce que j'ai appris en travaillant avec LEVIER dans le système scolaire public, où mon accès aux « semences » à « faire germer » par le processus de création sera peut-être plus facile.
— Sara Bessin

L'avantage de notre projet, c'est que j'étais déjà impliquée dans la communauté en tant que participante, avant de connaître LEVIER. Cela voulait dire qu'il y avait déjà un niveau de confiance mutuelle entre les autres et moi, et que nous partagions les mêmes préoccupations et la même vulnérabilité.

Même si c'est involontaire, les artistes communautaires ont tendance à adopter une approche colonialiste. Je comprends à quel point il est facile de prendre l'identité de celui ou celle qui a les outils : en possession des outils, l'artiste exerce un autre niveau de pouvoir. Son attitude se résume par cette phrase : « Je possède quelque chose dont tu as besoin. »

C'est vraiment par hasard que je ne suis pas tombée moi-même dans cette dynamique. Il me fallait la force du collectif pour faciliter un résultat qui allait servir mes besoins. Cependant, en étant membre de cette communauté, j'étais aussi consciente que les autres avaient des besoins similaires. Je voulais faire preuve d'initiative par rapport à la marginalisation des jeunes parents, et je pensais que ceci ne pouvait — ni ne devait — être surmonté individuellement. C'est seulement par la force du travail collectif que l'on pouvait vaincre le sentiment de marginalisation. Le fait de partager nos histoires a confirmé que les membres du groupe éprouvaient le même sentiment d'impuissance et le besoin de changement que j'éprouvais moi aussi.

Voici l'une de nos histoires : chaque année, le PJP devait faire beaucoup de levées de fonds pour pouvoir aller au camp d'été en famille. Cet événement était très important pour nous. Dès que nous revenions du camp, nous commencions à penser aux moyens d'y retourner l'été suivant. Ça nous permettait de communier avec la nature, de s'attacher à nos enfants, et les unes aux autres. C'était aussi une façon de nous défaire de notre étiquette de jeunes parents urbains, et même de sortir du processus de catégorisation, parce que les étiquettes n'existent pas dans cet environnement.

Je me souviens en particulier d'une fois où nous sommes allées faire une levée de fonds au parc Westmount, un environnement situé près de notre centre. Nous avions supposé que les gens qui fréquentaient le parc pourraient établir facilement des rapports avec nous, en tant qu'autres parents. Même si nous avions préparé des affiches avec des explications sur notre projet de camp, une femme est venue vers nous et nous a demandé ce que nous faisions. Une des mamans de notre groupe lui a expliqué avec plaisir comment les enfants appréciaient le camp, aussi bien que les adultes, et que c'était possible grâce à la levée de fonds. Elle a expliqué que nous offrions des pâtisseries maison et des jus en échange de dons.

En entendant cela, la femme a froncé les sourcils et elle a dit : « Merci, je vais garder mon don pour moi ! » Et elle est partie.

Même si nous étions plusieurs dans le parc ce jour-là, personne n'a répondu à cette femme, parce que nous étions figées sous le choc. Indépendamment du fait que cette femme ait pu nous percevoir comme un fardeau pour la société, c'était très blessant de se faire dire que nos enfants ne méritaient pas d'aller passer une semaine en dehors de la ville pour profiter de la nature avec leur mère. Nous n'avons rien collecté ce jour-là.

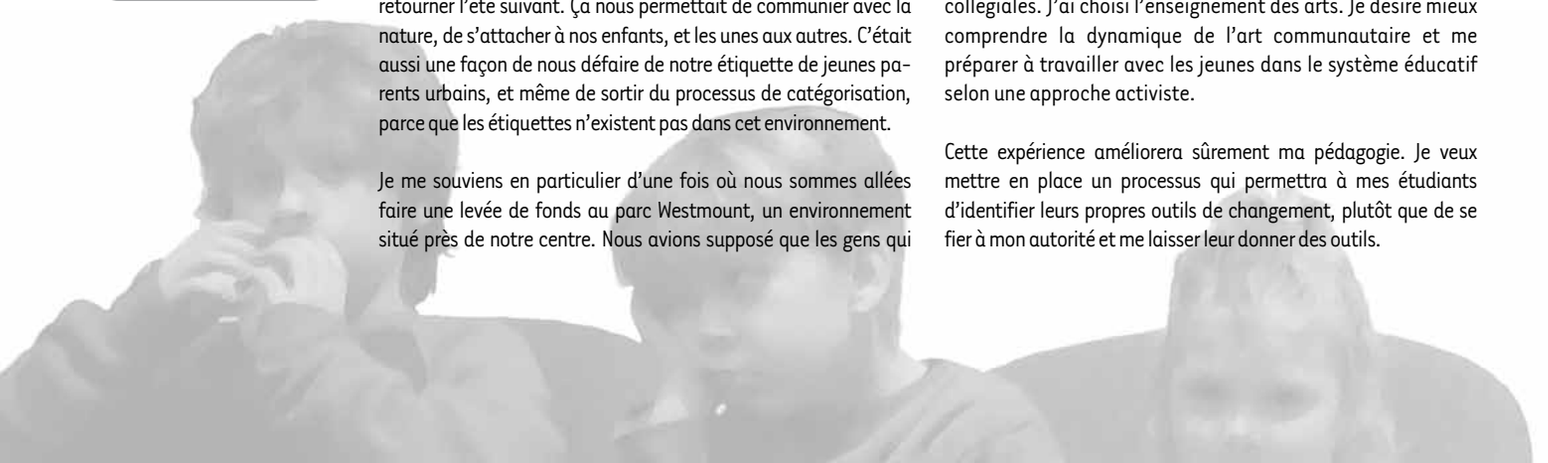
Après cette réaction et d'autres réactions semblables, nous avons développé une attitude défensive qui s'est manifestée, avec le temps, par des sentiments d'inadaptation et des préjugés négatifs sur la façon dont nous étions perçues en tant que jeunes parents par la communauté dans son ensemble. Lorsque nous avons exposé au centre culturel Empress, les œuvres servaient de base de communication avec la communauté dont nous nous sentions exclues. Indépendamment de notre attitude défensive d'alors, nous étions prêtes à nous ouvrir à la communauté, comme des voix qui se font entendre. Je pense que l'exposition a été un catalyseur de changement. Nous avons alors pris conscience que les sentiments d'exclusion venaient au moins en partie de nos perceptions et ne reflétaient pas une vérité extérieure.

Nous avons ressenti fortement, tout au long du processus, et affirmé pendant l'exposition, que malgré notre étiquette de défavorisées, l'amour que nous portions à nos enfants n'était pas moins fort à cause de notre jeune âge et de notre situation financière.

Les œuvres exposées (qui symbolisaient, d'une part, nos sentiments d'exclusion et d'inaptitude ; et qui célébraient, d'autre part, notre amour pour nos enfants) ont été vendues lors d'un encan silencieux. Nous avons collecté plus de 2 000 $ grâce à la vente de nos œuvres, et nous avons eu des vacances magnifiques au camp, cet été-là !

Beaucoup de stéréotypes ont été brisés de part et d'autre. En tant que groupe de jeunes parents, nous nous sommes défait de plusieurs préjugés d'exclusion et nous avons été accueillies par la communauté parce que nous sommes des femmes fortes et intelligentes. Ceci nous a également amené à reconnaître la force de notre potentiel. Ce qui m'amène à parler de l'étape où nous sommes rendues actuellement. Comme toutes les autres participantes, je poursuis présentement des études collégiales. J'ai choisi l'enseignement des arts. Je désire mieux comprendre la dynamique de l'art communautaire et me préparer à travailler avec les jeunes dans le système éducatif selon une approche activiste.

Cette expérience améliorera sûrement ma pédagogie. Je veux mettre en place un processus qui permettra à mes étudiants d'identifier leurs propres outils de changement, plutôt que de se fier à mon autorité et me laisser leur donner des outils.



Projet Ô

Montréal

Préparation : mars à juin 2005
Réalisation : septembre 2005 à décembre 2006

Artistes coordonnateurs
SolidArte :
Bernard Beaulieu
Luc Boisclair
Michel LeveSque

Autres artistes et membres du projet
SUCO (Solidarité Union Coopération) :
André Fortin
Jérémie Caron-Marcotte
Marie-Noëlle L'Espérance
Mireille Tawfik
Pénélope Gaudreault
Véronica Vivanco

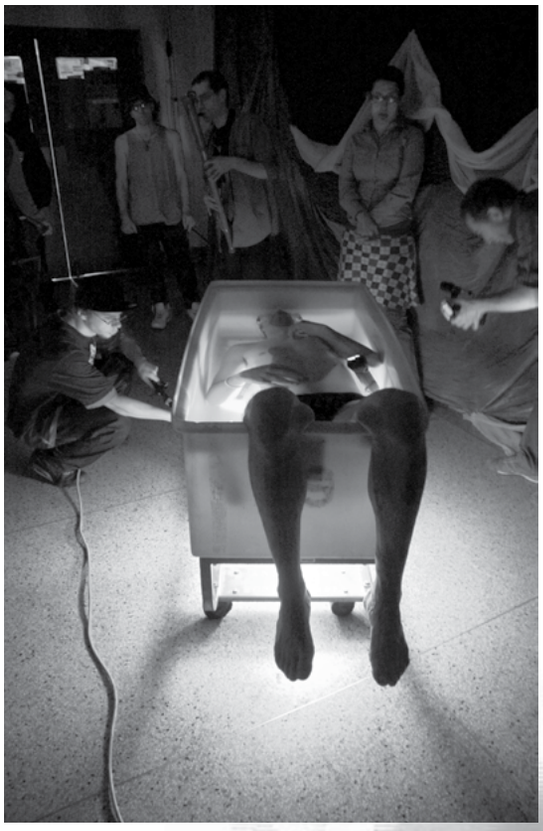
Établir un pont entre un collectif artistique et un organisme de coopération internationale afin de réaliser des interventions artistiques éducatives sur la thématique de l'eau

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Sous quelles conditions deux collectifs, avec des cultures, des compétences et des expériences très différentes, peuvent-ils collaborer et éprouver un sentiment de satisfaction par rapport au processus, tout autant qu'un sentiment d'accomplissement par rapport au produit final ?*
- *À quel moment est-il approprié de reconnaître que les défis rencontrés sont trop grands pour poursuivre une collaboration où surgissent de nombreux problèmes ? Et comment, dans ces conditions, la décision de mettre fin au projet peut-elle être prise de manière à ce que les groupes ne ressentent pas un sentiment d'échec ? Par ailleurs, s'il arrive que, pendant une telle délibération, on décide néanmois de poursuivre la collaboration, quelles sont les conditions dans lesquelles cela peut se faire sans que les membres ne soient déçues ou frustrées ?*

SUCO est un organisme de coopération internationale fondé en 1961, qui encourage des populations locales au Mali, au Nicaragua, au Honduras, au Pérou et en Haïti à prendre en charge de leur propre développement. Le collectif artistique SolidArte a été créé en 1997 et produit, notamment, des cabarets thématiques mettant à l'honneur diverses formes d'art engagé. Ce collectif a aussi travaillé pendant plusieurs années en collaboration avec des artistes de Cuba. Le lien entre les deux groupes s'est fait lors de l'embauche par SUCO de l'un des membres de SolidArte.

Le *Projet Ô* visait à créer des outils de sensibilisation artistiques alternatifs, tout en expérimentant des méthodologies d'éducation populaire. Le but de cette démarche d'art communautaire était de mettre en commun les expertises complémentaires, tant pratiques que théoriques, des deux groupes, autour de l'enjeu de l'eau, de façon à redéfinir les stratégies de communication activistes habituelles en introduisant du sensuel et du ludique dans une intervention activiste et didactique.



Lors de l'événement *Manœuvre liquide* (performance de Luc Boisclair).

Au début du projet, SolidArte était à la recherche de renouvellement, quelques-uns des membres formant son noyau dur s'étant récemment retirés. Les membres restants souhaitaient relever le défi de collaborer avec les membres de SUCO qui, pour la plupart, n'avaient pas d'expérience préalable en créativité collective. À cause des défis significatifs qui se posaient à ces deux groupes et parce qu'ils n'avaient jamais travaillé ensemble auparavant, LEVIER suggéra de commencer leur collaboration par une phase préparatoire visant à leur permettre de consolider leur assise collective, et leur accorda à cet effet une subvention de trois mois.

Le *Projet Ô* fut jalonné de quelques réalisations, dont celle d'un *vox populi* lors de la *Journée internationale de l'eau*, le 22 mars 2006, afin de recueillir l'opinion des gens sur la question de l'eau et sur sa privatisation. L'une de ses principales activités fut l'événement multidisciplinaire *Manœuvre liquide* présenté en mai 2006, puis en décembre 2006 (en version adaptée) au Centre Lajeunesse de Montréal. Il s'agissait d'un parcours fantaisiste et sensoriel d'environ 45 minutes, pour célébrer l'eau et faire réfléchir sur les enjeux cruciaux qui y sont associés. Ces deux événements étaient jumelés à une partie informative plus formelle (en collaboration avec la Coalition Eau Secours ! du Québec, et Développement et Paix, l'organisme officiel de solidarité internationale de l'Église catholique au Canada et membre canadien de Caritas Internationalis).

Même si SUCO et SolidArte partageaient un certain nombre de valeurs et d'aspirations politiques, le bilan de ce projet commun fut plutôt décevant, selon quelques-unes des personnes participantes, et l'expérience s'avéra beaucoup plus difficile que prévu. Plusieurs d'entre elles ont même considéré s'être compliquées la vie en mettant la barre très haute : il s'agissait d'un groupe hybride, se connaissant peu au départ, et qui tentait de réaliser un projet aux enjeux complexes. Un élément de friction entre les membres résidait dans la méthode de travail. Certaines personnes tenaient à ce que le processus soit entièrement collectif, c'est-à-dire que tout le projet se développe en groupe par consensus, alors que d'autres, devant cette tâche colossale, privilégiaient plutôt un rassemblement d'idées développées en sous-groupes ou individuellement. Beaucoup de temps fut passé en réunions à discuter, échanger, évaluer et à chercher un terrain d'entente. Presque toutes les membres ont envisagé à un moment ou l'autre d'abandonner le projet. En tant que collectif d'artistes, SolidArte n'aura pas vraiment su profiter du *Projet Ô* pour se renouveler et le groupe en est ressorti plutôt ébranlé. Les quelques outils d'éducation expérimentés durant ce projet n'ont pas été réutilisés depuis. En dépit de ces difficultés, les membres de SUCO ont terminé le projet, convaincues de l'intérêt de faire de nouveau appel à la collaboration artistique dans son action de sensibilisation.

Malgré le sentiment généralisé d'insatisfaction et le succès relatif du projet dans son ensemble, plusieurs productions individuelles (textes, chansons, collages, vidéos ou autres) ont été créées durant le processus. Le *Projet Ô* a aussi permis aux membres d'accroître leurs connaissances relatives à la question de l'eau dans une perspective globale. Par ailleurs, il est à noter que toutes les bénévoles ayant participé à l'événement *Manœuvre liquide* ont été très enthousiastes à l'égard de leur expérience. Un autre aspect positif de ce projet inclut l'apprentissage acquis par les membres des deux groupes sur le plan des dynamiques interpersonnelles et des connaissances en environnement, de même que les efforts pour créer un terrain équitable entre toutes les membres : aucune distinction n'a été faite entre « artiste » et « membre de l'organisme » quand est venu le temps de se répartir les ressources financières. Toutes les personnes ont reçu un cachet proportionnel à leur participation. Tout compte fait, le public a beaucoup apprécié les événements *Manœuvre liquide* et s'est prêté à l'expérience sensorielle proposée, souvent les yeux bandés. Cette idée de faire appel aux sens dans une activité de sensibilisation politique à propos d'un enjeu aussi important que cette ressource vitale qu'est l'eau, constitue un puissant moyen de susciter une réflexion critique.



Lors de l'événement *Manœuvre liquide* Marie-Aimée Turcotte, (bénévole à l'œuvre).



Lors de l'événement *Manœuvre liquide* (*La banquise fond !*, performance de Michel LeveSque).



Lors de l'événement *Manœuvre liquide*.

Documentation photographique : Patrick Bourque.

Corps parlants[1]

Montréal

2005 à 2007

Projet de création en danse/mouvement mis sur pied afin de soutenir les services offerts par un organisme s'adressant à des femmes de toutes origines

(Les noms suivis d'un * identifient les membres du projet qui ont aussi cocréé le documentaire *Corps parlants,* dans le cadre de la compilation vidéo *Documenter la collaboration*[2].)

Le Centre des femmes de Montréal
Daniela Repetto*
Hélène Hauspied*

Artiste coordonnatrice
Reena Almoneda-Chang*

Autres artistes et membres du projet
Claire Laforest*
Diana Obregòn*
Elizabeth Duplaa*
Marites Carino*
Mathilde Ste-Amour*
Monica Arias*
Patricia Lazcano*
Shermine Sawalha*
Maria Benitez
ainsi que 14 membres qui ont souhaité garder l'anonymat

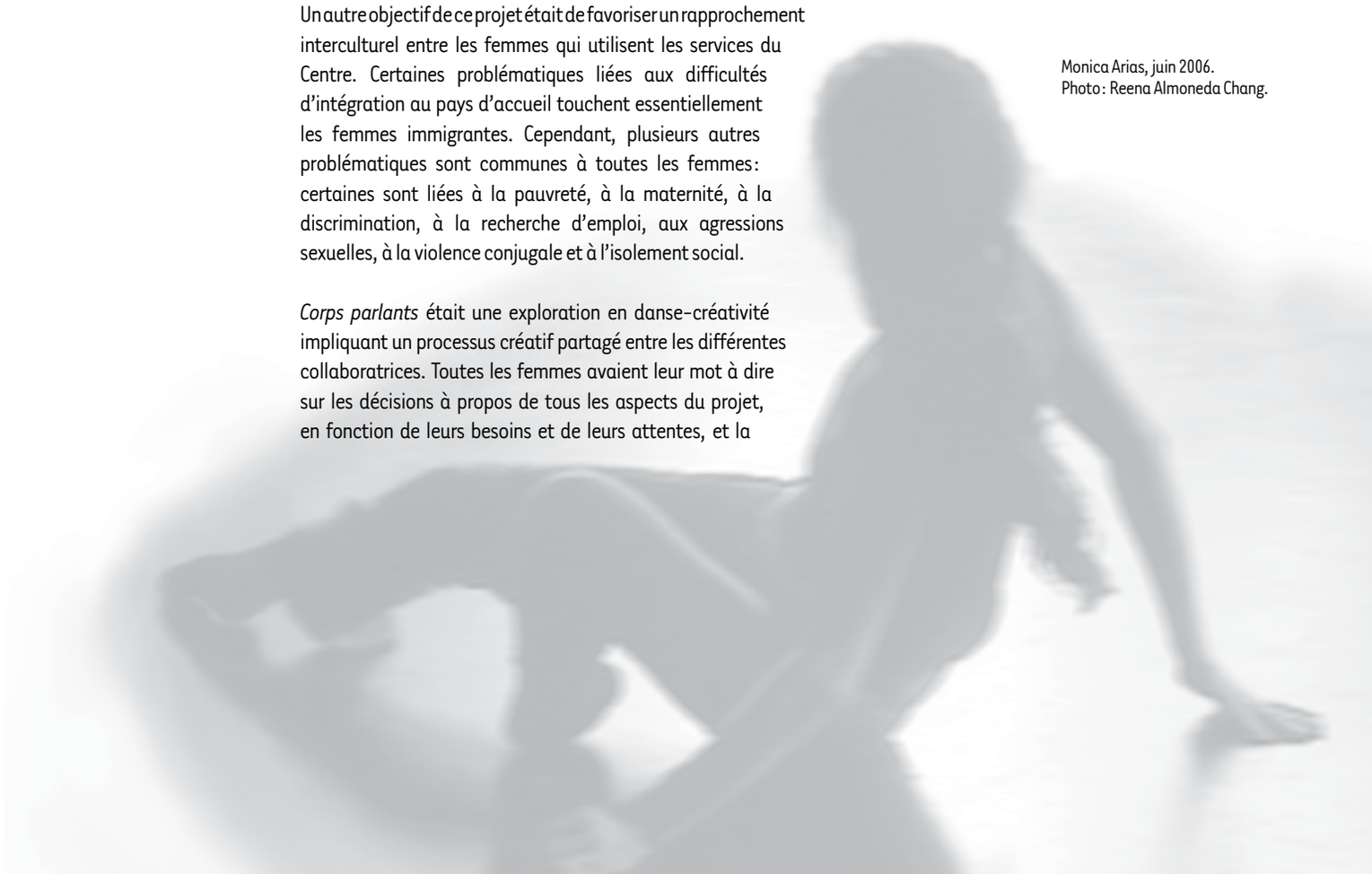
QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Advenant le départ d'une membre clé du personnel d'un organisme communautaire soutenant un processus artistique collaboratif, quelles sont les conditions nécessaires pour assurer la continuation du projet ?*
- *Si les membres d'un projet d'art communautaire avaient été impliquées dans son organisation et son développement dès le tout début des conversations entre l'artiste et les représentantes de l'organisme communautaire, leur implication et leur engagement sur les plans sociopolitique, artistique, logistique/administratif et temporel auraient-ils été plus grands et donc, davantage harmonisés avec les objectifs du projet ?*

Le Centre des femmes de Montréal est un organisme bourdonnant d'activités fondé en 1973. Il compte plusieurs employées et bénévoles, et sa mission est « d'offrir des services pour aider les femmes à s'aider elles-mêmes[3] ». Les services offerts sont regroupés sous deux grands modules : les services de première ligne — aide alimentaire et vestimentaire, écoute et intervention en situation de crise, éducation, accueil et aide aux nouvelles arrivantes ; et les services d'employabilité visant à faciliter l'intégration des femmes au marché du travail.

L'association entre Reena Almoneda Chang et le Centre des femmes avait commencé avant le début du projet *Corps parlants*. Reena participait depuis deux ans comme bénévole aux services de première ligne, et s'était ainsi sensibilisée aux besoins et aux réalités des membres du Centre des femmes. Dès les premières rencontres préparatoires entre Reena et les deux intervenantes du Centre — Hélène Hauspied et Daniela Repetto (qui quitta le Centre aussitôt après le début du projet) —, l'idée de mettre sur pied un projet en art communautaire a fait son chemin. Toutes trois trouvaient intéressant d'offrir aux femmes un moyen, comme la danse, par lequel elles pourraient exprimer leur vécu, leurs émotions, briser leur isolement, développer un sentiment d'appartenance et stimuler leur créativité. Nombre des services du Centre des femmes de Montréal visaient déjà ces objectifs, mais il apparaissait intéressant d'élaborer un projet artistique, surtout axé sur le corps, qui permettrait aussi aux femmes de s'exprimer d'une manière nouvelle ou différente.

Un autre objectif de ce projet était de favoriser un rapprochement interculturel entre les femmes qui utilisent les services du Centre. Certaines problématiques liées aux difficultés d'intégration au pays d'accueil touchent essentiellement les femmes immigrantes. Cependant, plusieurs autres problématiques sont communes à toutes les femmes : certaines sont liées à la pauvreté, à la maternité, à la discrimination, à la recherche d'emploi, aux agressions sexuelles, à la violence conjugale et à l'isolement social.



Monica Arias, juin 2006.
Photo : Reena Almoneda Chang.

Corps parlants était une exploration en danse-créativité impliquant un processus créatif partagé entre les différentes collaboratrices. Toutes les femmes avaient leur mot à dire sur les décisions à propos de tous les aspects du projet, en fonction de leurs besoins et de leurs attentes, et la



Diana Obregon et Reena Almoneda Chang, septembre 2006. Photo : Marites Carino.

contribution des ressources créatives de chaque membre fut reconnue tout au long du processus. Une perspective interculturelle a également été incluse dans le processus créatif, en utilisant des gestes, des mouvements, des formes d'expression en provenance de cultures différentes. C'est aussi le groupe qui a décidé de la manière dont ces activités seraient documentées.

Au début du projet, l'abandon de certaines membres a ébranlé le groupe, de même que l'artiste et les représentantes du Centre. Les raisons de ces départs étaient diverses. Plusieurs vivaient des situations socioéconomiques préoccupantes et avaient à concentrer leurs efforts sur leur survie. Les objectifs du projet ont été difficiles à saisir pour certaines membres. Le projet a d'abord été présenté comme un atelier de danse, plutôt que comme un projet d'art communautaire. De ce fait, beaucoup de membres s'attendaient à une activité où elles apprendraient des mouvements de danse. Elles avaient de la difficulté à saisir les objectifs sociopolitiques du projet et ont trouvé exigeant et intimidant de s'embarquer dans le processus de création. Le taux élevé d'absentéisme a joué sur le moral du groupe et a rendu le maintien de la motivation ardu (y compris pour Reena elle-même). La dynamique des relations entre les membres en a été perturbée. De plus, il aurait été souhaitable que les employées de l'organisme soient davantage impliquées dans le projet.

Dans l'ensemble, le projet a cependant connu une impulsion suffisante pour lui permettre de continuer, et il fut soutenu par LEVIER pour une deuxième année consécutive. Une bonne partie de cette deuxième année fut consacrée à la réalisation du vidéo *Corps parlants* pour le projet *Documenter la collaboration* de LEVIER et une autre partie, à des sessions exploratoires en danse, qui ont réuni moins de femmes que lors de la première année. Ces sessions ont toutefois permis à ces femmes de parfaire leur expressivité, d'autant plus qu'elles étaient très motivées et plus expérimentées que certaines des premières membres.

Très tôt dans le processus, les membres avaient décidé qu'il n'y aurait pas de présentation publique de leur travail, pour des raisons de respect de l'anonymat. Cette préoccupation pour l'anonymat est cependant devenue un précieux outil de création : une des premières solutions fut de travailler en ombres chinoises derrière des tissus, ce qui a donné une esthétique particulière à ce projet. Plus tard, la réalisation du vidéo s'est faite avec les femmes qui n'étaient pas concernées par cet enjeu et n'avaient pas cette nécessité de demeurer anonymes.

On peut constater tout ce que ce projet a apporté de positif à celles qui ont poursuivi cette démarche et accepté d'exposer leur vulnérabilité : travailler sur soi est un exercice périlleux ; les émotions risquaient de prendre le dessus et de tout chambouler. Selon le dire des femmes, cela demandait beaucoup de courage de s'exposer par la danse quand on n'est pas danseuse, de se laisser aller à sa créativité. De plus, le passé et le vécu des membres ont influencé leurs réactions, par exemple : la violence sexuelle ou, dans certains cas, la traditionnelle répression culturelle de l'expression créative chez certaines femmes immigrantes. Mais le franchissement de ces obstacles a favorisé une meilleure affirmation de soi et une réappropriation de son corps.

Le principal défi de ce projet aura été « qui participe » et « qui ne participe » pas aux décisions comme à la démarche de cocréation. Afin d'en maximiser le développement et la réalisation, et d'en présenter les objectifs clairement aux membres éventuelles, les intervenantes du Centre des femmes de Montréal souhaitaient définir elles-mêmes les objectifs et la structure du projet, alors que Reena souhaitait plutôt former le groupe dès le début, pour mieux favoriser les conditions propices à l'émergence d'un collectif de danse.

Le partage des expériences personnelles a cependant enrichi la vision du groupe qui s'est formé et qui a appris à écouter et à s'intéresser davantage aux réflexions des autres, ainsi qu'à voir les choses d'un point de vue différent. Les femmes avaient des histoires de vie et des parcours professionnels très diversifiés, et même si elles ne parlaient pas toutes le même langage, elles partageaient certaines valeurs essentielles.

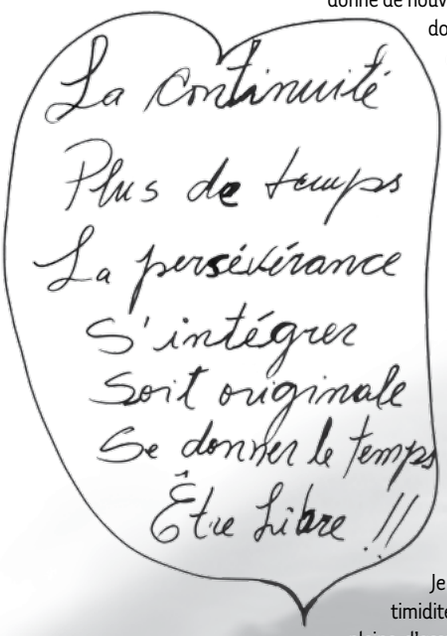
NOTES

1. Voir aussi la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 110, et au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 128. Voir également la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins*, p. 120.
2. Pour plus d'information, voir la présentation de ce projet (et le DVD) au centre de cette publication. Voir aussi l'introduction au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 106-107.
3. Mission du Centre des femmes de Montréal, comme publiée sur leur site : www.centredesfemmesdemtl.org.

Maria Benitez



Je viens du Paraguay. Je suis au Canada depuis six ans. Je suis sud-américaine et je suis considérée comme une minorité visible. J'ai deux fils, un de 20 ans et un autre de 11 ans. Je suis une mère monoparentale. Actuellement, je fais un certificat en gestion d'entreprise à l'Université de Montréal. L'un de mes objectifs est de faire valoir les droits des femmes dans la société moderne afin de se faire reconnaître en tant que femme. Je veux donner l'exemple à mes enfants et leur apprendre ce qu'est l'implication sociale.
— Maria Benitez



Je me suis décidée à participer à cet atelier collectif pour connaître une culture différente et me mettre en forme tout en me distrayant. Ce n'est pas de la danse traditionnelle, c'est un mélange de plusieurs influences. Nous avons fait des exercices qui touchent très profondément à notre être.

C'est tout l'ensemble de l'atelier : la danse, les exercices, les mises en situation, qui ont développé la conscience de mon corps. Par exemple, lorsque j'ai beaucoup de pression de l'extérieur, j'ai mal au dos. En apprenant à me concentrer, j'ai découvert que je pouvais laisser aller mes préoccupations et que cela dégageait entièrement ma douleur au dos. Dans l'atelier, j'ai eu un moment de totale concentration ! J'en suis arrivée à visualiser tout mon corps. C'est extraordinaire ! C'est bon ! C'est fort !

Il y avait, entre autres, une sorte d'exercice que nous avons fait avec une partenaire. L'une était spectatrice pendant que l'autre était actrice. Cela m'a encouragée à réussir parce que je voulais faire mieux que l'autre personne et aussi apporter quelque chose d'original pour moi-même. Dans le rôle de l'actrice, tu as le goût de faire quelque chose de différent. Le fait de relever le défi m'a donné de nouveaux atouts que je ne soupçonnais pas avoir. J'ai donc fait quelque chose de vraiment inhabituel et je n'étais plus la même parce que cela m'a donné une nouvelle confiance en moi. En tant qu'immigrante, je crois qu'à notre arrivée ici, nous sommes comme un nouveau-né ; toute notre confiance est à refaire. Ainsi, certaines femmes se sont engagées dans ces rencontres seulement pour se distraire, alors que d'autres s'en sont servies comme d'un véritable outil.

J'ai tendance à être timide lorsque je suis dans des champs d'action inconnus. Mais dans le rôle de l'actrice, j'avais l'impression qu'un vent mystérieux soufflait dans tout mon être et j'ai pu ainsi extérioriser mes sentiments devant les autres. J'ai vécu une sensation inimaginable ! Nous avons fait plein de choses, cela a été une belle expérience !

Je me suis sentie physiquement très à l'aise. Ma timidité est disparue et je suis redevenue une personne pleine d'assurance, indépendante. Un être libre, capable de prendre de décisions comme auparavant dans mon pays natal où je travaillais comme comptable autonome. Ici, au Québec, j'ai plutôt travaillé dans les manufactures ; j'ai aussi fait l'encartage au *Journal de Montréal*. C'est difficile ! J'ai donc entrepris des études. Je veux avancer, mais dans le secteur administratif que je connais déjà.

L'expérience positive que j'ai vécue dans le projet *Corps parlants* m'habite. Dans la vie de tous les jours, elle m'aide beaucoup à affronter mes difficultés. Aussi, je constate que depuis cette expérience, je m'accorde des moments pour m'occuper de moi-même. Ces instants sont déterminants ! Je continue et continuerai à bâtir quelque chose d'autre parce que cet atelier a été un élément déclencheur. J'encourage tout le monde à faire de même ! Je viens d'une autre culture et mon adhésion à cette expérience de groupe a eu sur moi des effets stimulants qui font que, chaque jour, je m'enrichis et m'adapte de plus en plus dans la société québécoise.

Les Québécois auront une image différente des immigrants grâce aux résultats que nous apporterons. Il faut nous donner du temps parce que pour nous, le temps représente aussi un défi. Nous aurions besoin d'une expansion du temps. Nous avons du temps à rattraper à cause de toute une autre vie déjà vécue avant, et autrement. Pour nous, la difficulté est double. Il nous faut d'abord du temps, et ce n'est qu'après avoir réussi notre intégration que nous pouvons commencer à travailler sur nos objectifs personnels. Sans compter que les résultats ne viennent pas seuls, ni tout de suite. À toute action, il y a une réaction et une répercussion !

Au Québec, j'ai suivi une formation de préposée aux bénéficiaires, mais je n'ai jamais eu d'emploi dans ce domaine-là. J'ai dû adapter toute ma façon de faire valoir mes compétences. Lorsque j'ai pu avoir de l'aide pour travailler sur mon curriculum vitae, je me suis rendu compte qu'il ne faisait pas ressortir mes expériences et qu'il ne reflétait pas non plus ma personnalité. Je l'ai donc amélioré et j'ai choisi de faire des demandes dans le champ de spécialisation dans lequel je travaillais dans mon pays avec, comme dernière ressource, le travail de préposée aux bénéficiaires.

Cependant, même en choisissant une formation différente de celle que j'avais, avec le temps, je reviens au même parcours, mais dans un contexte différent. Et je crois que cette situation représente bien le vécu de beaucoup d'autres immigrants.

Et puis, lorsque je me présente à une entrevue d'emploi, je remarque qu'en général les employeurs ne se fient pas assez à leur intuition, pour embaucher ou non une immigrante, comme ils le feraient normalement. Ils s'attardent alors à des préjugés qui ne leur permettent pas de m'apprécier à ma juste valeur. Et pourtant, ce dont j'ai le plus besoin, c'est de travailler. Plus une personne est formée pour l'emploi, plus il faut l'aider afin d'éviter toutes sortes de situations compliquées, mais aussi des dépenses inutiles.

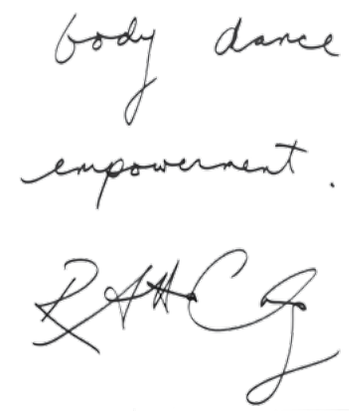
J'ai besoin du soutien des gens pour m'adapter et exceller autant dans les moyens de me valoriser professionnellement que dans un emploi en administration et comptabilité, pour lequel j'ai été formée dans mon pays et dans lequel je dois encore étudier… au Québec.

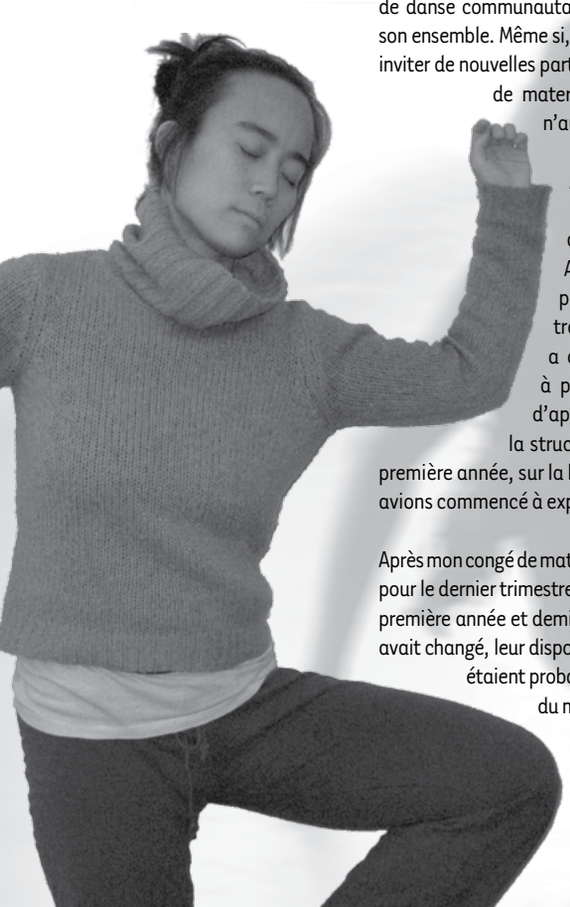
Et si, comme immigrants, nous manquons de confiance personnelle, il sera d'autant plus difficile de devoir s'adapter sans cesse, d'assumer nos différences et de les faire valoir. En ce sens, le projet *Corps parlants* m'a permis d'accroître la constance nécessaire à la réalisation des projets qui correspondent à mon identité.

Photos des interviewées : Devora Neumark (à moins d'indication contraire).

Reena Almoneda Chang

Je suis danseuse, guérisseuse, guerrière, mère, sino-philippine, anglophone, vancouverienne, *montréalaise, enseignante, étudiante à vie. Je suis profondément touchée par la fragilité de la vie et des êtres humains et je me bats pour que cette fragilité soit reconnue. Je vois la fragilité humaine comme un agent transformateur qui fait croître notre pouvoir d'agir en actes de création.*
— Reena Almoneda Chang





Je suis *encore* en train de travailler à l'évaluation de la deuxième année du projet. Lorsque j'ai commencé cette réflexion, beaucoup de temps avait passé; ça n'était pas comme après la première année, quand j'ai fait l'évaluation alors que le projet était tout frais dans ma mémoire. Parce que j'ai pris du temps pour mon congé de maternité, au milieu de la deuxième année, j'ai plus de difficulté à me souvenir exactement de ce qui s'est passé. En plus, je me démène pour avoir les réactions de l'intervenante communautaire impliquée dans le projet, parce qu'elle travaille moins d'heures au centre et qu'elle dit ne pas avoir de temps pour le processus d'évaluation. Je suis très déçue et cela me rappelle les défis que j'ai vécus par rapport au soutien du centre pendant le projet.

Après la première année, nous devions déterminer qui voulait continuer et s'il fallait faire une campagne de recrutement pour la deuxième année. Il fallait aussi décider sur quoi mettre l'accent pour cette nouvelle période. Cinq participantes ont choisi de continuer à s'impliquer (avant mon congé de maternité). Une sixième participante a choisi de continuer seulement le projet de documentaire vidéo (qui a donné lieu à *Corps Parlants*). À ce stade, l'intervenante communautaire a également signalé son désir de participer.

Même si le groupe était presque toujours prêt à accueillir de nouvelles femmes, j'étais préoccupée par le fait que l'intégration de nouvelles femmes affectait le travail que nous avions commencé. Chaque fois qu'il y avait une nouvelle participante, il fallait repartir à zéro et il était impossible d'approfondir le processus créateur. La cohésion au sein du groupe en souffrait également, et le flot établi par le fait de travailler ensemble pendant une longue période était facilement interrompu.

Cela étant dit, je dois également reconnaître qu'à l'occasion, l'arrivée de nouvelles participantes ravivait l'énergie créatrice et revitalisait le groupe. Il y a un parallèle intéressant dans la tension entre la stabilité et le changement, autant au cœur de ce collectif de danse communautaire que dans la société québécoise dans son ensemble. Même si, finalement, nous avons décidé de ne plus inviter de nouvelles participantes dans le projet avant mon congé de maternité, je me demande maintenant si ça n'aurait pas été une bonne idée de le faire.

Au tout début de la deuxième année, l'intervenante communautaire a décidé de ne pas continuer les sessions de danse. Après plusieurs mois, deux autres participantes ont quitté, disant qu'elles étaient trop occupées. En fin de compte, le projet a continué avec seulement trois femmes, à part moi. Ensemble, nous avons décidé d'approfondir nos recherches et d'élaborer la structure chorégraphique créée à la fin de la première année, sur la base des études de mouvement que nous avions commencé à explorer plus tôt dans le cadre du projet.

Après mon congé de maternité, nous avons dû faire du recrutement pour le dernier trimestre, parce qu'aucune des participantes de la première année et demie n'avait choisi de continuer: les horaires avait changé, leur disponibilité était réduite, et certaines femmes étaient probablement découragées et en avaient assez du manque de constance des autres.

La deuxième année fut vraiment difficile, pas seulement à cause de l'interruption due à ma grossesse et à la naissance de mon fils, mais aussi à cause des exigences liées à *Documenter la collaboration*, qui ont enlevé du temps au projet de danse en tant que tel. De plus, comme je l'ai déjà mentionné, la disponibilité des participantes était très limitée parce qu'elles vivaient un processus d'adaptation en tant que nouvelles immigrantes: leur situation fluctuait continuellement, puisqu'elles commençaient leurs études, cherchaient du travail, etc., et que tout cela exigeait beaucoup de leur temps.

Les femmes tendaient à dire oui à tout ce qui était proposé, même si elles n'étaient pas toujours disponibles pour poursuivre jusqu'au bout ce que demandait le projet. Mes attentes étaient peut-être trop élevées, mais aujourd'hui, après tout ce temps, je ressens de la frustration et je me demande si j'aurais dû expliquer davantage les exigences du projet dès le départ ou modifier la façon de le démarrer. Tout ceci me ramène en effet à penser à la manière dont le groupe s'est formé au tout début et à comment le projet a été publicisé.

Je me demande si les choses auraient tourné autrement si nous avions formé notre groupe de danse avant de définir les objectifs du projet. Les intervenantes communautaires n'étaient pas d'accord avec cette façon de procéder parce le Centre des femmes de Montréal n'a pas l'habitude d'inclure des participantes dans les comités de direction. J'étais d'accord avec leur façon de travailler, mais avec du recul, je me demande si les femmes n'auraient pas eu un meilleur sentiment d'engagement et de responsabilité à l'égard du projet, si elles l'avaient davantage perçu comme étant le leur, advenant qu'elles auraient pris part au processus de prise de décisions dès le début. Même à la fin de la deuxième année, certaines femmes parlaient encore du «projet de Reena», alors que j'ai toujours souhaité que ce soit un projet de collaboration communautaire.

Je ne peux m'empêcher d'envisager tout ce processus comme une expérience d'apprentissage importante pour moi. Les organismes ont tendance à cultiver une mentalité institutionnelle, même s'ils sont gauchisants et populaires. Et ce caractère institutionnel s'immisce dans tout ce qui est accompli. Bien entendu, les organismes ont leurs limites, mais quels sont les espaces à l'intérieur desquels nous pouvons travailler ensemble?

Malgré toutes les déceptions et les frustrations, il y a eu plusieurs moments et échanges qui ont confirmé la valeur du travail corporel et de la danse comme moyen d'autonomisation (également pour ma propre autonomisation). Même si le contact avec l'organisme n'était pas renouvelable, certaines des femmes ont exprimé le désir de continuer à travailler avec moi dans l'avenir.

Le plus important, à mon avis, c'est de pouvoir effectuer du changement. Personnellement, j'ai eu un degré de responsabilité plus élevé dans ce projet que par le passé. Cet aspect, et le fait que ce projet m'a permis, pour la première fois, de concrétiser les liens entre la pratique artistique et l'engagement sociopolitique (que j'ai toujours trouvé très important), ont grandement développé mon pouvoir d'agir.

Shermine Sawalha



Née et élevée à Amman, en Jordanie, je suis arrivée à Montréal en 2001 pour y vivre et poursuivre ma carrière dans les arts. Après l'obtention de trois diplômes universitaires, je trouve difficile de résumer ma biographie de manière à rendre compte adéquatement de tout le travail en art contemporain et de toutes les collaborations créatrices auxquels je participe présentement. Mentionnons toutefois le Ctrllab Art House, un espace culturel alternatif situé sur le boulevard Saint-Laurent, et dont je suis copropriétaire.
— Shermine Sawalha

Mon expérience de *Corps parlants* remonte à plus de trois ans. Je me suis jointe au projet parce que je m'intéressais au mouvement contemporain pour femmes et parce qu'à l'époque, j'avais fait une demande d'inscription pour un diplôme universitaire en danse contemporaine. Le projet m'intriguait, parce qu'il n'exigeait pas de formation en dance ou de capacités physiques particulières.

Au commencement, je me suis jointe à une classe assez importante. Pendant les premières semaines, plusieurs femmes ont changé de section et j'ai fini par collaborer avec une seule autre femme, Monica, en plus de Reena, qui m'a été présentée comme l'artiste/enseignante. Nous nous somme rencontrées en moyenne une fois par semaine pendant au moins quatre mois. Nous apportions nos idées, nos textes, nos émotions et les mouvements de danse que nous souhaitions explorer dans le cadre du projet. Un de ces textes était le *Labyrinthe* de Borges, que nous trouvions captivant, avec toutes ses façons de présenter le mouvement, le contexte théâtral et les états émotionnels.

Nous avons commencé par explorer la notion de labyrinthe en improvisant différentes manières de trouver son parcours de l'intérieur. Nous avons également recherché divers moyens de créer des labyrinthes en utilisant les corps, de la ficelle et des éclairages pour ouvrir ou bloquer des voies de mouvement et d'exploration. Nous avions identifié et fait des recherches sur les différents personnages et leurs états d'âme, afin de créer des liens entre nos explorations du labyrinthe et nos réinterprétations de ce récit.

Toutes ces recherches m'ont rendu davantage consciente du fait que la danse n'est pas seulement une question de mouvement. Pour pouvoir créer du mouvement, il faut croire en son propre processus créateur et à l'environnement qui entoure et influence les décisions chorégraphiques. Nos recherches ont dépassé le mouvement et les histoires, nous nous sommes assimilées à elles. Nous étions le Minotaure, Ariane et Thésée. Nous étions le chemin vers la lumière et l'obscurité que nous redoutions.

Ce projet a élargi ma perception de la danse et de la création en arts visuels : il a accru les dimensions de la création artistique dans ses multiples formes. Cette conscience a contribué au succès de mon audition au programme universitaire de danse pour lequel j'avais fait une demande d'inscription. Même si j'avais moins d'expérience technique que plusieurs autres candidates, j'ai néanmoins pu me distinguer en comptant sur les compétences en improvisation et en recherche développées dans le cadre de *Corps parlants*.

Une des choses que j'apprécie de ce projet, c'est que je peux identifier ce que j'ai appris et assimilé lors de mon échange avec Reena et Monica, tout en étant consciente de ce que j'étais capable de partager de mes compétences et de mon expérience des arts et de la technologie. Au début du projet vidéo *Documenter la collaboration*, on m'a interviewée à titre de participante de *Corps parlants*. Le travail en collaboration avec Monica et Reena sur le labyrinthe a également été documenté pour être incorporé à cette vidéo. À l'étape suivante, alors que je n'étais plus une participante en danse et mouvement, Reena m'a engagée en qualité d'assistante technique en vidéo, et elle a engagé ma compagnie, Collaboratory Productions, pour avoir un accès à un poste de travail et à de l'équipement vidéo, ainsi qu'un lieu de réunion pour pouvoir compléter le projet vidéo.

La partie la plus difficile d'un projet communautaire est de convaincre les gens de s'engager dans le projet lorsqu'il n'y a pas de frais de participation. Le groupe a tendance à devenir instable, du fait que les gens ne se sentent pas obligés de venir parce qu'ils n'ont rien à payer. De plus, on sous-estime la valeur de ce qui est offert. C'était généralement le cas dans notre situation. Toutefois, Reena, Monica et moi étions intéressées à poursuivre notre processus ensemble en petit groupe. Malgré tous les changements, nous nous en sommes tenues à notre concept et à notre engagement envers ce projet, afin de créer un contexte d'apprentissage pour les autres et pour nous-mêmes.

Personnellement, j'ai tenté de m'intégrer autant que je pouvais aux rencontres de la deuxième année, même lorsque mon horaire ne coïncidait pas avec celui de *Corps parlants*. Je continuais de venir chaque fois que je le pouvais, même brièvement, parce que même si je ne pouvais plus m'engager personnellement, je demeurais curieuse au sujet de l'évolution du projet.

Aujourd'hui, trois ans plus tard, alors que je serai bientôt diplômée du programme en danse contemporaine de l'Université Concordia, je repense au projet *Corps parlants* et je suis étonnée de voir à quel point il m'a aidée à obtenir ce diplôme. La danse et la chorégraphie sont basées sur les gens, les rapports et les possibilités qui s'offrent lors de ces rencontres. La simple collaboration honnête entre les gens et la lutte pour réussir, malgré la difficulté de coordonner nos horaires respectifs, représentaient en soi une danse.





Rentrer chez soi

Montréal

Mars 2006 à
juin 2007

Projet axé sur la photographie réalisé avec des femmes itinérantes et en difficulté accueillies par un organisme communautaire



(Les noms suivis d'un * identifient les membres du projet qui ont aussi cocréé le documentaire *L'art est vaste,* dans le cadre de la compilation vidéo *Documenter la collaboration*[1].)

La rue des Femmes
Emmanuelle Poitevin Chaignon
Huguette Léveillé
Léonie Couture*
Ma Deva Eshana*
Suzanne Bourret

Artiste coordonnatrice
Diane Trépanière[2]*

Autres artistes et membres du projet
C. Laflamme*
Chika
Hélène
Henriette
Isabeau
Isabelle*
Louise*
Lyne
Lyse
Maria[3]*
Maria
Marie-Danielle
Mojdhé
Odette
Renée
Soumaya
Suzanne
Sylvie
Sylvie
Thérèse*
Yana*

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

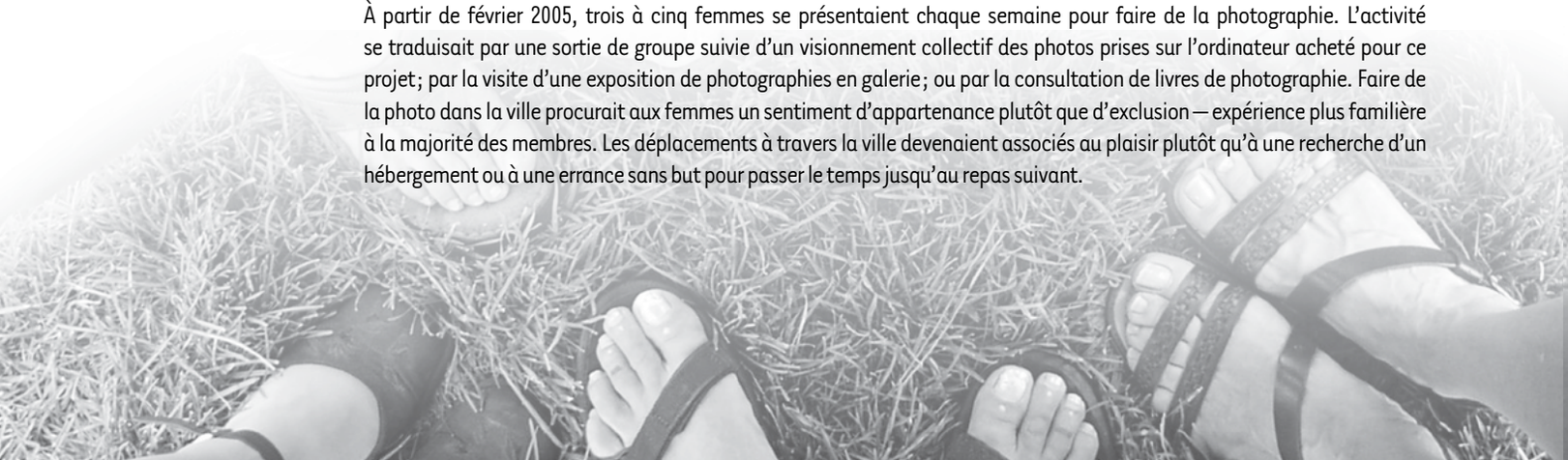
- *Quelles sont les conditions nécessaires pour soutenir des artistes lorsqu'elles peuvent être aussi vulnérables que les personnes avec lesquelles elles collaborent — et que celles-ci peuvent s'identifier comme artistes ?*
- *Dans quelles circonstances peut-on faire appel à l'art pour questionner la façon dont des organismes communautaires traitent parfois les personnes qu'elles desservent essentiellement comme ayant besoin « d'aide », et les encourager à se concentrer aussi sur le travail avec chaque personne dans le but de développer sa force et en particulier son potentiel créatif ?*

La rue des Femmes de Montréal, organisme d'intervention et de suivi psychosocial, œuvre depuis 1994 auprès des femmes itinérantes et en difficulté, afin de leur assurer des conditions favorables à une démarche de guérison et de reconstruction de leur intégrité personnelle. Depuis l'automne 2002, l'organisme a emménagé dans un lieu entièrement neuf, la Maison Olga, qui abrite sous un même toit un centre de jour et un gîte de nuit de 20 chambres. Le centre offre divers services aux résidentes comme aux femmes qui y viennent régulièrement : repas, aide thérapeutique, ateliers d'expression artistique, etc.

Diane Trépanière s'est d'abord présentée à La rue des femmes à titre de bénévole en 2000. Son implication de longue date avec l'organisme fut un facteur déterminant d'une collaboration créatrice qui, éventuellement, fut soutenue par LEVIER. Pour La rue des Femmes, il est essentiel que toutes les travailleuses, rémunérées ou non, comprennent et partagent la culture de l'organisme en s'investissant dans les tâches du quotidien : repas, vaisselle, ménage. Le partage de ces tâches contribue à développer un sentiment d'empathie et à enraciner un lien avec les femmes qui demandent des services. Diane répondit positivement à ce « rite de passage ». Elle s'est rapidement impliquée à temps plein auprès des membres de l'organisme grâce à un programme gouvernemental d'emploi qui défraya son salaire pendant un an. C'est ainsi que la « photographe » a peu à peu développé un sentiment d'appartenance en prenant des photos lors des fêtes, des activités spéciales ou au quotidien. Dans sa pratique personnelle, Diane a toujours travaillé sur la question historique et sociale de l'identité des femmes, incluant la sienne : « L'art a été pour moi un moyen de prendre la parole, de me mettre au monde. J'ai commencé par la photo, un médium silencieux qui demande un certain retrait en même temps que beaucoup d'écoute des autres et de ce qui est en train de se passer. »

Elle en est ainsi arrivée à proposer de mettre la photographie à la disposition des femmes de l'organisme et à concevoir le projet *Rentrer chez soi*, lequel allait permettre aux membres de se rencontrer dans un contexte autre que celui lié à des besoins pressants. La rue des femmes eut à cœur de tout mettre en œuvre pour intégrer *Rentrer chez soi* à l'ensemble de son programme d'activités thérapeutiques et d'apprentissage.

À partir de février 2005, trois à cinq femmes se présentaient chaque semaine pour faire de la photographie. L'activité se traduisait par une sortie de groupe suivie d'un visionnement collectif des photos prises sur l'ordinateur acheté pour ce projet ; par la visite d'une exposition de photographies en galerie ; ou par la consultation de livres de photographie. Faire de la photo dans la ville procurait aux femmes un sentiment d'appartenance plutôt que d'exclusion — expérience plus familière à la majorité des membres. Les déplacements à travers la ville devenaient associés au plaisir plutôt qu'à une recherche d'un hébergement ou à une errance sans but pour passer le temps jusqu'au repas suivant.





Les membres ont d'abord reçu chacune une caméra jetable — fruit d'une commandite trouvée par Diane. Au fur et à mesure qu'elles acquéraient une meilleure connaissance de la photographie, elles ne voulaient plus de caméras jetables, trop frustrantes sur le plan de la qualité des images produites et des possibilités techniques. Elles ont alors préféré la caméra numérique, achetée pour l'utilisation collective des membres du projet, pour son instantanéité et la facilité de manipulation des photos.

Rentrer chez soi a eu des répercussions individuelles et collectives positives. Pour plusieurs membres, la photographie est devenue une recherche de moments de bonheur instantané, de beauté et de mieux-être au quotidien, aussi courts soient-ils. Au fil des semaines et des mois, les femmes se sont senties de plus en plus chez elles, dans la ville comme en elles-mêmes. Elles ont commencé à s'intéresser au travail de l'autre et à trouver, pour la plupart, leur place au sein du groupe, ce que tout le monde (peu importe son besoin d'attention, de soutien et de soin) valorise et apprécie.

Les membres de ce projet ont également pris part à certains événements publics, comme le *2e Festival de photographie amateur de Montréal* dont le thème, *Une invitation à dévoiler un lieu secret*, rejoignait à merveille celui de *Rentrer chez soi*. Onze participantes se sont inscrites et, pendant plus de quatre mois, elles ont travaillé cette thématique collectivement et individuellement. L'une d'entre elles a remporté un prix lors de ce concours. Cinq des onze membres du projet ont aussi exposé en novembre 2005 dans les locaux de La rue des femmes.

Même si le projet a été de bien des manières un succès, il fut également très éprouvant alors que des ajustements ont dû être faits en raison des nombreuses sessions manquées par certaines des membres. Les situations de vie précaires des femmes et l'instabilité qui s'ensuit ne leur permettaient pas toujours d'assister aux rencontres hebdomadaires, même si elles étaient très motivées à le faire. De plus, des mécanismes de survie individuels et des stratégies de protection empêchaient parfois certaines membres d'être en relation avec les autres. Ainsi, des conflits interpersonnels étaient fréquents, résultant parfois en l'annulation des activités.

Le projet a été soutenu par LEVIER pour une deuxième année pendant laquelle il y eut la tenue d'une autre exposition, cette fois, à la galerie de l'Artothèque (Montréal). C'est au cours de cette deuxième année qu'un investissement important en temps et en énergie fut consacré à la réalisation du vidéo pour le projet *Documenter la collaboration*. Le vidéo a fourni aux femmes une occasion de contrer l'image stéréotypée et dévalorisante associée aux itinérantes dans notre société.

Après avoir bénéficié du soutien financier accordé par LEVIER pendant plus d'un an et de l'accompagnement critique pendant plus de deux ans (qui a consisté en des rencontres trimestrielles et des conversations supplémentaires, au besoin, sur le développement du projet) — en plus des subventions reçues préalablement de la part du Bureau Inter-arts du Conseil des arts du Canada en 2002 puis en 2005 —, La rue des Femmes a intégré Diane dans l'équipe de travailleuses rémunérées, à temps partiel. C'est ainsi que, grâce à la persévérance de Diane et à sa participation active à la recherche de financement, la photographie s'est implantée à La rue des Femmes depuis longtemps comme moyen important d'aborder la problématique de l'exclusion sociale et le développement personnel des femmes.

NOTES

1. Pour plus d'information, voir la présentation de ce projet (et le DVD) au centre de cette publication. Voir aussi l'introduction au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 106-107.
2. Voir la description du projet activiste humaniste *Des pas sur l'ombre* qu'elle a réalisé, p. 277-278. Voir aussi sa participation au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 69, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 80. Voir également la description du projet activiste humaniste *Opération: à nous les sarraus* auquel elle a participé, p. 226-227.
3. Maria, une membre de ce projet, fit partie de la délégation de LEVIER qui offrit un atelier lors du *Forum social mondial* qui s'est tenu à Bélem (Brésil) en janvier 2010, avec Johanne Chagnon, Laea Morris du projet *Raising Mom* et Aleksandra Zajko de la Société Elizabeth Fry du Québec. En plus de participer à la présentation générale, elle y présenta le vidéo *L'art est vaste* réalisé par des membres de ce projet.

Documentation photographique: anonyme.



Questionnaires en vue du rapport final des projets d'art communautaire soutenus par LEVIER

Tout au long du processus collaboratif, lorsqu'il s'agit de faire l'évaluation du projet, les membres des projets d'art communautaire soutenus par LEVIER établissent leurs propres critères de succès. Il y a néanmoins plusieurs enjeux spécifiques que LEVIER estime essentiel de considérer que ce soit avant, pendant ou après chaque projet, par exemple la motivation personnelle ; la cocréativité et les dynamiques de groupe ; et le contexte sociopolitique à l'intérieur duquel est situé le projet. Ces enjeux ont été mis en évidence par le biais d'un ensemble de questionnaires qui ont pris différentes formes selon l'état d'avancement des projets soutenus entre 2002 et 2007.

Caroline Alexander-Stevens, en collaboration avec Devora Neumark, a d'abord développé ces questionnaires pour les utiliser dans le cadre d'un projet de recherche initié par LEVIER en 2001 en vue de rassembler les informations pouvant étoffer l'histoire de l'art communautaire au Québec[1]. Ces questionnaires ont ensuite été adaptés et utilisés pendant le processus d'application[2] avant d'être mis en circulation auprès des membres des projets en tant qu'outil pour la réflexion critique.

Les trois ensembles de questions évaluatives reproduits plus bas ont été distribués aux représentantes des groupes communautaires et artistes collaboratrices au début de chaque projet, de sorte qu'il était possible de se référer à ces points de repères pendant toute la durée de la collaboration. Au moment du rapport final, les représentantes communautaires, artistes et autres membres du projet déposaient les questionnaires complétés auprès de LEVIER, en même temps que tout autre matériel de soutien qu'elles avaient décidé de choisir pour documenter leurs accomplissements et les défis rencontrés au cours de leur démarche.

Compléter de tels questionnaires d'évaluation s'avère relativement exigeant : la liste de questions est longue et les thèmes, qui portent sur un large éventail d'enjeux liés à la collaboration cocréative, sont plutôt exhaustifs. En plus d'être un exercice utile à chaque personne impliquée dans le processus, tout ce qui était formulé par les différentes membres des projets a été considéré attentivement par LEVIER en relation avec le développement de sa propre capacité à militer en faveur de l'art communautaire et activiste humaniste.

NOTES

1. Voir le texte de Caroline Alexander Stevens, *«Comment vais-je vivre?»,* p. 284-299.
2. Voir ces questionnaires, p. 37-38.

Questionnaire pour les artistes

Description du projet

Comment le projet a-t-il été conçu ?

Comment le projet a-t-il débuté ?

Comment le projet était-il structuré ?

Compte tenu qu'il existe de nombreuses raisons pour créer des projets d'art communautaire – des raisons qui se concurrencent et parfois entrent en conflit –, quelles étaient vos propres motivations politiques et artistiques ? Qu'espériez-vous obtenir en réalisant ce projet :

- En tant qu'artiste ?
- Pour les autres membres du projet ?
- En termes de contexte social dans lequel l'art est fait, interprété et perçu ?

Comment avez-vous atteint chacun des buts énoncés précédemment ?

Pourquoi avoir recours à l'art ? Qu'y a-t-il dans le processus créateur qui vous a poussé à le choisir en tant que moyen d'engagement social ?

Quelles possibilités affectives ou émotionnelles avez-vous envisagées en invitant les autres membres du projet au processus créateur ?

Avant le début du projet, que connaissiez-vous des conditions politiques et sociales, ou des aspirations activistes des autres membres, et comment pensez-vous qu'un projet artistique pourrait avoir un effet sur leur situation ?

Décrivez toutes les étapes du projet, en incluant tous les préparatifs tels que des sessions de remue-méninges et de travail en atelier, jusqu'à la réalisation complète du projet ainsi que toute activité subséquente.

La communauté

Comment a été sélectionné le groupe ou l'organisme communautaire hôte ?

Décrivez ce groupe ou organisme communautaire.
Comment définiriez-vous la mission de ce groupe ou organisme communautaire, ainsi que les relations entre les personnes qui ont participé au projet ?
Les projets d'art communautaire ne débutent pas en faisant de l'art. Comment la relation entre ce groupe ou organisme communautaire et vous fut-elle initiée ? Comment avez-vous rencontré pour la première fois ce groupe ou organisme communautaire, comment avez-vous présenté le projet à l'administration, et comment avez-vous expliqué le projet aux autres membres ?
Décrivez l'évolution des relations entre toutes les autres membres de ce projet et vous.
Aviez-vous prévu que le projet aurait un effet sur les relations entre les personnes au sein de cette communauté ? Et si oui, décrivez comment.

Collaboration
Quelle a été votre approche artistique ou pédagogique du travail en collaboration ?
Le travail en collaboration est un processus complexe, d'une dynamique en constant changement. Comment le groupe a-t-il fonctionné sur le plan collectif ? Qui a fait quoi ? Pourquoi les tâches ont-elles été divisées ainsi ?
Avez-vous rencontré des difficultés à maintenir la motivation des membres tout au long du projet ? Si oui, expliquez quelles furent ces difficultés et comment y avez-vous fait face ?
Quels choix furent offerts aux autres membres du projet à l'intérieur du processus artistique, et comment furent-il déterminés ?
Qui fut responsable des choix esthétiques ? Pourquoi ?
Y a-t-il eu des différences ou des désaccords à l'intérieur du groupe ? Et si oui, comment ont-ils été négociés et résolus ?
Comment votre démarche artistique dans un cadre collaboratif à l'intérieur d'un groupe ou organisme communautaire est-elle différente ou semblable de votre pratique habituelle, quand vous ne travaillez pas au sein d'une communauté ?
Une pratique créatrice avec des groupes ou organismes communautaires peut impliquer des relations interpersonnelles délicates et complexes. Quelles ont été vos considérations éthiques au cours du processus ?
Si des objets ont été réalisés au terme du projet, comment furent-ils utilisés, et qui en a conservé la propriété, une fois le projet terminé ?

Évaluation du projet
Très souvent, la présentation publique du travail réalisé ne marque pas la fin du processus. Y a-t-il eu des activités subséquentes, à court et à long terme, telles des fêtes, des rencontres ? Le projet a-t-il connu une prolongation ou donné lieu à de nouveaux projets ?
Comment évaluez-vous le succès de ce projet ?
Comment ce projet a-t-il changé votre compréhension des possibilités pour l'art communautaire d'être une forme d'engagement social ?
Quel rôle croyez-vous que le processus créateur a joué sur le plan des buts personnels, sociaux ou politiques poursuivis par les autres membres du projet ?
Était-il important pour ce projet artistique d'avoir l'implication d'un groupe ou organisme communautaire ? Si oui, pourquoi ?
Étant donné le potentiel affectif de l'art, quelles ont été vos expériences émotives personnelles au cours de ce projet ?
Pouvez-vous décrire des expériences semblables dont vous avez été témoin chez d'autres membres du projet?
Au meilleur de votre connaissance, y a-t-il eu de nouveaux liens entre les individues au sein du groupe ou entre le groupe et d'autres partenaires impliquées dans le projet ?
Avez-vous continué à entretenir des liens avec le groupe ou organisme communautaire après la fin du projet ? Si oui, quelle était la nature de cette implication ?
Si vous deviez répéter ce projet ou en entreprendre un autre de même nature, apporteriez-vous des changements, compte tenu de votre expérience ?
Avez-vous des informations supplémentaires, des réflexions ou des questions sur la pratique de l'art communautaire suscitées par cette expérience ?

Questionnaire pour les groupes ou organismes communautaires

Qui sont les personnes membres de votre groupe ou organisme communautaire et quelle est la nature des relations entre elles et avec le groupe ou l'organisme lui-même ? Est-ce que cette collectivité se regroupe autour d'enjeux de culture, de genre, de territoire géographique, d'intérêt ou selon d'autres facteurs identitaires ?

Description du projet
Décrivez le projet d'art communautaire.
Comment ce projet s'intègre-t-il à l'intérieur de la mission de votre groupe ou organisme communautaire et quels aspects de ce projet vous ont intéressé tout particulièrement en tant que personne ?
Énumérez toutes les membres de ce projet d'art communautaire, y compris les personnes qui furent impliquées à toutes les étapes du processus créateur, celles qui ont fourni un soutien administratif ou technique, les bénévoles, les membres du conseil d'administration ainsi que tout autre organisme ou partenaire qui a joué un rôle dans ce projet.
Quelle a été la durée de ce projet ? Quelles furent les dates de toute présentation publique en lien avec ce projet dans lequel votre groupe ou organisme communautaire a été impliqué ?
Énumérer toute documentation existante et toute reconnaissance publique du projet, par exemple des communiqués ou des articles de journaux, des photos ou vidéos.
Existe-il des éléments de documentation écrite ou visuelle de ce projet qui seraient accessibles à des fins de recherche, tels des procès-verbaux de réunions de conseil d'administration où le projet d'art communautaire a été discuté, des évaluations internes ou tout autre document qui pourrait être pertinent ?

Y a-t-il eu besoin de recourir à du financement additionnel pour ce projet d'art communautaire, et si oui, qui fut responsable de trouver cet autre soutien financier ?

Description du processus d'art communautaire

Comment a débuté ce projet d'art communautaire ?

Y avait-il des éléments particuliers de production artistique et de démarche créatrice qui a poussé votre groupe ou organisme à choisir ce projet d'art communautaire en tant que forme d'engagement social ?

Y a-t-il eu des modifications à apporter au projet artistique proposé afin qu'il rencontre les besoins de votre communauté ou des personnes membres ?

Que vouliez-vous atteindre par votre participation à ce processus :

- Pour les membres ?
- Pour votre groupe ou organisme communautaire ?
- Pour vous-mêmes en tant qu'individue ?

Comment avez-vous atteint chacun des buts mentionnés précédemment ?

Quels possibilités affectives ou émotionnelles avez-vous envisagées en invitant les membres du projet à ce processus créateur ?

Avant le début du projet, que saviez-vous des conditions politiques et sociales ou des aspirations activistes des membres du projet, et comment pensiez-vous qu'un projet artistique pourrait avoir un effet sur leur situation ?

Décrivez toutes les étapes du projet auquel votre groupe ou organisme a participé, en incluant tous les préparatifs tels que des sessions de remue-méninges et de travail en atelier, jusqu'à la réalisation complète du projet ainsi que toute activité subséquente.

Collaboration

Les projets d'art communautaire ne débutent pas en faisant de l'art. Comment a été initié la relation entre votre groupe ou organisme communautaire et l'artiste, et entre l'artiste et les membres de l'organisme ?

Décrivez l'évolution des relations entre votre groupe ou organisme communautaire, l'artiste et les autres membres du projet.

Comment aviez-vous envisagé que le projet transformerait les relations entres les personnes au sein du groupe ou de l'organisme ?

Le travail en collaboration est un processus complexe, d'une dynamique en constant changement. Comment le groupe a-t-il fonctionné sur le plan collectif ? Qui a fait quoi ? Pourquoi les tâches ont-elles été divisées ainsi?

Y a-t-il eu des difficultés à maintenir la motivation des membres tout au long du projet ? Si oui, expliquez quelles furent ces difficultés et comment vous y avez fait face ?

Est-ce que ce projet d'art communautaire a modifié le rôle des membres de votre groupe ou organisme, et si oui, comment ?

Quel choix fut offert aux membres du projet à l'intérieur du processus artistique, et comment furent-ils déterminés ?

Qui fut responsable des choix esthétiques, et pourquoi ?

Y a-t-il eu des différences ou des désaccords à l'intérieur du groupe ? Si oui, comment ont-ils été négociés et résolus ?

Si des objets ont été réalisés au terme du projet, comment furent-ils utilisés, et qui en a conservé la propriété, une fois le projet terminé ?

Évaluation du projet

Très souvent, la présentation publique du travail réalisé ne marque pas la fin du processus. Y a-t-il eu des activités subséquentes, à court et à long terme, telles des fêtes ou des rencontres ? Le projet a-t-il connu une prolongation ou donné lieu à de nouveaux projets ?

Comment évaluez-vous le succès de ce projet ?

Comment ce projet a-t-il changé votre compréhension des possibilités pour l'art communautaire d'être une forme d'engagement social ?

Quel rôle croyez-vous que le processus créateur a joué dans l'atteinte des buts personnels, sociaux ou politiques des membres du projet ?

Pourquoi était-il important pour votre groupe ou organisme communautaire de participer à ce projet d'art ?

Au meilleur de votre connaissance, y a-t-il eu de nouveaux liens entre les personnes au sein du groupe ou entre le groupe et d'autres partenaires impliquées dans le projet ?

Étant donné le potentiel affectif de l'art, quelles ont été vos expériences émotives personnelles au cours de ce projet ?

Pouvez-vous décrire des expériences semblables dont vous avez été témoin chez d'autres membres du projet ?

Est-ce que l'artiste a continué à entretenir des liens avec votre groupe ou organisme après la fin du projet ? Si oui, quelle était son implication ?

Si vous deviez répéter ce projet ou en entreprendre un autre de même nature, apporteriez-vous des changements, compte tenu de votre expérience ?

Avez-vous des informations supplémentaires, des réflexions ou des questions sur la pratique de l'art communautaire suscitées par cette expérience ?

Questionnaire pour les autres artistes et membres du projet

Implication dans le groupe ou organisme communautaire

Quand êtes-vous entrée en contact avec le groupe ou l'organisme communautaire hôte du projet?

Qu'est-ce qui a motivé votre implication au sein de ce groupe ou organisme ?

Comment décririez-vous la mission de ce groupe ou organisme communautaire ? Par exemple, est-il géré par un personnel administratif à temps plein et dirigé par un conseil d'administration, ou consiste-il en une association informelle de personnes partageant des intérêts communs ?

Quel était votre première fonction dans ce groupe ou organisme communautaire ?

Qu'est-ce qui a réuni les membres de ce groupe ou organisme communautaire — des intérêts ou des aspirations politiques communs, des expériences partagées, des intérêts locaux ou régionaux, etc. —, en d'autres termes, qu'est-ce qui fait de ces personnes une communauté ?

Comment décririez-vous les relations entre les membres de ce groupe ou organisme communautaire: sont-elles des amies proches? Est-ce que ce groupe se rencontre pour des événements réguliers et fréquents? Est-ce que l'adhérence au groupe est changeante et flexible?

Est-ce que votre fonction au sein de ce groupe ou organisme a changé au cours de votre implication et si oui, comment?

Est-ce que votre implication au sein de ce groupe ou organisme communautaire a (ou a eu) un effet sur ce que vous êtes et sur comment vous vous percevez?

Êtes-vous encore membre de ce groupe ou organisme communautaire? Si non, quand et pourquoi avez-vous quitté et êtes-vous encore en contact avec des personnes de cette collectivité?

Description du processus d'art communautaire

Comment votre participation à ce projet d'art communautaire a-t-elle commencé?

Pourquoi avez-vous décidé de participer à ce projet d'art communautaire?

Quelle a été la durée de votre implication dans ce projet? Quelles sont les dates des événements publics auxquels vous avez participé?

Aviez-vous des expériences en art ou en création avant ce projet? Si oui, quelle était la nature de cette expérience?

Qu'espériez-vous atteindre en participant à cette démarche:

- Sur le plan créatif?
- Sur le plan politique ou social?
- Sur le plan personnel?

Comment avez-vous atteint chacun des objectifs mentionnés précédemment?

Quelles possibilités affectives ou émotionnelles aviez-vous envisagées en participant à un tel processus créateur?

Pensez-vous qu'un projet artistique peut influencer votre situation sociale ou politique ou matérielle?

Décrivez toutes les étapes du projet auquel vous avez participé, incluant tous les préparatifs tels des sessions de remue-méninges et du travail en atelier, jusqu'à la réalisation complète du projet, ainsi que toute activité subséquente.

Avez-vous de la documentation sur ce projet, par exemple des coupures de journaux, des photographies ou des vidéos?

Est-ce que votre participation à ce projet d'art communautaire vous a coûté quelque chose? Si non, d'où est venu le soutien financier?

Collaboration

Les projets d'art communautaire ne débutent pas en faisant de l'art. Comment la relation entre l'artiste et les autres membres du projet (dont vous-mêmes) s'est-elle établie au départ?

Décrivez l'évolution des relations entre les divers membres, y compris l'artiste impliquée dans ce processus.

Le travail en collaboration est un processus complexe, d'une dynamique en constant changement. Comment le groupe a-t-il fonctionné sur le plan collectif? Qui a fait quoi? Pourquoi les tâches ont-elles ainsi été divisées?

Avez-vous rencontré des difficultés à maintenir votre motivation tout au long du projet? Si oui, expliquez quelles furent ces difficultés et comment y avez-vous fait face?

Est-ce que ce projet d'art communautaire a changé votre fonction ou celle d'autres personnes membres du groupe ou de l'organisme, et si oui, comment?

Quels choix aviez-vous en tant qu'individue à l'intérieur du processus artistique et du projet en général?

Qui fut responsable des choix esthétiques, et pourquoi?

Y a-t-il eu des différences ou des désaccords à l'intérieur du groupe? Si oui, comment ont-ils été négociés et résolus?

Si des objets ont été réalisés au terme du projet, comment furent-ils utilisés, et qui en a conservé la propriété une fois le projet terminé?

Évaluation du projet

Très souvent, la présentation publique du travail réalisé ne marque pas la fin du processus. Y a-t-il eu des activités subséquentes, à court et à long terme, telles des fêtes ou des rencontres? Le projet a-t-il connu une prolongation ou donné lieu à de nouveaux projets?

Comment évaluez-vous le succès de ce projet?

Comment ce projet a-t-il changé votre compréhension des possibilités pour l'art communautaire d'être une forme d'engagement social?

Quel rôle croyez-vous que le processus créateur a joué dans l'atteinte de vos buts personnels, sociaux ou politiques?

Pourquoi était-il important pour vous de participer dans ce projet d'art communautaire?

Avez-vous établi de nouveaux contacts ou développé de nouvelles relations avec d'autres membres au cours de ce projet?

Étant donné le potentiel émotif ou affectif de l'art, quelles ont été vos expériences personnelles au cours de ce projet?

Pouvez-vous décrire des expériences semblables dont vous avez été témoin chez d'autres membres du projet?

Est-ce que votre participation au processus créateur de ce projet d'art communautaire vous a changé ou a modifié la façon dont vous vous percevez?

Avez-vous continué à faire de l'art à la suite de votre participation dans ce projet? Est-ce que votre créativité ou votre pratique artistique a été transformée par cette démarche?

Si vous deviez recommencer ce projet ou participer à un autre semblable, apporteriez-vous des changements, compte tenu de votre expérience?

Avez-vous des informations supplémentaires, des réflexions ou des questions sur la pratique de l'art communautaire suscitées par cette expérience?

Abondance et partage[1]

Granby

Octobre 2005 à avril 2007

Atelier 19
Alternative en santé mentale L'Autre Versant
Carrefour Jeunesse-Emploi
Solidarité Ethnique Régionale de la Yamaska (SERY)
SOS Dépannage

Artiste coordonnatrice
Francine Charland

Autres artistes et membres du projet
Hélène Dion
Hélène Plourde
Louise Scott
Luce Grenier
Lucile Alix
Luz Marina Cassanova Diaz
Marie Bourbeau
Monique St-Pierre
Nina Pelletier
Suzanne Paré

12 adultes de Alternative en santé mentale L'Autre Versant
12 jeunes (16 à 24 ans) du Carrefour Jeunesse-Emploi
Une cinquantaine d'enfants (9 à 11 ans) de l'école l'Assomption et du camp de jour des Loisirs de Granby
3 adultes, membres du jardin communautaire de SOS Dépannage

Réalisation d'une œuvre collective extérieure visant à amorcer une réflexion sur les manques de notre société d'abondance

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Quelles différences existe-il entre des projets de défense d'intérêts communautaires et des collaborations en art communautaire, et en quoi ces différences sont-elles importantes ?*
- *Quelles sont les conditions qui rendent possible le développement et le maintien d'une large coalition entre différents groupes et organisations communautaires ? De façon précise, quel rôle l'art peut-il jouer dans ces processus socioéconomiques et politiques ?*

Granby, située à 80 kilomètres de Montréal, est une ville au développement économique rapide. Malgré cette forte croissance, la pauvreté y est encore bien présente. Créé en 2001, l'Atelier 19 est organisme à but non lucratif dont la mission vise à mettre en place et à expérimenter, au moyen de l'art et de la créativité, des solutions aux défis soulevés en éducation, en environnement, en santé et en économie. L'Atelier 19 — fondé et dirigé par Francine Charland, une artiste muraliste de Granby — travaille étroitement avec le milieu scolaire local et avec des organismes communautaires locaux à promouvoir la créativité comme outil de connaissance de soi, de ressourcement et d'intégration sociale.

En concevant le projet *Abondance et partage,* Francine voulait partager sa réflexion sur les différents « manques » de notre société d'abondance basée sur l'*avoir* plutôt que sur l'*être*. Au départ, le projet visait une collaboration entre Francine, l'Atelier 19 et Solidarité Ethnique Régionale de la Yamaska (SERY), un organisme communautaire qui accueille annuellement des certaines de personnes immigrantes et répond au besoin de main-d'œuvre des industries de Granby et des environs. Il avait comme objectif de réunir des jeunes et des femmes d'âge mûr autour d'une exploration créative de cet enjeu socioéconomique aussi bien que culturel. Avant d'accorder son soutien à ce projet, LEVIER a demandé à Francine d'approfondir son analyse critique par rapport au mode de redistribution des richesses dans le système capitaliste actuel et, tout particulièrement, en ce qui concerne la dimension éthique de cette problématique et le rôle de l'artiste dans un tel type de collaboration.

Avant même de contacter SERY, Francine avait invité SOS Dépannage à participer à ce projet en l'autorisant à accrocher l'œuvre finale sur les murs extérieurs de l'ancienne usine qu'il occupe — SOS Dépannage est un organisme communautaire et une entreprise d'économie sociale qui lutte contre la pauvreté au moyen de divers services. Neuf femmes d'âge mûr ont également répondu à un autre appel de Francine de participer à cette aventure en contribuant financièrement au projet ou en donnant du temps, dont deux femmes siégeant au conseil d'administration de l'Atelier 19. Malgré plusieurs rencontres avec SERY, pendant lesquelles Francine tenta de recruter des membres, trois femmes seulement se sont présentées aux activités, notamment à cause de la non-disponibilité des femmes immigrantes durant les heures choisies pour les activités, étant donné leur emploi en manufacture. Une seule membre d'origine colombienne a finalement poursuivi le projet jusqu'à la fin.

Afin d'assurer la réalisation artistique de l'œuvre (10 tableaux de 6 pieds x 8 pieds, ornés de mosaïques de miroirs[2] à installer à l'extérieur, par-dessus d'anciennes fenêtres barricadées du bâtiment de SOS Dépannage), Francine présenta le projet à Alternative en santé mentale L'Autre Versant et au Carrefour Jeunesse-Emploi — les deux organismes consentirent à ce que certaines de leurs membres participent au projet. Les différents groupes devaient travailler séparément sur les parties de tableaux qui leur étaient assignées, avant que leurs créations soient assemblées à l'Atelier 19.

Le groupe de femmes, à la suite de la proposition de Francine, travailla à partir des priorités retenues lors du forum *Vision 2015* tenu en novembre 2005, et concernant l'avenir de la région de la Haute-Yamaska d'ici 2015. Cinq tableaux portant sur l'accueil, la liberté, l'expression, la créativité et l'équilibre ont pris forme grâce à la passion et à l'engagement







des membres du groupe, qui sont restées impliquées dans le projet deux fois plus longtemps que prévu. Parallèlement, Francine animait aussi des ateliers de dessin et de peinture avec les membres de l'Autre Versant et du Carrefour Jeunesse-Emploi. Les autoportraits produits dans ces ateliers furent réalisés en noir et blanc — un choix déterminé par Francine qui souhaitait illustrer les aspects à la fois lumineux et sombres de chaque individualité. Une fois que les membres eurent terminé leur autoportrait, Francine les invita à le peindre sur l'un des cinq tableaux créés par les femmes en inscrivant la déclaration : « Je suis important, j'ai un rôle à jouer et je fais toute la différence. » Il y eut aussi des ateliers d'autoportraits et de mosaïques de miroirs tenus dans les jardins communautaires de SOS Dépannage durant l'été, auxquels participèrent des jeunes de l'école l'Assomption, du camp de jour des Loisirs de Granby, ainsi que des membres des jardins communautaires. Au départ, des ateliers axés sur le dialogue devaient permettre aux femmes d'âge mûr de partager leurs visions avec les jeunes inscrites au projet. Cette partie ne fut malheureusement pas réalisée, ce qui a déçu plusieurs femmes.



L'inauguration de l'œuvre *Abondance et partage* fut organisée conjointement par l'Atelier 19 et le président du forum *Vision 2015*, en présence de représentantes politiques, de personnes du milieu des affaires, d'organismes communautaires, d'artistes et des membres. Lors de cette inauguration, deux tableaux ont été vendus symboliquement à des organisations d'affaires de la région. L'argent recueilli servit à créer un fonds Abondance et Partage pour la documentation du projet et les futures activités de l'Atelier 19.

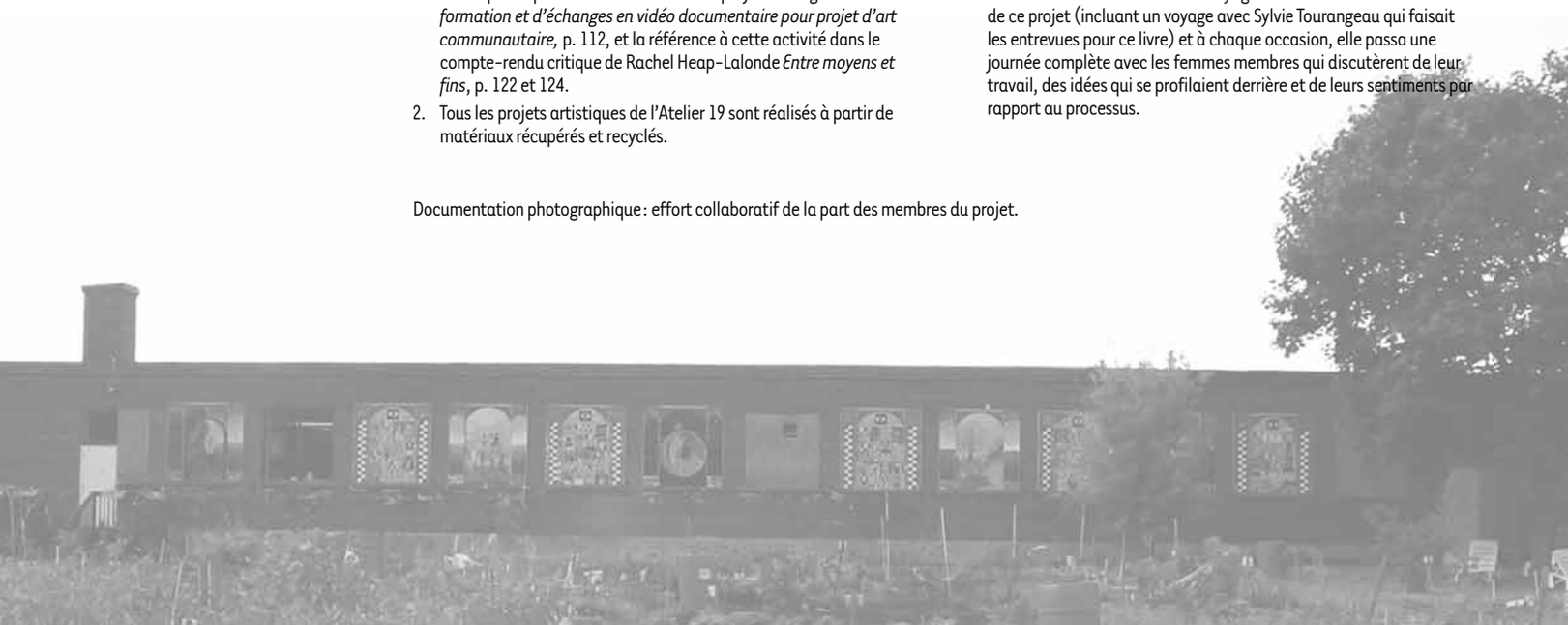
En février 2007 s'est présenté un problème technique majeur : les tableaux-fenêtres commençaient à se détériorer dû au climat hivernal. Après consultation auprès de plusieurs experts, il fallut se rendre à l'évidence que le seul moyen d'arrêter l'érosion des peintures était de les décrocher et de les ramener à l'intérieur. Malgré la grande déception de Francine, qui constata alors qu'elle avait négligé un aspect plus technique du projet — la durabilité de la peinture pour usage extérieur et la conservation des tableaux —, les membres et les organismes communautaires impliqués ont été capables d'affirmer à nouveau l'importance du processus dans son ensemble et se réjouirent de voir les œuvres à l'abri de futurs dégâts en étant exposées dans l'entrée de l'Atelier 19.

Compléter le projet *Abondance et partage* en respectant le calendrier prévu a constitué un défi de taille. En général, la plupart des membres ont été satisfaites de l'expérience vécue. De plus, Francine elle-même réalisa — et ce fut l'un des effets positifs de ce projet — qu'elle n'avait pas assez clairement discerné ses propres besoins d'appartenance. Elle a aussi compris à quel point elle avait besoin d'être reconnue comme artiste par d'autres femmes auxquelles elle s'identifiait — un sentiment partagé par plusieurs membres de l'Atelier 19[3]. Un autre résultat avantageux de ce projet fut une plus large coalition entre les milieux artistiques, communautaires, économiques et politiques de Granby.

NOTES

1. Voir la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire,* p. 112, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins*, p. 122 et 124.
2. Tous les projets artistiques de l'Atelier 19 sont réalisés à partir de matériaux récupérés et recyclés.
3. Devora Neumark effectua trois voyages à l'Atelier 19 dans le cours de ce projet (incluant un voyage avec Sylvie Tourangeau qui faisait les entrevues pour ce livre) et à chaque occasion, elle passa une journée complète avec les femmes membres qui discutèrent de leur travail, des idées qui se profilaient derrière et de leurs sentiments par rapport au processus.

Documentation photographique : effort collaboratif de la part des membres du projet.



Francine Charland et **Hélène Dion**



Née depuis 52 ans, j'explore la vie à travers l'expérience créatrice. Cela me nourrit et me permet d'accepter l'inacceptable. La vie, la mort deviennent, pour moi, des sources d'espoir.
— Francine Charland

Née en 1948 dans une famille de pionniers d'une communauté rurale en Abitibi. La sociologie et l'urbanisme sont mes champs d'intérêt. J'apprends de ma fille à voir la beauté et la force de la jeunesse. Je suis à ma façon une bâtisseuse, une entrepreneure sociale, une aventurière. L'engagement dans la communauté par l'intermédiaire de l'Atelier 19 m'entraîne, par le jeu de la création et de la cocréation, à me réconcilier avec les mots coopération et collaboration, où le « nous » ne rime plus avec aliénation.
— Hélène Dion

Hélène Dion : J'éprouve beaucoup de bonheur à vous rencontrer en compagnie de Francine avec qui, depuis 2001, j'ai rêvé, et je rêve encore, de l'Atelier 19.

Francine Charland : Je suis moi aussi heureuse et pleine de joie ; j'aime les rencontres parce que pour moi, la création est associée à la rencontre. Lorsqu'il y a une rencontre, il y a création !

H. : Le projet de réalisation d'une œuvre collective *Abondance et partage* s'est achevé en 2006 alors que j'ai rencontré Francine en 1998. Au début, ce n'était pas dans l'air de créer un organisme qui soutiendrait la création collective tel qu'est devenu par la suite l'Atelier 19. Tout a commencé par une rencontre avec Francine dans un contexte d'ateliers d'expression artistique dont je ne pouvais pas prévoir la suite. Tel un coup de foudre, la magie a opéré et opère encore !

F. : Au moment de notre rencontre, je sortais d'une période de création individuelle intense où j'avais été très comblée et où j'avais découvert et ressenti à quel point le chemin de la création est un chemin d'infini. C'était viscéral, une expérience très profonde !

H. : Au départ, rien ne laissait présager que cette première rencontre donnerait forme à mon propre rêve, celui de laisser un héritage à la communauté qui serait le fruit d'un entreprenariat collectif. Ici, je tiens à préciser que je ne suis pas une artiste. Moi, j'avais envie d'explorer l'art. Je n'ai aucune formation artistique et j'ai été subjuguée par la façon dont Francine me faisait explorer les formes, les couleurs, l'histoire de l'art. Pour moi, l'art devenait accessible ; une aventure vivante et joyeuse. Lorsqu'elle a parlé de partager son amour de l'art avec les jeunes, d'utiliser l'art comme outil d'intégration, j'ai eu envie de la suivre. N'étant pas artiste, mes premières interrogations par rapport à son projet étaient davantage liées à mes moyens de l'aider à concrétiser ce rêve.

F. : La pratique assidue de l'acte créateur me permet de retrouver l'esprit du jeu, la présence au merveilleux que j'avais enfant ; celle que j'avais perdue et que l'on m'avait aussi enlevée. Lorsque je *m'installe* à l'intérieur du processus créateur, il se révèle à moi comme un espace de confiance. Et là, je m'aperçois que le chemin existe. Je n'ai pas le pouvoir de créer un espace pour les autres. En fait, il y a une route pour chacun. C'est cette pratique intense et cet état de grand abandon qui me permet d'enseigner autrement.

H. : Longtemps, j'ai soutenu un rêve que je ne savais pas moi-même porter. Au début, j'accompagnais plutôt Francine dans la concrétisation de son rêve de favoriser l'expression artistique et de démocratiser l'art dans la communauté. Je suis originaire de l'Abitibi, d'un des derniers villages créés à l'ère de la colonisation du Nord. Mes parents ont été étroitement liés à la mise en place des institutions locales dans le but de créer une collectivité autonome et prospère. Ils ont été de réels agents de développement social et économique. Les valeurs liées au collectif — la mise en commun, la coopération, la collaboration, le partage des ressources, l'équité — sont ancrées en moi. Elles ont nourri mon enfance et elles ont aussi laissé des traces pernicieuses : celles de l'aliénation et de l'esprit de sacrifice. Le « je » est au service total du « nous » ; il est en quelque sorte le « nous ».

Je ressens bien que le rêve collectif, c'est viscéral en moi ! Le projet de cocréation de l'Atelier 19 m'a offert l'occasion d'observer sous un nouvel angle ce que je trouvais auparavant aliénant. Dans ce passé, je n'existais pas dans le collectif ; le moi se confondait dans le tout, alors que maintenant j'existe, et je peux faire valoir mon existence.

En fait, c'est la manière dont j'ai réagi à l'expérience que Francine m'avait proposée qui a fait que j'ai continué à cheminer avec elle, et aussi parce que je découvrais le sens de l'art communautaire. Nous avons créé l'Atelier 19 en 2001. Nous formons actuellement un noyau de six personnes qui croient en la valeur de l'art comme levier de développement social, et nous offrons chacune nos talents pour soutenir le déploiement de l'organisme.

Cet engagement bénévole donne du sens à ma vie. Au fur et à mesure de ma collaboration, j'ai décidé de m'engager davantage dans le partage des responsabilités. J'ai aussi apporté une vision et non seulement un soutien. Ma propre vision, c'est d'offrir à ma communauté d'adoption une parcelle de ce que j'ai reçu en contribuant par mon travail à soutenir le développement des personnes et de la communauté.

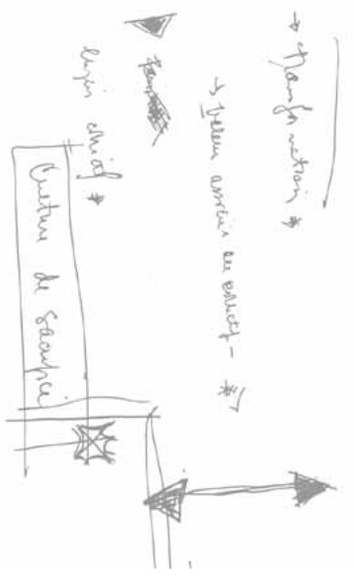
F. : C'est en m'investissant dans une pratique artistique qui m'appartient que je découvre que je suis libre, que je peux tout faire et cela me libère de la servitude, de l'impuissance. La conscience du processus de création liée à la réalisation d'une œuvre d'art, d'un jardin, d'un repas ou d'un dialogue me propulse et me permet en fin de compte de me créer moi-même, constamment.

Photos des interviewées : Devora Neumark
(à moins d'indication contraire).

J'ai choisi d'unir ma pulsion créatrice et mon expérience d'enseignement pour répondre à mon besoin de partage, de justice sociale et d'égalité. À ce moment-là, l'important, c'est de transmettre l'idée que chaque personne a elle aussi le même pouvoir de se créer elle-même, constamment.

Au fil du temps, grâce aux observations d'Hélène et des participants, ce qui était intuitif de ma part dans mes façons de faire, j'en ai fait une approche, une façon concrète d'intervenir autant comme mode d'accompagnement que dans l'acte de création.

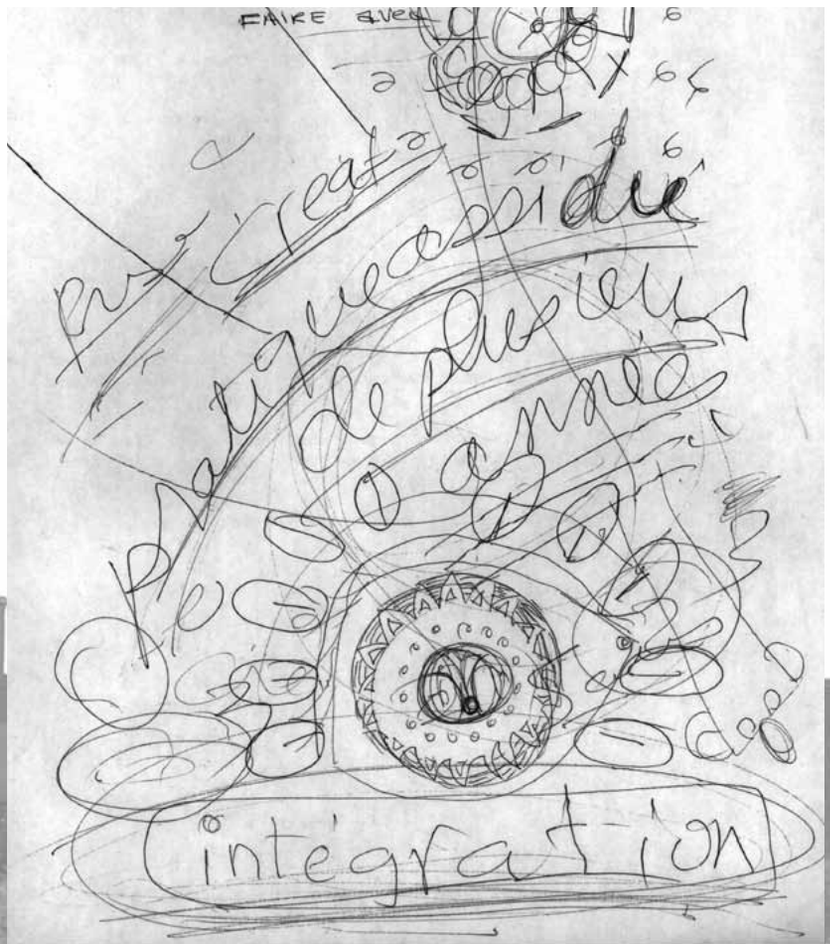
H. : Si je me réfère à mon expérience, je me souviens à quel point en 1998, lorsque je participais par curiosité, mais apeurée, à des ateliers au cours desquels Francine nous présentait une page de l'histoire de l'art, un artiste, un déclencheur, un thème, des matériaux, et que nous devions ensuite créer une œuvre d'inspiration à partir de ces éléments, c'était chaque fois un voyage dans mon cœur. Je me souviens lorsque j'ai eu à afficher une première fois mon œuvre… C'est comme ça que j'ai établi un lien de confiance avec les autres participants, qui m'a amenée ailleurs, vers l'espace collectif et m'a donné le goût de créer avec d'autres. Lorsque j'observe les jeunes qui viennent à l'Atelier 19, je peux comprendre leurs réactions devant les œuvres qu'ils créent, tout étonnés de voir ce qui émerge d'eux-mêmes. Penser à mon propre parcours me donne beaucoup d'espoir sur leurs possibilités.



F. : Au début, je ne savais pas encore que je construirais quelque chose. C'est à force de partager le processus de création, d'être en association dans un espace de liberté que le rêve collectif s'est construit.

Dans un processus de collaboration, ce n'est pas ma vision qui prime; elle se transforme en demeurant en lien avec celle d'autres individus. Elle va plus loin et chaque fois que quelqu'un s'ajoute, le même phénomène s'amplifie. Tout ça, c'est profondément humain !

Le rêve d'Hélène et le mien ont fusionné. Le rêve, c'est quelque chose de vivant, il a une tête, un cœur, etc. Nous le découvrons graduellement, nous l'inventons au fur et à mesure. La communauté a des besoins et nous avons également à préciser les nôtres et nos limites personnelles.



H. : Aujourd'hui, je constate que la création ne s'exprime pas nécessairement dans la production d'œuvres matérielles. Auparavant, je pensais que parler d'art communautaire, c'était discuter de production artistique. À la longue, je suis devenue une cocréatrice de l'Atelier 19. Vivre cette transformation sans dialogue, sans rencontre significative, c'est impossible ! Globalement, c'est cette conscience du processus de collaboration qui a créé l'Atelier 19. Donc, l'objet d'art c'est l'Atelier 19 au complet et chacune des œuvres réalisées; les projets tout comme la gestion, la réflexion et notre contribution à des changements de pratiques à l'intérieur même de la communauté. Il n'y a rien de connu, mais toujours une nouvelle idée, un nouveau partenariat, un nouveau projet.

F. : Dans nos façons de faire, nous privilégions le *pouvoir avec* plutôt que le *pouvoir sur.* Cette «simple» différence dans le processus permet vraiment aux personnes de retrouver leur propre pouvoir. Ainsi, à force de rencontrer des gens en pleine possession de leur pouvoir, de plus en plus de mises en commun ont lieu. Ici, la pensée de collaboration est porteuse de création et c'est ça l'aventure de l'Atelier 19 !

H. : Nous sommes toujours en apprentissage, en questionnement. Il n'y a jamais rien d'acquis: c'est l'ouverture. Le défi d'être, de devenir.

F. : L'œuvre collective *Abondance et partage* et la collaboration avec Engrenage Noir / LEVIER m'ont permis de me reconnaître comme artiste et d'accepter d'avoir une pratique différente. Les formations, les échanges, les rencontres et le soutien personnalisé m'ont aidée à mettre des mots sur mon travail. J'ai alors compris que je faisais partie d'un mouvement d'art engagé. Auparavant, je croyais que j'étais seule, isolée dans ma façon de voir, de dire et de faire. Je me sentais en dehors de la grande communauté des artistes; leurs préoccupations ne semblaient pas rejoindre les miennes. J'avais besoin d'être soutenue. La rencontre avec Johanne et Devora, de LEVIER, et avec Louise Lachapelle, qui collaborait à l'animation des formations de 2004, m'a offert l'occasion de me joindre à des artistes qui parlaient la même langue que moi. J'ai donc pu bénéficier de la reconnaissance de mes pairs.

Ces liens extérieurs m'ont donné la force de continuer le travail que j'avais entrepris dans ma communauté. Maintenant, je saisis à quel point l'œuvre collective *Abondance et partage*, réalisée dans le cadre du projet avec LEVIER, a encore une fois agrandi l'espace de confiance nécessaire à l'ouverture de nouveaux parcours, pour moi et pour l'Atelier 19.

H. : La grande aventure de la cocréation me nourrit profondément. Je ne cesse de me réconcilier avec les valeurs qui y sont associées et de construire avec ce que mes parents m'ont légué comme connaissance et appartenance au collectif. Je le fais en l'honneur de mes parents, mais autrement.

F. : Ce processus d'entrevue me permet de créer une distance avec l'Atelier 19 et cette distance-là me donne la possibilité de le voir comme faisant partie d'un réseau artistique. Au départ, je voyais l'Atelier 19 comme une création unique appartenant à la communauté de Granby. Maintenant, je l'entrevois comme un morceau d'une grande pièce collective. Et, cela me réjouit !

Marie Bourbeau

Comme tous les « fous d'espérance », je rêve de rejoindre le cœur de l'humain, en moi et en l'autre, par tous les moyens… L'art est un pont jeté au-dessus de la peur et de l'anesthésie de la peur.
— Marie Bourbeau

La raison principale pour laquelle je me suis embarquée dans le projet, c'est que j'explorais déjà les arts visuels depuis quelques années. J'avais suivi des ateliers d'expression libre comme celui donné par des étudiants des beaux-arts, que j'avais connu à six ans. À ce moment-là, j'avais découvert un espace de création sans contrainte. Je désirais retrouver ce plaisir de créer, ce lieu de liberté au moment où une copine m'a parlé de l'Atelier 19.

Je ne me suis pas questionnée sur tout le contexte qui entourait cette expérience ; tout ce que je savais, c'est que j'allais créer avec un groupe de femmes de mon âge et que nous serions mises en relation avec des jeunes en difficulté. J'ai alors été plongée dans *Abondance et partage,* qui voulait s'insérer dans *Vision 2015*, un projet de la MRC de Granby comprenant un volet communautaire. J'avoue que cela m'a fait pédaler un peu !

Francine a rapidement orienté notre réflexion en lui donnant un cadre. Nous devions préciser notre façon d'entrevoir le développement de notre communauté, et moi, je n'étais pas de Granby. Au fond, je trouvais que nous n'avions pas exploré suffisamment l'espace de liberté. Le cadre a été précisé avant que nous ayons exploré le plaisir de créer ensemble. Nous avons eu des devoirs trop rapidement à mon goût. Pour moi, c'est là la source des difficultés éprouvées et d'un malaise qui ne s'est jamais résorbé et auquel s'est ajouté le fait que les jeunes ont finalement travaillé dans une filière parallèle, de sorte que nous ne nous sommes jamais rencontrés.

Je suis restée pour vivre l'expérience de groupe avec les femmes et non pour le projet *Vision 2015*, c'est bien clair. Le travail en équipe avec les femmes a été à la fois riche et difficile. Rapidement, j'ai eu une vision forte et très rassembleuse que j'ai imposée aux autres. Dans un processus collectif, comment modifier cette attitude pour que ça demeure un processus collectif jusqu'à la fin. En fait, j'ai été inconfortable et malheureuse de cette situation tout au long du projet. Même si l'œuvre finale a été appréciée de tous ; personnellement, je suis restée avec une certaine insatisfaction parce que l'expérience vécue ne correspondait pas à mon désir de créer ensemble. Mes propres comportements font que je sabote parfois l'expérience même que je voulais vivre.

Ce qui me reste comme sentiment, c'est que pour plonger dans une dynamique de création, par conséquent de relation avec tout ce que cela implique, à savoir : « C'est mon idée, c'est ton idée, qui a la meilleure idée ? Quelle place vais-je pouvoir avoir ou prendre ? », il aurait fallu un cadre plus sécurisant pour soutenir le travail en équipe. À la suite des difficultés rencontrées par chacun des groupes, Francine a essayé de nous offrir un soutien pour que la réalisation des œuvres arrive à terme. En cela, elle a réussi ; les panneaux ont été terminés. Mais personnellement, je constate que, même si dans son discours sur l'art communautaire, elle me disait que le processus était important, nous sommes passées un peu à côté.

Il est vrai qu'en demandant à des gens de créer ensemble, les enjeux s'avèrent très exigeants. La première étape essentielle, c'est le partage des visions, ce pourquoi il faut des moyens et du temps. De plus, les mots, les images ne suffisent pas toujours pour tout le monde. Partager sa vision sans que ce soit compétitif, c'est déjà beaucoup. Nous l'avons fait en partie, mais pas suffisamment, ce qui a eu des effets sur l'étape suivante : la prise de décision collective sur la tâche à accomplir. Comment y arriver ? C'est une difficulté présente à tous les niveaux dans la société : dans le couple, dans la famille, au travail, au sein de toutes les organisations et au plan politique.

Puis, est venu le temps de la réalisation de l'œuvre, mais en collectif, et ce, de manière à ce que chacune trouve sa place. De quelle façon apprendre à créer, mais ensemble avec les compétences de chacune et sans jugement ? Dans tout ce processus, la clé c'est la confiance. Il faut du temps pour l'inspirer et comment faire pour l'établir ? Nous avons fait un bout de chemin vers la confiance, et c'est ça l'acquis. Il reste des trous et j'ajouterais que c'est ce qui me propulse vers d'autres expériences similaires.

Après le projet *Abondance et partage*, j'ai trouvé un nouvel espace de liberté en travaillant en petit groupe dans l'atelier d'une artiste, sans faire de création collective. Nous travaillons ensemble, mais chacune poursuit ses propres explorations. Avec cette artiste montréalaise, impliquée dans son quartier du Centre-Sud et auprès des organismes communautaires, nous sommes en gestation d'un projet d'art communautaire avec des jeunes. Travailler avec des jeunes est un rêve que je chéris depuis longtemps. L'idée de me retrouver avec eux dans un espace de liberté afin de nourrir l'enfance en nous m'incitera, je l'espère, à donner assez de temps au processus pour que s'installe la confiance.



Suzanne Paré

Née en 1947, j'ai été une enfant studieuse, une femme qui a beaucoup aimé, une épouse et une mère. J'ai été une employée salariée pendant 38 ans. C'est à ma retraite, en 2003, que j'ai vraiment compris la juste mesure de qui je suis. Mon implication bénévole, deux jours par semaine auprès de l'organisme communautaire Atelier 19, m'a permis de découvrir, et surtout accepter en toute conscience, d'être pleinement qui je suis.
— Suzanne Paré

Lorsque j'ai accepté de participer à cette entrevue, et pour répondre à mon besoin chronique d'efficacité, je suis allée voir mes notes, j'ai regardé mes croquis, parce que cela fait presque trois ans que le projet *Abondance et partage* est terminé.

J'ai alors constaté que des changements positifs avaient eu lieu dans ma personnalité à la suite de mon implication dans ce projet. J'ai relu une partie du texte que j'avais écrit en avril 2006, ce qui m'a permis de constater à quel point je me donne, désormais, le droit d'être. Dans le groupe de 10 participantes à ce projet, il y a des femmes avec qui je n'ai établi aucun contact privilégié. « Pourquoi ? Indifférence, antipathie ou ressemblance avec mes souffrances personnelles : synonyme sans doute ! »

C'est en lisant cette phrase dans mon cahier de notes que j'ai constaté l'évolution qui a eu lieu depuis. Durant cet atelier de création, j'étais plus attirée par les gens qui reflétaient mon côté positif que par les gens qui reflétaient mon côté négatif. Cette découverte, dans ma façon d'entrer en contact, m'a éveillée à *La* différence. Il est donc devenu évident que plus j'accepte mon ombre, plus j'accepte celle de l'autre.

Pendant les activités associées au projet, je croyais ressentir le jugement des autres alors que ceux-ci ne me jugeaient pas du tout. C'est *moi* qui me jugeais. C'est *moi* qui avais peur de ne pas être adéquate, de ne pas être *la* femme parfaite. Je *m'efforce* d'être plus douce avec moi… de prendre du recul, d'arriver à plus de détachement et d'inclure plus d'humour dans ma vie d'artiste et de femme. Avec le temps, j'ai évolué et j'ai appris que dans



un collectif, quel qu'il soit, nous sommes à la fois semblables et différents. Au fond, partout, je ne rencontre que des reflets de moi-même, donc je choisis d'aller vers ce processus d'acceptation totale et inconditionnelle de moi-même et des autres.

Une de mes façons d'accepter et de respecter les différences, c'est de ne pas voir ces différences comme des défauts, mais plutôt comme des caractéristiques. J'accepte le fait que j'ai d'abord été formée par une famille, une ville, un pays, un système éducatif, politique, économique et culturel ; maintenant, en tant qu'adulte libre, j'exerce mon pouvoir de choisir les valeurs que je fais miennes. Il m'est alors plus facile d'accepter les valeurs véhiculées par tous.

On me qualifiera peut-être d'anarchiste, mais moi, je me considère simplement une adulte libre de penser et d'être. Être consciente, c'est ça !

Selon moi, dans les sous-groupes de travail, une équipe avait beaucoup de difficulté à mettre leurs têtes et leurs cœurs en harmonie ; c'est-à-dire à exprimer la thématique de l'exclusion dans leur tableau. Dans les faits, il s'agissait encore une fois de la difficulté d'acceptation des valeurs de l'autre. J'ai sans doute vécu ce conflit-là plus durement qu'elles, sans savoir pourquoi jusqu'à ce matin.

En relisant avec vous un autre texte de mes notes, écrit lui aussi en avril 2006, et que j'avais intitulé *Je veux être*, je constate que je me suis toujours exclue et c'est la raison pour laquelle cela m'avait tellement perturbée à ce moment-là. Je m'en rends compte, maintenant, en synthétisant. Ouais ! C'est particulier tout ça ! Cette prise de conscience-là faisait également partie du processus lié à *Abondance et partage*, c'était une autre étape du processus que je n'avais pas découverte avant aujourd'hui même, en entrevue.

À propos de la symbolique d'*Abondance et partage*, je l'ai associée à notre projet de sauver l'usine et de semer cette idée de rénovation, d'expansion, de création d'un centre de développement de la créativité avec l'intention de sauvegarder le patrimoine industriel de Granby. Il s'agissait de créer quelque chose pour la communauté alors que, dans les faits, cette abondance était pour moi, c'est moi qui la vivais puisque je recevais des autres une meilleure connaissance de moi-même.

Lorsque j'ai dessiné le premier croquis en ramassant les idées des trois membres de l'équipe, un arbre gigantesque traversant les murs et le toit de l'usine est apparu. Nous avons trouvé ce dessin-là agressif, violent ; il a donc fallu le retravailler. Dans la réalité, quelques jours plus tard, par une journée de grand vent, une poutre d'acier de l'édifice adjacent a éventré le toit de notre atelier… Était-ce prémonitoire ?

Grâce à l'aventure communautaire, j'ai appris le pouvoir du rêve et de la fantaisie. Cette aventure a été créatrice, enrichissante. J'ai pu imaginer l'avenir d'un édifice en partant de son passé et j'ai alors éveillé concrètement en moi la capacité de rêver.

Je considère que je suis une richesse pour la communauté. Je veux rayonner, partager et le faire avec plaisir ; et c'est avec ce plaisir-là que je veux œuvrer dans la communauté, dans mes relations avec l'autre et ailleurs.

J'accepte ma valeur et je m'enrichis en acceptant celle de l'autre. L'abondance est pour tout le monde et je suis une partie de tout le monde. En fin de compte, c'est toujours moi qui gagne !

Une chanson pour un logement

Sherbrooke
14 avril 2005

Spectacle donné par une chorale composée de locataires militants et visant à sensibiliser le public envers le droit au logement social

Le Front d'action populaire en réaménagement urbain (FRAPRU)
Marie-José Corriveau
Lucie Poirier

Association des locataires de Sherbrooke
Normand Couture

Solidarité populaire Estrie

Table ronde des organismes volontaires d'éducation populaire de l'Estrie

Artistes coordonnatrices DaZoque![1] :
Alec McElcheran
Gregory Anderson Smith
Hélène Boissinot[2]
Laura Vannicola
Minda Bernstein[3]
Norman Nawrocki[4]

Autres artistes et membres du projet
Chorale du FRAPRU :
Béchir Gacem
Denis Lévesque
Gaétan Roberge
Guy Lévesque[5]
Huguette Doyon
Jean-Claude Laporte
Julie Dion
Julie Leblanc
Karina Montambault
Line Carrier
Lucie Poirier
Marie-Claude Thériault
Marie-Ève Bouchard
Marie-José Corriveau
Martha Jara[6]
Pierre Marcotte
Suzanne Thériault

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Lorsqu'il s'agit de conscientiser le public à propos de sujets considérés peu séduisants, tels que la situation critique des personnes en situation de pauvreté ou le manque de logements abordables adéquats, quels moyens peuvent être employés de façon efficace pour rejoindre les personnes qui ne sont habituellement pas intéressées par l'activisme social ?*
- *En plus de favoriser le développement personnel et l'autonomisation individuelle, les projets d'art activiste aspirent à défier le statu quo et à influencer le politique. Quelle est l'échelle d'intervention nécessaire pour réaliser ces changements systémiques ?*

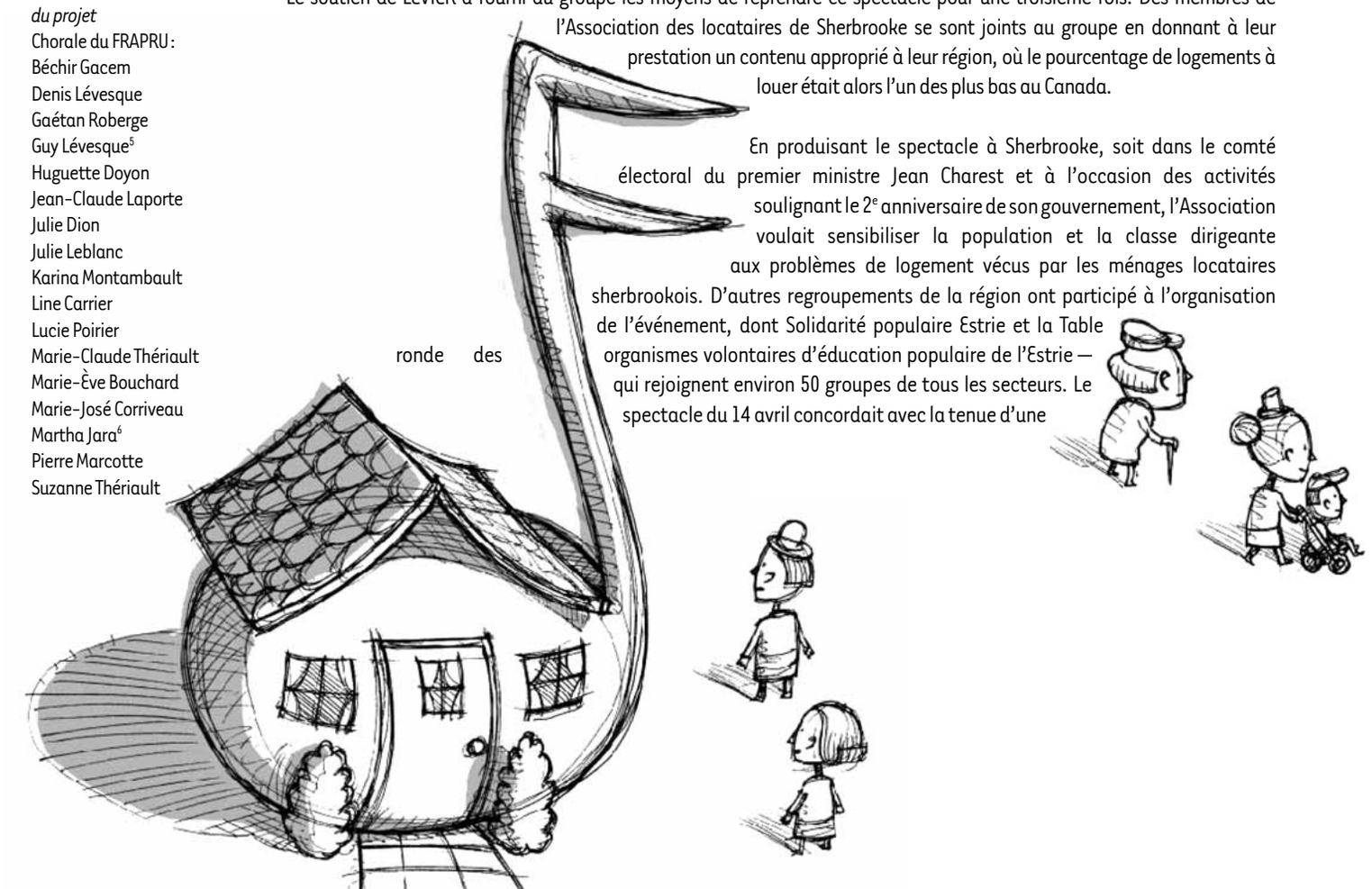
Le FRAPRU, un regroupement national de 130 organismes, défend depuis 1978 le droit au logement et fait la promotion du logement social pour les personnes à faible revenu. Il s'occupe aussi des enjeux d'aménagement urbain, de lutte contre la pauvreté et de promotion des droits sociaux.

L'ensemble musical professionnel DaZoque!, cofondé par les violonistes Minda Bernstein et Norman Nawrocki, présente un mélange énergique de musique du monde, de néo-klezmer et de compositions à saveur est-européenne. Il est bien connu pour ses spectacles à caractère socialement engagé.

Au printemps 2004, le FRAPRU et DaZoque! ont travaillé ensemble sur un projet invitant des locataires à faible revenu à s'impliquer dans l'élaboration, la mise en scène et la prestation d'un spectacle pour sensibiliser la population aux problèmes de logement rencontrés par les ménages en situation de pauvreté. Le spectacle *Une chanson pour un logement,* avec une chorale de 13 militantes du FRAPRU[7], a été présenté une première fois à Montréal et une seconde à Québec à l'automne 2004, à la veille du dépôt d'un énoncé de politique d'habitation par le gouvernement québécois de Jean Charest.

Le soutien de LEVIER a fourni au groupe les moyens de reprendre ce spectacle pour une troisième fois. Des membres de l'Association des locataires de Sherbrooke se sont joints au groupe en donnant à leur prestation un contenu approprié à leur région, où le pourcentage de logements à louer était alors l'un des plus bas au Canada.

En produisant le spectacle à Sherbrooke, soit dans le comté électoral du premier ministre Jean Charest et à l'occasion des activités soulignant le 2e anniversaire de son gouvernement, l'Association voulait sensibiliser la population et la classe dirigeante aux problèmes de logement vécus par les ménages locataires sherbrookois. D'autres regroupements de la région ont participé à l'organisation de l'événement, dont Solidarité populaire Estrie et la Table ronde des organismes volontaires d'éducation populaire de l'Estrie — qui rejoignent environ 50 groupes de tous les secteurs. Le spectacle du 14 avril concordait avec la tenue d'une





Affiche du spectacle *Une chanson pour un logement.*
Conception et réalisation : Philippe Hébert.

grande manifestation organisée par Solidarité populaire Estrie : la publicité et le travail de mobilisation déployés pour la manifestation ont, simultanément, servi à publiciser le spectacle qui, de fait, a joui d'une bonne couverture médiatique.

Une grande partie des chansons du spectacle *Une chanson pour un logement* provenait du répertoire créé par des membres du FRAPRU pour ses manifestations. Ces chansons ont été réécrites et réarrangées pour la chorale et le groupe musical. Le spectacle incluait aussi de nouvelles pièces spécialement créées par DaZoque!. Plusieurs locataires, qui en étaient à leur première expérience devant public, se sont retrouvées sur une scène et ont même, dans certains cas, chanté des solos!

Selon l'Association des locataires de Sherbrooke, le spectacle fut un outil de sensibilisation important pour rejoindre une partie de la population plus difficile d'accès en d'autres temps. L'équipe de l'Association a également constaté les répercussions bénéfiques de cette expérience sur ses membres-choristes qui prennent plus aisément la parole en public lors de manifestations ou de discussions en grands groupes[8].



La chorale du FRARU.

NOTES

1. Voir la description du projet activiste humaniste *La Virevolte en musique et en chansons*, auquel ce groupe a aussi participé, p. 206-207.
2. Voir sa participation au projet activiste huma-niste *La Virevolte en musique et en chansons*, p. 206-207.
3. Voir sa participation au projet activiste huma-niste *La Virevolte en musique et en chansons*, p. 206-207.
4. Voir sa participation au *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*, p. 35, et la référence à cette activité dans le dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 77-78 et 83. Voir aussi sa participation au projet activiste humaniste *La Virevolte en musique et en chansons*, p. 206-207. Voir également l'analyse du projet *Le Cirque en Ca$h : où rien n'est caché* auquel il a participé, dans le texte de Caroline Alexander Stevens *« Comment vais-je vivre ? »*, p. 287-290. Norman a agi comme coordonnateur de cette publication et c'est à ce titre qu'il signe l'avant-propos *Quand activistes et artistes fusionnent*, p. 9-10.
5. Voir sa participation au projet activiste huma-niste *La Virevolte en musique et en chansons*, p. 206-207.
6. Voir sa participation au projet activiste huma-niste *La Virevolte en musique et en chansons*, p. 206-207.
7. Avec l'aide de Laura Vannicola pour la direction de la chorale des locataires.
8. Cette expérience avec la musique et la chanson a eu d'autres répercussions : voir la description du projet que la Maison La Virevolte a développé par la suite, auquel renvoie la note 1.

La Virevolte en musique et en chansons

Longueuil

Spectacle du 20e anniversaire : 3 novembre 2005

Spectacle pour appuyer le Repas du passant : 11 mai 2006

Maison La Virevolte
Guy Levesque[1]

Artistes coordonnatrices
DaZoque ![2] :
Hélène Boissinot[3]
Minda Bernstein[4]
Norman Nawrocki[5]
Sylvain Auclair
Sylvain Côté

Autres artistes et membres du projet
Dominique Moffet
Émélie Millette
Hilda Viveiros
Jeanette Patterson
Joanne Stockless
Julie Leblanc
Laurence Barthelémy
Marie-Elsa St-Jude
Martha Jara[6]
Sonia Girouard
Stéphane Chalifour
Stéphanie Gélinas
Suzanne Malouin
Valérie Lévis
Véronique Marsan

Collaboration entre un ensemble musical professionnel et une chorale communautaire visant à souligner les problèmes associés à la pauvreté

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Plusieurs défis attendent une chorale communautaire dont le but est non seulement l'atteinte d'une qualité esthétique lors de ces prestations, mais aussi l'autonomisation individuelle et collective de ses membres, et la critique sociopolitique. Quelles sont les conditions qui peuvent contribuer à soutenir un tel projet à long terme ?*
- *Comment un tel projet peut-il rejoindre un public qui n'est pas déjà conscient de l'oppression socioéconomique systémique ?*

La Maison La Virevolte est un organisme communautaire d'aide et d'appui à la famille, qui vit le jour au sein des habitations à loyers modiques (HLM) de l'arrondissement du Vieux-Longueuil, en 1985. Aujourd'hui, pour ses 844 membres, ses nombreux bénévoles, ses stagiaires et ses multiples partenaires, elle est devenue un véritable lieu de soutien dédié aux parents et aux enfants, et elle a été reconnue par ses pairs comme un partenaire important dans la défense des droits des familles.

La Maison La Virevolte n'hésite pas à prendre des positions politiques pour dénoncer, entre autres, le manque de logements sociaux abordables et les conditions de vie des personnes qui ont besoin de recourir à la sécurité du revenu. Elle cherche aussi des moyens d'agir relativement au règne du système capitaliste, à la technocratisation qu'il génère et au glissement vers un contrôle social qu'il opère au détriment de l'équité sociale et de l'éducation populaire. La Virevolte affirme que le plaisir d'être ensemble, l'entraide, l'amitié et la convivialité sont au centre de la volonté de s'impliquer dans son milieu, de revendiquer et de lutter pour le respect de ses droits.

En avril 2005, La Virevolte a eu l'occasion, en tant que groupe membre du Front d'action populaire en réaménagement urbain (FRAPRU), de participer à la réalisation du spectacle *Une chanson pour un logement,* donné à Sherbrooke en collaboration avec le groupe musical professionnel DaZoque !. Ainsi a germé l'idée de poursuivre l'expérience et de créer une chorale à laquelle participeraient les membres de La Virevolte, afin de permettre à cette communauté de s'approprier son histoire et son vécu, et de l'exprimer par la musique. Dans son action quotidienne, La Virevolte est à même de constater les besoins, mais surtout les forces et le potentiel des familles qu'elle côtoie, et qui peuvent être mis en évidence au moyen d'une expérience musicale constructive.



Lors du spectacle du 20e anniversaire de la Maison La Virevolte (DaZoque ! : Sylvain Auclair, Sylvain Côté, Norman Nawrocki, Minda Bernstein et Hélène Boissinot).

L'occasion de tenter cette expérience s'est présentée lors des préparatifs entourant les célébrations du 20e anniversaire de la Maison La Virevolte. Afin de souligner culturellement et musicalement l'appartenance de ses membres à leur communauté, l'organisme a demandé le soutien de LEVIER afin de collaborer à nouveau avec DaZoque !, ce qui mena au projet *La Virevolte en musique et en chansons*.



Lors du spectacle du 20e anniversaire de la Maison La Virevolte.

Pour ses membres et pour ses employées, La Virevolte représente une culture à part entière, avec ses valeurs, ses principes, ses idéologies et ses couleurs d'action sociopolitique. Ses actions sont conçues par et pour les personnes qui participent à la vie associative et, à ce chapitre, la réalisation du projet *La Virevolte en musique et*

en chansons n'a pas fait exception. Les femmes de la chorale de La Virevolte sont, pour la grande majorité, des femmes vivant dans des HLM, des mères monoparentales, des personnes seules et quelques-unes sont des salariées de l'organisme.

C'est dans un lien étroit avec DaZoque ! que des comités de membres ont été mis sur pied avec le mandat d'élaborer les différentes facettes du spectacle. Le comité Texte, principalement composé de membres de la chorale, s'est occupé de la composition des chansons originales et de la sélection des chansons populaires. Le comité Musique, constitué de DaZoque ! et de deux membres de l'équipe de travail, s'est occupé de la création musicale en fonction des choix du comité Texte. Tout le travail de conception s'est effectué avec la collaboration des membres de DaZoque !. Les choristes ont également décidé elles-mêmes de la mise en scène du spectacle, qui leur accordait une place centrale. L'aboutissement de cette aventure a été la présentation d'un spectacle d'une heure en 14 chansons, le 2 novembre 2005 à la salle de spectacle du Collège Champlain à Longueuil, salle qui peut accueillir près de 400 personnes.

Le 11 mai 2006, la chorale de La Virevolte a offert un second spectacle, un geste de solidarité pour le Repas du passant, un organisme qui sert plus de 150 repas par jour à des familles et des personnes de Longueuil en situation de pauvreté.



Lors du spectacle du 20e anniversaire de la Maison La Virevolte.

Ces représentations offertes en étroite collaboration avec DaZoque ! ont fourni à la chorale une occasion non seulement de développer des aptitudes musicales, mais aussi d'affirmer ses réalités sociales et les réalisations des organismes (autant celles de La Virevolte que celles du Repas du passant). Par un mélange de chansons originales et de chansons populaires, les membres de la chorale ont transmis leur vision d'un monde autre, par une critique de la société encore trop patriarcale et obsédée par le capital. Elles ont aussi eu la possibilité de montrer leur talent et leur créativité plutôt que l'exclusion et la marginalisation auxquelles elles sont trop habituées.

Ces spectacles, en accord avec les principes de l'éducation populaire, étaient une célébration du fait d'*être* dans une société où c'est généralement le fait d'*avoir* qui prédomine. Pour La Virevolte et ses membres, ils constituent une affirmation de pratiques sociales qui tendent vers la participation, l'entraide et la solidarité, et un rejet de la compétition, de l'efficacité, de l'agressivité et de toutes les litanies propres au modèle culturel capitaliste. Même si le projet *La Virevolte en musique et en chansons* a laissé place à l'expression de talents individuels, il l'a fait dans l'atteinte d'un objectif commun : l'expérience esthétique était intégralement liée à un geste orienté vers la transformation sociale. Cette orientation se maintient depuis ces événements, puisque la chorale a continué de présenter des spectacles à de multiples occasions et que la musique fait maintenant partie intégrante des activités de la Maison La Virevolte.

NOTES

1. Voir sa participation au projet activiste humaniste *Une chanson pour un logement*, p. 204-205.
2. Voir la description du projet activiste humaniste *Une chanson pour un logement*, auquel ce groupe a aussi participé, p. 204-205.
3. Voir sa participation au projet activiste humaniste *Une chanson pour un logement*, p. 204-205.
4. Voir sa participation au projet activiste humaniste *Une chanson pour un logement*, p. 204-205.
5. Voir sa participation au *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*, p. 35, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… réflexions sur un parcours*, p. 77-78 et 83. Voir aussi sa participation au projet activiste humansite *Une chanson pour un logement*, p. 204-205. Voir l'analyse du projet *Le Cirque en Ca$h : où rien n'est caché,* auquel il a également participé, dans le texte de Caroline Alexander Stevens, *« Comment vais-je vivre? »*, p. 287-290. Norman a agi comme coordonnateur de cette publication et c'est à ce titre qu'il signe l'avant-propos *Quand activistes et artistes fusionnent*, p. 9-10.
6. Voir sa participation au projet activiste humaniste *Une chanson pour un logement*, p. 204-205.

Documentation photographique : Simon Chaloux.

Guy Levesque

Libérez-vous par la création !

Roi de cœur qui imagine, questionne et qui se repositionne sans demi-mesure dans la vie comme dans la création. Je suis le coordonnateur de la Maison La Virevolte, organisme communautaire pour les familles situé dans le Vieux-Longueuil, et je suis responsable du projet de la chorale.
— Guy Levesque

Sur une base personnelle, la collaboration entre Engrenage Noir / LEVIER et la Maison La Virevolte m'a permis d'approfondir et de confirmer ma démarche artistique, philosophique et politique. Ce fut également l'occasion de continuer de m'affirmer davantage en tant que créateur, puisque j'avais délaissé la musique et la scène depuis les 15 dernières années. La musique a toujours été une passion et nos retrouvailles se sont vraiment concrétisées grâce à la mise sur pied de la production *Une chanson pour un logement* avec le groupe DaZoque !. C'est à la suite de cette collaboration que la Maison La Virevolte a décidé de démarrer son propre projet musical. Nous avons réalisé le spectacle du 20e anniversaire et le spectacle-bénéfice du Repas du Passant. Encore aujourd'hui, nous faisons de la musique ensemble et le projet poursuit son cours.

Ce retour à la musique m'a permis de continuer une démarche qui avait été interrompue par des circonstances de vie et certains de mes choix. Créer et jouer de la musique sont des valeurs ajoutées importantes dans ma vie. Pour moi, la création au sens large, c'est l'expression ! C'est aussi un niveau de communication qui va au-delà des mots, et une façon de me réaliser pleinement en donnant le meilleur de moi-même. Le retour de cette passion musicale m'a permis, au cours des années, de vivre des expériences nouvelles qui m'ont amené à travailler avec divers musiciens et musiciennes, à jouer plusieurs styles de musique, à aller chercher une variété de vibrations et de couleurs.

Je considère mon travail au sein de la communauté comme le processus s'opérant en art. Créer c'est l'existence; vivre, c'est créer ! Mon approche du travail communautaire demeure fondamentalement une approche artistique, en ce sens que je regarde et je vis les choses en termes d'expériences esthétiques. Dans plusieurs aspects de ma profession, les notions d'improvisation, de rythme et d'harmonie sont au cœur de l'exercice du travail social. Nous pourrions aussi parler du travail d'équipe, de la participation et de l'engagement qui sont également des fondements importants, tant de la création dans une perspective engagée que du travail de transformation sociale.

Dans l'expérience esthétique, et cela je l'ai appris lors de mes études en philosophie, le concept du bien et celui du beau peuvent être associés. Dans la société actuelle, la notion du beau est distorsionnée à cause des influences de la culture de masse et de consommation alors que, dans une perspective moins stéréotypée et plastique, le beau et le bien peuvent se conjuguer pour donner naissance à quelque chose qui nous dépasse et fait en sorte de donner un sens à l'existence. Dans mon cas, c'est une interminable quête que de joindre ces deux concepts dans mon devenir de créateur.

Le bien, quant à lui, correspond à un aspect ou à une composante qui met en perspective l'implication politique, militante et sociale dans une volonté de transformation du monde vers un projet de société plus égalitaire, moins patriarcal, plus juste, moins excluant et empreint d'une plus grande solidarité avec les laissés-pour-compte, dont je considère faire partie en tant que personne.

Nous ne pouvons pas continuer à croire que la création artistique résout les inégalités et les injustices, mais elle nous permet plutôt d'en atténuer le fardeau vécu par les personnes et ainsi leur permettre d'agir sur le monde. L'art engagé donne la possibilité aux gens de se réapproprier une expérience vécue qui leur est subtilisée par l'organisation technocratique de notre société. Le fait d'*être* devient plus important que le fait d'*avoir*, ce qui, dans une société obsédée par le capital, est fondamentalement révolutionnaire par rapport à la culture dominante actuelle.

Ce schéma illustre la nomenclature sur laquelle repose ma vision du monde. Comme artiste, je touche à différents véhicules: esthétique, politique, militant et communautaire. Que ce soit par l'intermédiaire de la musique, de la peinture, de la vidéo ou du théâtre, toutes ces composantes font partie d'un tout qui me permet de me réaliser pleinement et d'avoir le sentiment d'appartenir au monde, et surtout d'exprimer la vision que j'ai de ce monde. Il en va de même pour mon engagement communautaire. L'engagement social et l'agir politique ne sont que d'autres moyens d'atteindre un même objectif d'exploration, d'expression et de transformation du monde.

Lorsque je suis arrivé à la Maison La Virevolte, j'ai trouvé un endroit où l'on me permettait non seulement d'être moi-même dans mon radicalisme d'activiste politique et artistique, mais de plus, cette particularité a été considérée comme un atout dans la réalisation de mes fonctions de coordonnateur. Cette alliance entre la Maison La Virevolte et moi m'a permis d'affirmer ma dissidence tout en sentant qu'elle pouvait être appréciée et souhaitable au sein d'un organisme.

Comme la plupart des créateurs et des artistes, j'ai vécu dans ma vie beaucoup d'exclusion et de marginalisation. Dans la société du confort, c'est le conformiste qui domine. Lorsque tu as une perspective critique de la société, l'expression politique et artistique est dérangeante pour l'ordre établi. C'est une contre-culture en opposition au modèle culturel dominant. La Maison La Virevolte agit comme un point d'ancrage à partir duquel je peux me déployer tout en appartenant à un ensemble où liberté de pensée et liberté d'agir sont des valeurs fondamentales.



Photo: Simon Chaloux

Julie Leblanc



Photo: Simon Chaloux

Je suis une citoyenne du monde… je rêve d'un monde sans frontière… d'une société libérée du capitalisme et du patriarcat! Je joins ma voix et mon action à tous ceux et celles qui contestent de mille et une façons… Je chante et crie ma rage et ma colère contre le système!
— Julie Leblanc

Lorsque j'ai commencé à chanter dans la chorale, j'étais dans une période de ma vie émotivement difficile. J'ai vécu une série de deuils; je venais de perdre ma mère, cela me rendait triste. J'ai toutefois eu la possibilité de joindre une chorale pour célébrer le 25e anniversaire du Front d'action populaire en réaménagement urbain (FRAPRU).

À la première répétition, je me suis rendue compte que cela me faisait beaucoup de bien au cœur et que j'oubliais ce qui se passait à l'extérieur. À chaque répétition, je vivais des moments intenses de bonheur, de création et de dépassement de soi.

Même si la créativité était présente dans mes expériences précédentes liées au militantisme, c'est à ce moment-là que j'ai vraiment réalisé le bien-être que l'art engagé m'apportait. J'ai pu aussi observer l'épanouissement et l'affirmation graduels du groupe avec lequel je faisais de la musique et je chantais. Nous constations de plus que les chansons reflétaient notre vécu; les chanter nous permettait de *collectiviser* notre peine, notre courage, notre colère, notre solidarité dans les prises de position devant diverses formes de discrimination et de violence de la part de l'État et des systèmes patriarcal et capitaliste.

Nous irons jusqu'au bout
de nos cris et de nos rêves…

Ces systèmes et leurs violences nous font mal. De le dire, de le nommer, de le chanter, de le crier avec de la musique, c'est quelque chose qui nous libère et nous guérit! En chantant des textes engagés, même si quelques fois ils nous rejoignent, nous prenons conscience pour la première fois d'une réalité que nous connaissons sans l'avoir jamais nommée. Nous développons une écoute envers le vécu de ceux et de celles qui nous entourent. Parfois, je me surprends à observer les filles avec qui je crée, je me rappelle leurs confidences et aujourd'hui, les voir dénoncer les injustices et les violences qu'elles ont vécues m'émeut et m'impressionne. Exemple: la chanson *Je survivrai*, une chanson féministe, se veut une prise de position où nous disons *non* à toute forme de violence. Elle nous démontre que nos agresseurs sont parfois près de nous…

Elle nous sensibilise aussi au fait qu'il n'y a aucune femme exemptée des différentes formes de violence: du *mon oncle cochon* que nous avons toutes dans nos familles, des agressions que nous vivons sur la rue, des diverses mutilations, du harcèlement… Chaque fois que j'entends cette chanson, j'analyse ma vie et je pense aussi aux milliers de témoignages que j'ai entendus dans le cadre de mon travail, mais aussi aux échanges avec mes amies, mes sœurs sur leur propre expérience. En la chantant ensemble, nous nous solidarisons et nous rejetons la discrimination et l'oppression subies par les femmes depuis des siècles.

En arrivant aux répétitions, c'est important de savoir comment chacune va parce que nous chantons des réalités qui nous touchent directement. Si cela ne va pas bien dans nos vies, ce malaise ressortira dans notre dynamique et dans nos voix. Mais le fait d'être là, ensemble et solidaires, nous allège.

Souvent, lorsque je chante, j'arrête et je regarde les choristes. En les voyant se dépasser, crier, hurler ce qui leur fait mal, mais aussi exprimer l'espoir d'un monde meilleur, je me rappelle les moments où je les ai connues et les réalités qu'elles vivaient alors. Pour moi, la chorale, c'est la dénonciation de ce que nous rejetons, mais aussi l'affirmation de ce que nous désirons.

Je suis depuis longtemps une militante, mais ce que j'apprécie particulièrement avec les gens de la Maison La Virevolte, avec la chorale et à l'intérieur de mon travail au quotidien, c'est de passer de la théorie à la pratique.

J'aime la douce folie de la chorale, le fait que nous ne nous prenons pas au sérieux. Pour nous, il ne s'agit pas seulement de la performance artistique ou d'arriver à la perfection, mais bel et bien de prendre la parole, de s'affirmer et de goûter le plaisir ensemble.

Après les représentations, les spectateurs nous disent souvent qu'ils ou qu'elles se reconnaissent dans ce que nous chantons. Nous créons un dialogue puisque les gens viennent nous parler des réalités dans lesquelles ils se sont reconnus. Ils ne se sentent plus seuls à les vivre. Plusieurs aimeraient même se joindre à nous. Pour le public, nous sommes aussi un baume sur leur cœur, nous partageons le bonheur que nous avons à chanter ensemble.

Nous irons jusqu'au bout de nos cris et de nos rêves. Nous demeurerons unies, ensemble et solidaires, dans l'art engagé et dans l'action.

Minda Bernstein et **Norman Nawrocki**



Photo : Michel Laplante.

Je me suis consacrée au communautaire, aux arts et à la croissance personnelle par la musique, le théâtre, l'écriture et le coaching de vie et de spiritualité pendant les 35 dernières années. Je crois que lorsque les gens se mettent en corrélation dans l'inspiration, il en résulte la cocréation d'un monde meilleur.
— Minda Bernstein

Norman : Nous avons été invités à travailler avec la Maison La Virevolte.

Minda : Oui, c'était à cause du travail que nous avions fait avec le FRAPRU (le Front d'action populaire en réaménagement urbain, l'organisme de défense des droits du logement le plus important au Québec, avec 125 groupes membres). La Maison La Virevolte était un groupe membre de cette coalition. La participation de Guy Levesque à cet incroyable projet, en tant que joueur de tambour, l'a incité à nous inviter à contribuer à la création d'une expérience similaire avec la Maison La Virevolte.

N: Elles voulaient que nous collaborions avec elles pour commémorer leur 20e anniversaire. Je me souviens d'avoir été flatté qu'elles souhaitent continuer de travailler avec nous dans une nouvelle direction. Leur enthousiasme était touchant et contagieux. Je me souviens que Guy a dit : « On veut travailler avec vous et on va faire le nécessaire pour créer une expérience similaire pour nos membres. » C'est une des choses qui m'a frappé dès le départ. C'est rare qu'un groupe communautaire nous contacte avec autant d'enthousiasme par rapport au processus de création.

M: Et la vision. C'est l'aspect inhabituel : nous sommes souvent sollicités par des groupes communautaires, mais ils n'offrent pas le soutien financier et les ressources nécessaires pour réussir.

N: Et l'initiative pour les obtenir…

M: Parce que c'est souvent le fond du problème : combien peut-on donner à la communauté ?

N: Et continuer de survivre ?

M: Et soutenir l'ensemble ?

N: Surtout en musique, ce n'est pas facile.

M: Guy est incroyable. La force de sa direction, qui a permis d'imaginer un tel projet, de le réaliser, et d'impliquer tout le monde à ce point, même encore aujourd'hui, est vraiment phénoménale.

N: Ça témoigne de ses capacités d'organisateur, et du dynamisme et de la motivation du groupe communautaire avec lequel il travaille.

M: Guy est la force qui permet à la communauté d'exprimer ses objectifs. Il a pressenti le besoin et le désir qu'avaient les membres de la communauté de réaliser ce projet. Elles étaient prêtes à le faire. C'était leur rêve, elles l'ont décroché et sont allées jusqu'au bout.

N: Pas seulement les objectifs de la communauté, mais aussi les objectifs personnels. Une des choses frappantes que nous avons remarquées lorsque nous avons rencontré le groupe, c'est la quantité de talents individuels. Elles voulaient que nous collaborions avec elles pour exprimer leurs émotions, leurs idées et leur passion. Tout le groupe DaZoque! s'est engagé dans le projet avec dévouement, enthousiasme et créativité.

M: Il y avait beaucoup de création. Elles nous ont apporté la musique et les mots qu'elles aimaient, les slogans avec lesquels elles voulaient travailler, et même une composition musicale originale écrite par un des membres de la communauté.

N: Nous avons travaillé avec le matériel qu'elles nous ont donné, nous avons ajouté un peu du nôtre, et nous avons produit un spectacle ensemble, grâce à un échange d'idées musicales, poétiques et politiques.

M: Oui… une des choses frappantes à propos du mode d'opération de cette organisation, c'est qu'elle est fondée sur la démocratie.

N : Et le respect pour la contribution, le rôle, l'opinion de chaque personne…

M: Et les talents. Chaque personne pouvait s'exprimer, et ses talents individuels ont été reconnus…

N: L'accent mis sur le talent et la répartition des rôles sur scène faisaient partie de ce processus démocratique, qui a permis à tout le monde de participer de leur mieux.

M: Chaque personne a eu sa minute de gloire.

N: Nous avons été témoins de ce processus et nous y avons participé. Elles étaient impressionnantes. C'est une organisation très impressionnante. J'ai travaillé avec beaucoup de groupes communautaires depuis plusieurs années, et le niveau de respect des personnes au sein de l'organisation dans son ensemble est d'une qualité rare dans ce cas-ci, qui mérite d'être soulignée.

M: Es-tu d'accord que beaucoup de gens disent que « le personnel est politique », mais qu'ils n'intègrent pas vraiment les deux ?

N: Dans ce cas-ci, ils le font et, en fin de compte, la qualité du processus et le dévouement au principe étaient reflétés dans le spectacle final.

M: Une des choses étonnantes à propos de ce projet, c'était l'intégration des artistes professionnels, des organisateurs communautaires, du personnel de l'organisation et des membres du centre d'accueil pour familles, qui sont des mères de familles monoparentales pour la plupart…

Norman Nawrocki (voir p. 10)



N: Qui viennent d'un des quartiers les plus pauvres de la Rive-Sud de Montréal. Nous sommes tombés par hasard sur un groupe d'artistes faisant partie de cette communauté, une communauté plutôt isolée géographiquement et économiquement du reste de Montréal. Nous avons eu le plaisir de rencontrer ce groupe incroyable, d'apprendre à le connaître et de créer avec lui. Nous avons interagi avec elles sur le plan musical, artistique, social et politique. Nous avons répété ensemble, nous avons développé des idées et des chansons ensemble en atelier, nous avons mangé et dansé ensemble…

M: Chose étonnante, ensemble nous avons créé un espace où nous pouvions partager des moments émouvants très personnels, en coulisse et même sur scène. Le répertoire comprenait deux morceaux de musique spéciaux que nous avons créés ensemble, à l'occasion desquels chaque membre du chœur adressait un témoignage personnel à l'auditoire. N'est-ce pas la chose la plus risquée ? Confier mes défis personnels à une ou deux personnes est une chose, les divulguer à un public plus nombreux en est une autre. Ces moments de vulnérabilité poétique ont ému les spectatrices jusqu'aux larmes. Pour moi, ce partage est vraiment le propre de l'art. J'avais l'impression de voir le divin en chaque personne, et ça m'a rappelé comment nous sommes toutes reliées.

N: C'est la solidarité au sein du groupe de la Maison La Virevolte qui a permis à chacune des membres de s'avancer et de faire ces déclarations personnelles. Le soutien musical offert par DaZoque! a simplement aidé à augmenter la confiance des membres du chœur.

En tant que personnes de l'extérieur, nous étions conscients d'avoir une occasion unique de travailler avec ce groupe de gens qui faisaient confiance à nos capacités de collaboration à leur projet de rêve. En tant qu'invités, nous demeurions conscients de l'honneur qu'on nous faisait et de la responsabilité que cela comportait, pour travailler avec elles à réaliser leur rêve. Nous avons apprécié leur vision artistique et partagé leur engagement politique soutenu. Pour nous, il était important de ne jamais perdre de vue la raison pour laquelle on nous avait invités; il était tout aussi important que nous donnions la priorité à leur esthétique à tous moments. Notre but était de créer le cadre musical le plus solide qui soit, pour permettre de communiquer les différents messages avec une intégrité artistique (par ex., à propos des droits des locataires et des bénéficiaires de l'aide sociale, et la fin de la violence contre les femmes), et d'avoir un impact sociopolitique important.

M: Personnellement, ce processus était très gratifiant du point de vue humain et artistique, parce qu'il répondait à mon désir d'être utile en tant qu'artiste.

N: Mais on est toujours utile en tant qu'artiste…

M: Oui, mais c'était un autre genre d'utilité. Dans ce cas-ci, j'étais utile en tant qu'artiste parce que mes talents contribuaient à la réalisation du rêve d'une communauté. Souvent, en tant qu'artiste, je fais simplement mes propres affaires, j'exprime ma passion, et j'interagis directement avec le public. Dans ce cas-ci, il est évident que nous soutenions leur passion et leur désir d'interagir avec un public élargi qui, par exemple, ne serait jamais venu à un spectacle de DaZoque ! au *Festival international de jazz de Montréal*, dans le cadre élitiste de la Place des Arts. En fin de compte, nous avons non seulement élargi notre public, mais aussi notre vision en tant qu'artistes.

N: J'admire le travail de la Maison La Virevolte depuis plusieurs années. J'ai collaboré avec eux il y a presque 10 ans. J'étais vraiment heureux d'avoir une autre occasion de travailler avec elles, parce je partage leur vision politique radicale en faveur de la justice sociale et de l'éradication de la pauvreté. Personnellement, j'ai toujours voulu que leur travail soit connu d'un plus large public.

M: Désormais, chaque fois que le chœur et ses musiciennes font un spectacle, ça nous rapproche du genre de monde dans lequel je veux vivre. Je ressens de la satisfaction parce que, d'une part, ces présentations éveillent la conscience publique à propos de questions que je trouve importantes et, d'autre part, elles confirment mes efforts en tant qu'artiste au sein de la communauté.

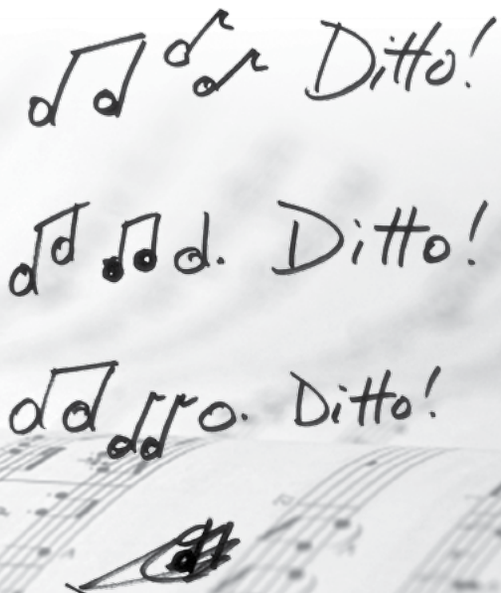
N: Si chaque projet pouvait nous arriver comme ça, sur un plateau…

M: Fait étonnant, ce processus n'a pas soulevé de conflits. Je suppose que c'est parce que nous étions conscientes de partager des intentions et des objectifs communs.

N: En plus, au moment de notre collaboration, elles pouvaient puiser dans 20 ans d'expérience communautaire et, à nous deux, nous avions 15 ans de collaboration fructueuse. Elles savaient autant que nous comment travailler entre elles. Tout conflit potentiel était canalisé vers un message musical signifiant et politisé. Nous étions tous d'accord sur le travail à faire, et nous l'avons fait dans un climat de respect mutuel.

M: Cette exploration créative a culminé lors du spectacle qui a éclaté sur scène. Pour moi, c'était l'énergie positive et palpable qui crée le changement. C'était un privilège d'en faire partie, en tant qu'artiste.

N: En tant qu'organisateur communautaire et artiste, je dirais la même chose.



Suzanne Malouin



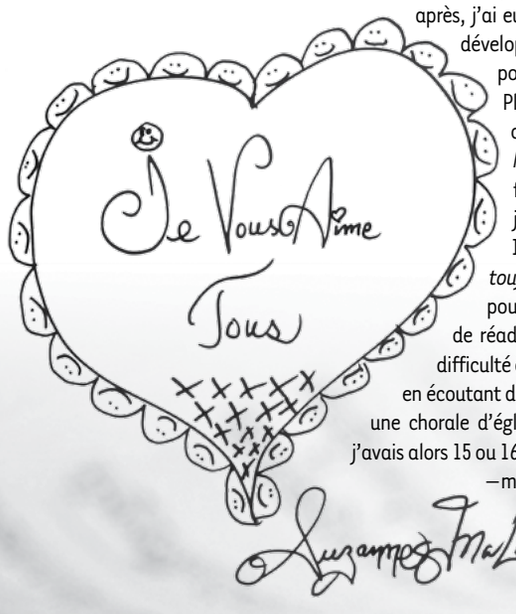
Photo : Devora Neumark

J'apprécie être dans une équipe bien dynamique. J'aime chanter, danser, rire et m'amuser avec mes amis. Mon rêve, c'est de devenir chanteuse et d'être connue parmi le public, car j'aime le public. Ce qui me tient aussi à cœur, c'est de militer contre la pauvreté, pour la défense des droits sociaux, entre autres pour l'accès au logement.
— Suzanne Malouin

Moi, j'aime beaucoup les gens; c'est comme l'humoriste Rose Ouellette, appelée La Poune, qui faisait rire tout le monde. Je suis comme ça moi, je suis un peu clown. J'ai bien hâte au spectacle qui s'en vient. J'aime bien la musique avec les gens, puis avec mes amis de la chorale.

J'ai commencé à chanter en public pour la première fois depuis mon enfance au 20e anniversaire de la Maison La Virevolte. J'étais très nerveuse parce qu'il y avait près de 350 personnes et en plus, c'était moi qui *ouvrais le bal* ! Je chantais sur l'air de *Aie Aie Lolita* de Joël Denis, mais j'avais composé de nouvelles paroles et intitulé cette chanson adaptée pour l'occasion *La fête de La Virevolte*.

Depuis que je suis jeune, je rêve d'être chanteuse; même avant de parler, je crois que j'y rêvais déjà ! J'ai réellement commencé à chanter à huit ans, quand j'ai commencé à parler. J'ai été élevée d'un foyer nourricier à un autre. Dans mon premier foyer, où j'ai demeuré huit ans, je chantais en écoutant des disques vinyle. Peu après, j'ai eu accès à un orgue; c'est là que j'ai appris à développer mon oreille. Je ne me doutais pas à quel point cet apprentissage allait être important. Plus tard, je m'accompagnais à l'orgue; j'ai commencé avec une chanson qui s'appelait *Non, ne pleurez pas*. Même si dans les autres foyers, il n'y avait pas d'orgue, je savais jouer par cœur bien des années après. À 12 ans, je chantais a capella *Comme j'ai toujours envie d'aimer* de Marc Hamilton pour les visiteurs et les habitants du centre de réadaptation où je vivais. Même si j'avais de la difficulté à bien parler, j'apprenais à articuler mes mots en écoutant des cassettes. J'ai chanté à deux reprises dans une chorale d'église à Pont-Rouge, en banlieue de Québec; j'avais alors 15 ou 16 ans, et j'ai chanté encore à Québec, à 20 ans — mais je ne considère pas ces prestations comme étant « publiques ».



Quand j'étais plus jeune, il n'y avait pas d'instruments de musique disponibles; je me servais donc de divers objets pour faire de la percussion et des montages sonores. J'avais deux enregistreuses mono : j'enregistrais ma voix (la voix basse) puis je mettais cette cassette avec l'enregistrement dans l'autre magnétophone; ensuite, je rajoutais une cassette vierge dans le premier magnétophone. Puis, pendant que j'enregistrais ma voix haute, ma voix basse se réenregistrait; s'ajoutait alors une autre voix ou une percussion et ainsi de suite…

J'aurais bien aimé que quelqu'un m'ait *botté le derrière* lorsque j'étais jeune pour me faire avancer et m'inscrire à des cours, mais je n'ai pas eu cette chance. J'aurais souhaité avoir ce genre de soutien. Puisque ces occasions-là ne se sont pas présentées, il a donc fallu que je me pousse moi-même. J'ai voulu, entre autres, participer au concours *Star Académie*, mais je n'étais pas éligible parce que j'avais dépassé la limite d'âge quand je fus prête à m'y inscrire.

Je me suis d'abord impliquée dans un projet avec l'Organisation populaire des droits sociaux (OPDS), ensuite dans le Comité logement Centre-Sud, où j'ai fait la connaissance de mon ami Gaétan Roberge, un homme très sympathique. Il connaissait Julie Leblanc de la Maison La Virevolte, qui a été mon premier contact. J'ai fait une bannière pour cet organisme, puis la chorale a commencé. En entrant à la Maison La Virevolte, j'ai trouvé les gens très accueillants, chaleureux; c'était pour moi comme une seconde famille. Ils n'avaient pas de préjugés, ils m'ont aimée telle que je suis. J'ai ressenti du respect, des vrais contacts humains et je me suis attachée à eux assez vite. La chorale, je ne sais pas trop comment cela a commencé, mais l'image qui vient, c'est comme quelque chose qui aurait pris racine puis aurait finalement fleuri.

Ce que j'ai aimé à la Maison La Virevolte, c'est qu'ils m'ont donné la chance de chanter solo et cela faisait partie de mon rêve d'enfance. Ils m'ont fait confiance; ailleurs, je n'aurais pas pu chanter solo avec une chorale derrière moi. Je suis en train de réaliser une partie de mon rêve avec la Maison La Virevolte !

J'aimerais avoir des musiciens, faire mes compositions, plus près du rock'n roll et de la musique pop. Mon but, c'est de me faire connaître, de réaliser des CD et de partager ma musique avec plein de gens. Moi, je n'ai pas eu d'amour dans ma jeunesse, et je veux en donner. C'est pour ça aussi que j'aime le contact direct durant les spectacles. Ça prend des gens honnêtes pour m'épauler comme le font les gens de la Maison La Virevolte.

En dehors des occasions que j'ai eues de chanter en public, j'ai toujours continué à composer des chansons. Ce qui m'inspire, ce sont les gens autour de moi, les itinérants, par exemple, et d'autres. Une journée, nous avions manifesté avec le Comité logement Centre-Sud. Le soir, j'ai rencontré une personne qui bégayait. J'ai dû la mettre à l'aise parce qu'avec moi, elle ne bégayait plus. J'ai parlé toute la nuit avec elle. Et là, j'ai compris ce que c'était qu'être un itinérant et j'ai composé une chanson. Nous ne pouvons pas juger les personnes, ni les pointer du doigt parce que chacun de nous vit aussi des hauts et des bas.

Je chante dans deux autres chorales (la chorale des Pompiers et la chorale de l'église Sainte-Catherine). Ce sont les seuls endroits où je peux travailler ma voix et accroître sa puissance. J'aime expérimenter plusieurs répertoires et aussi découvrir des nouveaux *trucs* avec les directeurs de chorale. J'ai à cœur d'apprendre des choses parce que sans ça, je ne pourrai pas découvrir tous mes talents.

Le conseil d'amie que je donnerais, c'est de ne jamais lâcher. Nous sommes toutes des créatures merveilleuses !

L'autre

Juillet 2005 à décembre 2006

Réalisation de portraits de différentes personnes s'identifiant elles-mêmes comme marginalisées, résultat d'un dialogue entre un artiste et ses modèles

Artiste coordonnateur
Louis Perron

Autres artistes et membres du projet
Alexandra
Claude
Daniel
David
Éloyse
Julie Papineau
Maxime
Raymond Leroux
Roxane

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Dans un monde saturé d'images de corps « parfaits » idéalisés, quels impacts des projets « à petite échelle » peuvent-ils avoir pour changer les attentes du public en général en ce qui a trait à la représentation et à l'art du portrait ?*
- *Quelles sont les conditions nécessaires pour soutenir à long terme des projets créatifs dont le succès est directement lié au développement de relations interpersonnelles individualisées, de personne à personne ?*

Louis Perron considère que son intervention en tant qu'artiste peintre vise à affirmer la dignité des personnes en réinsertion sociale, des prestataires de la sécurité du revenu, des chômeuses, des bénévoles, des travailleuses précaires et des personnes déshabilitées, en les « officialisant » par le portrait. Toutes ces personnes trop souvent anonymes, ignorées ou dépourvues, l'interpellent en tant que personnalités propres. Leur situation instable et marginale les confine parfois à un statut social qui ne reflète pas leur valeur humaine et les prive trop souvent de la dignité dont tout être a besoin pour se réaliser. Selon Louis, « Si les dirigeants des grandes entreprises accrochent leur portrait pour leur prestige et la postérité, pourquoi les personnes vivant l'itinérance n'auraient-elles pas le droit aux mêmes honneurs ? »

Par ses expériences antérieures, alors qu'il dessinait des personnes itinérantes dans le métro, Louis a pu constater la fierté qu'elles éprouvaient de se reconnaître dans un tableau. C'est ce qui l'a convaincu de développer un premier projet. En 1999, il approche le journal de rue montréalais *L'itinéraire*, pour faire le portrait des camelots qui en assurent la distribution, soit des personnes sans-emploi ou itinérantes, qu'elles soient ou non alcooliques ou toxicomanes. Peu à peu, il fait le nécessaire pour être accepté dans ce groupe en se présentant au café L'itinéraire et en dessinant des personnes sur place. Il obtient leur approbation en prouvant son habileté à dessiner leur portrait : « Je n'étais pas quelqu'un qui n'était pas à sa place. » Après quoi il réalise des lithographies à partir de ses dessins pour un encan destiné à ramasser de l'argent pour le Groupe L'itinéraire, qui développe des projets d'économie sociale dans le but d'améliorer les conditions de vie des personnes itinérantes à Montréal. Par la suite, à l'occasion d'une exposition à la Maison de la culture du Plateau Mont-Royal coïncidant avec le 10e anniversaire du journal *L'itinéraire*, toutes les pages frontispices du journal furent affichées à côté des portraits des camelots réalisés par Louis.



Portrait de Claude.

Pour le projet *L'autre*, Louis a produit une dizaine de portraits à l'huile, tout en écrivant un journal relatant le processus de leur création ainsi que les rencontres et le dialogue établi avec les modèles. Les personnes dont il a réalisé le portrait étaient parties prenantes du processus dès leur acceptation de devenir modèles. Elles ont choisi elles-mêmes les éléments de la composition de « leur » tableau, déterminant la manière dont elles veulent être perçues. À mesure que le tableau avançait, la création se démystifiait et les modèles prenaient peu à peu la responsabilité de l'image projetée par leur portrait, tant en ce qui concerne la représentation de leurs traits physiques que celle de leur statut social, et se sentaient ainsi de plus en plus valorisées. Ce projet reposait sur un rapport intime entre deux personnes, avec toute la mise en confiance et le respect qu'une telle relation implique. Chaque individue pouvait conserver « son » tableau, une fois qu'il était terminé.

Afin d'offrir de la visibilité à ses collaboratrices et, en même temps, un héritage à la collectivité, Louis souhaiterait clore ce projet par une installation dans un lieu public ou une galerie qui rendrait hommage à ce qu'elles sont en tant que personnes.

VOICI LE RÉCIT D'UNE EXPÉRIENCE LIÉE AU PROJET L'AUTRE, *TELLE QUE RACONTÉE PAR LOUIS.*

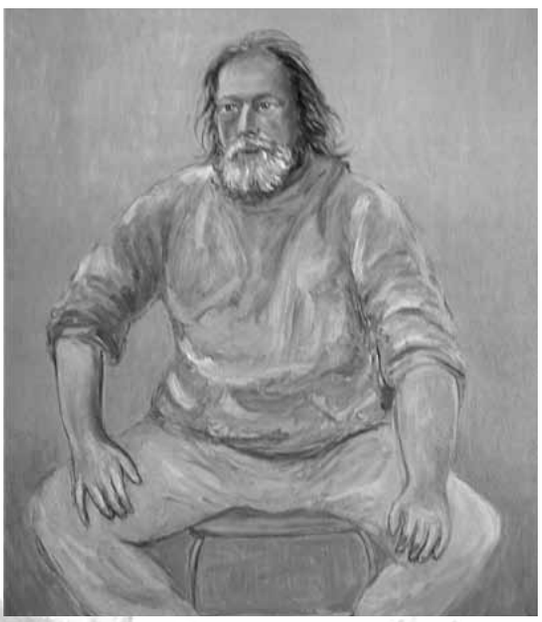
Pendant une séance de pose avec Pierre, un camelot du journal *L'itinéraire*, il me demanda à brûle-pourpoint de «voir son portrait exposé à la salle André Mathieu». Située tout à côté du cégep Montmorency, à Laval, cette salle était l'endroit de prédilection de Pierre pour écouler ses journaux. Mais, comme il avait de sérieux démêlés avec un préposé aux guichets qui ne voulait pas le «voir», il eut l'idée soudaine d'afficher son portrait. «Ça serait un bon coup à faire», qu'il me dit, tout sourire en anticipant sa revanche.

Quelques jours plus tard, j'ai décidé de faire poser Pierre à l'extérieur de la salle André Mathieu, tout près de l'entrée principale. Les gens qui circulaient au cégep et vers la salle de concert s'arrêtaient d'abord par curiosité puis, en réalisant que le «modèle important» n'était nul autre que Pierre, le vendeur de *L'itinéraire*, les marques d'appréciation fusaient. Ces approbations avec le pouce levé ont allumé un grand sourire de bien-être chez Pierre. C'est à ce moment que j'ai vu la fierté briller à nouveau dans la vie de cet homme.

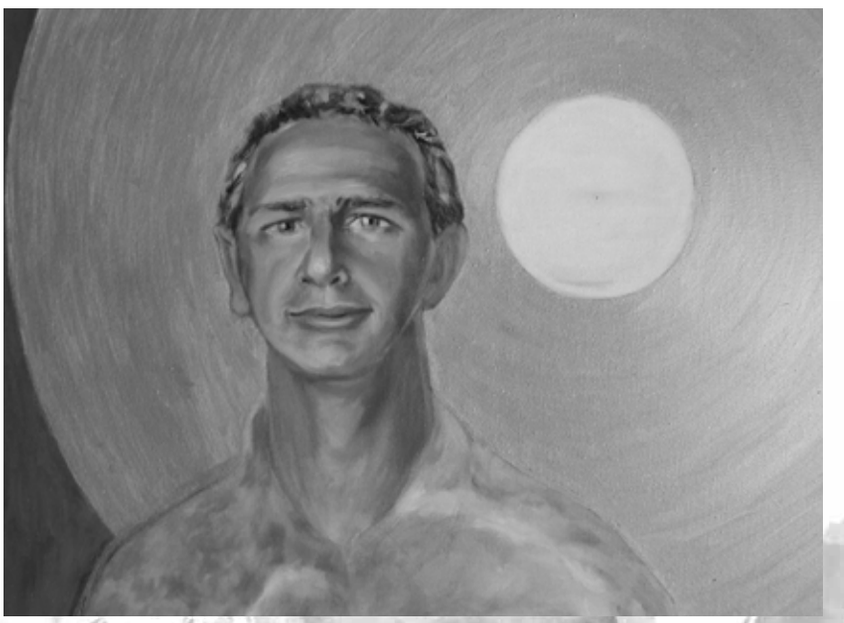
Le tableau terminé, j'ai demandé à rencontrer le directeur de la salle André Mathieu pour continuer la lancée, et lui proposer d'exposer le portrait de Pierre à un endroit visible de tous. Deux jours plus tard, le portrait de Pierre se retrouvait donc dans l'entrée principale, à côté des guichets. Cette place centrale donne l'impression que l'on vend des billets pour «son» spectacle. Dans les jours qui suivirent l'exposition de ce portrait, Pierre n'était plus un inconnu. En vendant son journal, plusieurs préposés et des gens qui fréquentent la salle l'ont chaudement félicité pour «son beau portrait». Pierre avait enfin un visage !

J'ai raconté cette anecdote lors d'une rencontre au département d'animation culturelle de l'Université du Québec à Montréal. Et à ma grande surprise, l'un des participants à l'atelier, qui était employé au service d'accueil de la salle André Mathieu, m'a confirmé le changement radical d'attitude du personnel et des usagers à l'égard du camelot et de sa situation sociale. Ce préposé m'a dit qu'à son embauche, l'une des questions du directeur du personnel concernait l'attitude qu'il aurait devant un itinérant qui liquide ses journaux à la sortie de la salle.

Ce témoignage inattendu du changement d'attitude des employés face à Pierre m'a confirmé que mon intuition d'offrir un portrait à un être marginalisé transforme en profondeur son image sociale et la nature des relations qu'il entretient avec son entourage. Je me sens très chanceux dans ma démarche et surtout, d'avoir parfois été l'un des instruments d'une renaissance sociale pour quelques personnes.



Portrait de Maxime.



Portrait de Raymond Leroux.

Julie Papineau



Je suis une jeune femme de 25 ans qui, à l'âge de six mois, a reçu un vaccin qui ne lui a pas fait du tout. Depuis ce temps, je suis handicapée, mais cela ne m'empêche pas de vivre ma vie le plus normalement possible. Je donne des conférences pour sensibiliser les gens à la situation des personnes handicapées, car je trouve que même si la société a évolué, il y a encore beaucoup trop de préjugés.
— Julie Papineau

Mon amie Louise m'a présenté Louis. Louis est un de ses grands amis. Puis, je l'ai rencontré, il est super gentil ! Il est très timide. Il m'a charmée ! J'ai tout de suite dit oui à sa demande de réaliser mon portrait. Il m'a dit qu'il ne choisissait que des gens uniques pour faire un tableau. Cela m'a fait plaisir parce que tout le monde n'a pas le privilège de faire peindre son portrait. Et je me sens unique ! En plus, le tableau final est très beau. Cette beauté est très importante pour moi.

Louis m'avait demandé si je voulais être seule ou avec mon fauteuil. J'ai décidé de mettre le fauteuil parce qu'il fait partie intégrante de moi. C'est moi qui ai choisi les couleurs et le symbole des papillons. Le bleu est ma couleur préférée et il représente le ciel. Le ciel est grand ! Le bleu me donne l'impression d'un horizon très large, un peu comme la mer. Je me sens dans un espace plus vaste. Pour moi, le papillon signifie la liberté. Les papillons me ressemblent ; ils volent partout alors que moi je me déplace tout le temps. Ils sont petits, mais *y'en ont d'dans* ! J'aime la vie ! J'ai une très grande sensibilité, j'aime aider le monde autour de moi ; c'est la raison pour laquelle je donne des conférences pour sensibiliser les gens aux personnes handicapées. Notre handicap ne nous empêche pas de faire tout ce que nous voulons. Nous sommes comme tous les autres.

J'ai commencé mes conférences il y a cinq ans parce que mon amie Karine, qui était enseignante au primaire, me disait que ses élèves se plaignaient pour rien. Elle ajoutait : « S'ils te connaissaient, ils se plaindraient moins. » Elle m'a donc proposé d'aller parler aux jeunes de sa classe. Au début, ils étaient impressionnés par mon fauteuil ; après ça, ils m'ont posé des questions : « Comment tu prends la vie ? » Ça les étonnait que j'aime autant la vie. Puis, j'ai eu la piqûre ! Depuis, je suis animatrice dans une polyvalente et je continue à donner des conférences dans les polyvalentes et pour les adolescents.

Pour le projet de tableau, Louis est venu ici trois ou quatre fois et j'ai posé pour lui, devant lui, immobile. C'était difficile parce que je ne pouvais pas bouger. C'était aussi très intense, même gênant, d'avoir un regard posé sur moi.

Lorsque les gens voient le tableau, ils s'exclament. J'aimerais qu'il soit exposé avec d'autres pour que les gens voient le talent de Louis ; ce n'est pas tout le monde qui peut faire ça. Le fait d'être représentée en fauteuil roulant pourra aussi aider à sensibiliser les gens tout comme je le fais présentement dans mes conférences, et devenir une autre forme d'intégration des personnes handicapées.

Je trouve effrayant qu'en 2009, on écarte encore des personnes à cause d'un handicap, d'une question raciale ou religieuse. En 1999, j'étais en mathématiques enrichies et j'étais très bonne dans cette matière. J'avais un enseignant pas habitué aux personnes handicapées et dans ce temps-là, je ne parlais pas. J'ai fait mon examen, j'ai eu 95 % et l'enseignant a tenu pour acquis que ce n'était pas moi qui avais répondu aux questions. Il a cru que j'avais triché avec l'éducatrice spécialisée qui ne faisait que lire les questions et notait mes réponses. Ma mère a rencontré l'enseignant. Elle s'est assise devant lui et elle lui a demandé : « Est-ce que vous la regardez lorsqu'elle travaille ? Il a répondu : « Non, à quoi cela sert ; qu'est-ce qu'elle va pouvoir faire dans la vie ? » Ma mère était dans tous ses états et finalement, elle ne l'a pas engueulé ; ça n'en valait pas la peine parce qu'il n'aurait pas compris.

C'est certain que les préjugés existent encore dans la société, mais si nous voulons être intégrés, il ne faudrait pas se cacher. Je suis contre les écoles spécialisées parce que nous sommes en retrait des autres. Je ne dis pas que ce n'est pas bon, mais si nous voulons faire partie de la société, nous ne pouvons pas rester à l'écart. À l'école « normale », nous pouvons nous mélanger, avoir des amis dits normaux.

La société ne fait pas toujours assez d'efforts. Encore un autre exemple du milieu scolaire : il n'y a pas beaucoup d'environnements adaptés. À l'école où je travaille, il n'y a pas d'ascenseur ; je dois donc passer par le monte-charge qui n'est pas beau et dont l'odeur n'est pas agréable… mais c'est le seul moyen pour monter. Ils pourraient trouver une meilleure solution. Je me sens comme une marchandise qui monte et qui descend, ce n'est pas très valorisant. Avant, il n'y avait pas de personnes handicapées dans l'école et les enseignants ne savent donc pas vraiment comment agir et ils sont plus ou moins accessibles.

Le fait de voir tous les jours le tableau de Louis, un miroir symbolique de moi-même, ça me convainc que je peux accomplir plein de choses, plus que je ne l'imagine !



Photos des interviewées : Devora Neumark
(à moins d'indication contraire).

Louis Perron

Quarante ans d'écoute visuelle de l'Autre, transposée en couleurs vibrantes au ressenti authentique, mènent ma carrière artistique. Que ce soit un paysage ou un être, le respect et l'amour du métier appris de père en fils brillent de justesse et de vivacité.
— Louis Perron

En venant ici, beaucoup de choses sont remontées à la surface. C'est la même situation que lorsque j'arrivais près de mon père et que j'allais lui montrer mes tableaux pour avoir son approbation. C'est un peu comme si je m'en venais chercher la même approbation. Je suis fébrile, c'est un mélange de sensations qui ne sont pas très agréables.

Pour m'affirmer dans ce projet-là, j'ai tout simplement à pratiquer mon métier d'artiste et pour cela, je me crée un projet au lieu d'attendre les galeries ou les commandes. Je me suis donné le mandat de faire des portraits, de rencontrer des gens qui me permettent d'exister en tant qu'artiste. Il y a un échange entre l'Autre et moi et c'est l'occasion pour eux de laisser leurs traces. L'idée, c'est de laisser des traces de l'autre et aussi des traces de moi.

Ça été douloureux avant de faire le premier portrait. J'avais un sentiment d'impuissance mélangé à une sensation d'autosabotage; je voulais le faire en même temps que je m'en empêchais. Ça m'a pris un an avant d'arriver à faire mon premier portrait. Quand tu passes à l'action, c'est là que ça se passe ! Ça explose ! Le processus est enclenché et les engagements avec les autres personnes se multiplient.

Dans cette logique-là, je me permets de faire mon métier d'artiste sans me demander si cela se vendra, si cela sera correct. Mon but est de pratiquer mon art. Ce qui est important, c'est la relation avec l'autre personne, dans le moment présent. Cela se passe dans l'action et quand il n'y a pas d'action, c'est l'angoisse et tout ce qui vient avec, mon incertitude et le reste.

Après avoir peint un certain nombre de tableaux, j'ai fait des demandes pour exposer. J'ai été frustré par le rejet de l'Écomusée du fier monde parce que j'ai étudié en muséologie et je sais qu'un écomusée se doit d'être le reflet du milieu. Il a la responsabilité d'exposer des œuvres qui montrent toute la diversité de la réalité quotidienne qui se déroule ici et maintenant.

À la suite de ce refus, les camelots du journal *L'itinéraire* et moi avons décidé d'exposer au Café de la Rue qui était, à l'époque, le café associé à ce journal. La beauté dans tout ça, c'est que cette exposition a apporté des choses auxquelles je ne m'attendais pas; ce que j'avais vécu avec l'Écomusée du fier monde se vivrait une seconde fois, mais autrement. Cette exposition a créé non seulement un esprit d'appartenance dans le groupe, mais aussi le rejet de ceux avec qui certains refusaient d'être associés. « Tu es qui toi, pour que quelqu'un fasse ton portrait ? » Par leurs commentaires, l'entourage exprimait une reconnaissance des personnes : « On te reconnaît ! On te voit ! Oui, c'est toi ! » En même temps que nous pouvions entendre : « On ne l'aime pas lui ! On ne veut pas qu'il soit exposé avec nous ! » Ce sont des gens qui ont de la difficulté à trouver un ancrage quelque part, tout comme moi-même.

Moi, j'étais *super* content de réaliser qu'accrocher une toile au mur pouvait créer tant de situations, en même temps que je constatais tout l'impact que cela produisait sur l'entourage des modèles. Par exemple, il y a eu Michel qui a amené sa blonde pour valider l'exactitude de son portrait. Quand le groupe validait la ressemblance de la personne avec le tableau, cela confirmait mon talent à bien la représenter. Que le tableau soit accroché dans une galerie ou ailleurs, cela n'enlève rien à la valeur de mon travail d'artiste. Juste le fait de voir leur portrait sur les murs leur a apporté une grande fierté.

C'est valorisant de savoir que ce que je fais n'est pas un coup d'épée dans l'eau, que mon travail a un réel impact, donne des résultats et m'amène quelque part. Pendant le processus de création, c'est constamment de l'inconnu, j'ai donc besoin de résultats pour me confirmer que je suis dans la bonne voie. Lorsque je peins un portrait, c'est un travail sans attente. Le processus fait émerger un aspect thérapeutique, et d'être dans l'instant présent me confirme dans ce que je fais et dans ce que la personne vit en même temps que moi. Et ce que nous vivons durant la séance, la relation incroyable qui se développe ne sera pas perceptible dans le tableau. Pour les neuf portraits que j'ai faits, j'ai choisi la même approche.

De plus, la durée du processus de création d'un tableau dépasse celle de la séance de pose. Les conditions de production auxquelles je fais face font que je peux prendre des années pour compléter le travail. Souvent, je me rends compte que le temps que j'ai pris était nécessaire pour en arriver à une transformation achevée de ce tableau, en même temps qu'à une satisfaction personnelle.

Tout se joue à l'intérieur des premières heures ! Il y a le contact avec le modèle, la mise en confiance; le peintre doit faire ses preuves, la charge émotive s'installe. En même temps se déploie tout un rituel : je sors le chevalet, les pinceaux, les couleurs, etc. ; comme m'a déjà dit la mère d'un modèle : « Tu es mon portraitiste officiel, comme à la cour. » Dès la deuxième rencontre, la confiance est déjà établie. Tout cela ne se passe pas dans des conditions idéales, c'est du travail de terrain.

Maintenant, je me sens comme si j'étais sur une plateforme de départ, sur le bord d'une piscine. Je suis particulièrement content d'avoir fait cet exercice-là, d'avoir participé à cette entrevue, parce que cela valorise et officialise mon travail d'artiste. Je pense que c'est un départ qui m'amènera ailleurs dans ma démarche. C'est un peu comme si je venais de peindre mon propre portrait sur une page blanche.



Raymond Leroux

Je crois que chaque personne est rare et unique, et possède dans son for intérieur une richesse cachée. C'est cette richesse que je veux partager, enseigner à mon prochain. La flamme qui m'habite c'est l'amour, le respect, l'intégrité, et c'est ce flambeau-là que je veux passer. J'aime vivre en trouvant des solutions, je ne reste jamais longtemps avec un problème.
— Raymond Leroux

J'ai accepté de faire l'entrevue parce que quelque part dans ma vie, je veux laisser une marque dans la société ; et si je suis rendu ici, c'est que ce geste contribuera à laisser une marque positive.

Je suis une personne très spirituelle et c'est ce qui m'a amené à vouloir partager ma connaissance. La spiritualité, pour moi, c'est le respect, la foi, l'amour et l'intégrité. La foi, pour moi, c'est de toujours donner et de semer ce que nous récoltons. Toujours donner : c'est d'être à l'écoute des gens, de leurs besoins. Et il faut être bien avant de pouvoir le faire. Pour ma part, je tends à être de mieux en mieux pour être de plus en plus à l'écoute des autres. Je le ressens quand quelqu'un n'est pas bien.

Lorsque deux personnes se rencontrent, il y a une énergie qui circule. C'est une énergie positive ou négative qui passe directement d'une personne à l'autre. Par exemple, lorsque je sens une bonne énergie, elle m'est automatiquement transférée. Si je sens une énergie négative chez une personne, je vais me protéger pour que son énergie ne m'atteigne pas. Je me recentre et me reconnecte alors avec mon énergie positive. Pour ne pas être atteint par sa négativité, je vais me retirer pour laisser à la personne l'espace dont elle a besoin.



Pour être disponible pour les autres, il faut que je commence par moi-même sinon je vais m'épuiser. J'ai besoin de penser aussi à moi. Je me dis : « Qu'est-ce que je peux faire ? Je ne rentrerai pas dans sa bulle, je ne répondrai pas d'aucune façon, sinon je risque de devenir négatif aussi. » Je n'ai pas le goût d'absorber l'énergie de l'autre ni de faire absorber la mienne. Je ne veux pas être influencé par l'énergie de l'autre afin de continuer à transmettre une énergie positive. Mon but est de prendre les outils intérieurs que j'ai adoptés pour lui envoyer de l'amour.

Je souhaite guider les gens, je veux les encourager à découvrir leur force intérieure. Lorsque les personnes me le demandent, ou encore si je perçois leur besoin même s'il leur est impossible de l'exprimer physiquement ou autrement, je leur offre des suggestions, leur propose des outils dont elles se serviront ou non. Ces échanges me



donnent la satisfaction d'être à l'écoute de la personne. Je ressens le bien-être que je peux lui apporter. C'est ma manière de m'affirmer, de démontrer aux gens mon intégrité, d'être utile à la société. Cette façon d'être répond à un besoin profond. C'est l'essence, le sérum, l'oxygène de ma vie !

Avec Louis Perron, le contact n'a pas été difficile. C'est Lise, une amie de Louis, qui m'a introduit à lui. Je connais Lise depuis très longtemps, elle est au courant de mon cheminement. J'ai accepté de le rencontrer parce que je voulais aller plus loin. Je voulais me mettre à nu et j'avais de la difficulté. J'ai même hésité. Je ne voulais pas que les gens découvrent mes faiblesses. C'est mon côté humaniste qui a fait que j'ai accepté. Si je veux faire *une bonne ouvrage*, il faut que je sois capable de démontrer aux gens qui je suis véritablement afin qu'ils puissent considérer mes suggestions. Si je suis faible, je me dois de le leur laisser voir aussi.

Ça n'a pas été facile de me mettre à nu. Le portrait que Louis Perron a fait de moi avec les informations que je lui ai données, je ne m'y attendais pas, même si je sais que cette image-là, je la porte. Ça fait mal, mais ça procure en même temps un bien-être. Je me vois tel que je veux bien me voir. Je ne pensais pas que Louis reproduirait vraiment ce côté-là de moi. Il m'a posé des questions avant que nous commencions à travailler et il a utilisé des choses que je lui ai mentionnées. Louis a fait ça avec respect. Je ne peux pas m'ouvrir si je ne sens pas le respect, une connexion, une confiance ; certaines fois, je n'ai pas besoin de parler et la confiance s'installe.

Louis n'a pas encore terminé le tableau et lorsqu'il sera fini, il va me revenir. Ce tableau-là deviendra un outil. Je le regarde parfois et je me dis que c'est de cette façon-là que je veux que les autres me voient. Je lui ai expliqué comment l'aigle était pour moi un animal symbolique par sa puissance, sa vision aiguisée et la liberté qu'il suggère. C'est essentiel ; je m'en suis fait tatouer un. L'aigle, c'est aussi un ange et Louis a intégré cela dans le tableau. Je vois qu'il a reproduit ce que je ressentais. C'est comme si j'avais pu me représenter avec tout ce que je sais, mais sans être capable de faire ce tableau-là.

Le symbole, c'est important ! Ce que je vais refléter, il faut que ce soit la réalité, pas un rêve. Pour moi, le symbole c'est le reflet de mon authenticité. Si je prends l'exemple de l'aigle, c'est un ange, la liberté ; c'est une vision, c'est dépasser ma perception. Autrement dit, si je limite ma façon de voir, cela m'empêche de me voir plus loin. Dès que je m'ouvre l'esprit, ma vision devient plus large, je vais au-delà de mes capacités.

Je suis reconnaissant d'avoir eu la chance de rencontrer les gens qui m'ont encouragé à dévoiler l'être que je suis.

État d'urgence

1 au
5 décembre 2004

Montréal

23 au
27 novembre 2005

Montréal

Action terroriste socialement acceptable (ATSA)
Annie Roy et Pierre Allard

Autres artistes

Spectacle :
Kitchose Band
Kumpania
Loco Locass
Nathalie Derome et les Écoutilles
Tomas Jensen
Trio Triptyque

Cinéma :
Les Lucioles

Théatre :
Nuit d'encre
Unité théâtrale d'interventions loufoques (UTIL)

Humour :
Les zappartistes

Installation :
César Saez
Farine orpheline

Autres artistes

Conte :
Claudette L'heureux
Éric Gauthier
Éveline Ménard
Isabelle St-Pierre
Paul Braley

Installation :
Ana Rewakowicz
Mario Duchesneau

Performance :
Claudia Bernal
Louise Dubreuil[1]

Théâtre :
La Ligue nationale d'improvisation

Cinéma :
Vidéo Paradiso

Musique :
Balthazar
Kumpania
Mireille Girard
Polémil Bazar

Un grand nombre de personnes résidant à Montréal et de personnes sans domicile fixe non identifiées ont également participé à ces projets

Soutien à la programmation artistique gratuite de deux éditions d'un événement annuel interdisciplinaire destiné au grand public et offrant des services à court terme à des personnes vivant l'itinérance

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Des relations équitables de personne à personne peuvent-elles vraiment être établies quand les rapports de pouvoir ne sont pas égalitaires ? Comment la reproduction d'un système corporatiste — même sous l'apparence d'un art activiste — peut-elle mener à autre chose qu'à la perpétuation d'une dynamique de domination ?*
- *Quelles sont les problématiques associées à une approche basée sur la volonté de « faire du bien aux autres » (comme s'il n'y avait pas toujours une forme ou une autre d'intérêt personnel en jeu) ? L'exploitation des autres n'est-elle pas le résultat auquel mène presque assurément une telle approche, malgré toutes les meilleures « intentions » ?*

L'*État d'urgence* est un rendez-vous annuel orchestré par l'ATSA (Annie Roy et Pierre Allard) depuis 1998. Cet événement très médiatisé prend la forme d'une reconstitution d'un camp de réfugiés humanitaire installé depuis 2002 sur la place Émilie-Gamelin, en plein centre-ville de Montréal. Pendant les cinq jours que dure l'activité, de multiples services gratuits (nourriture, vêtements, hébergement, etc.) sont offerts 24 heures sur 24 aux personnes vivant l'itinérance. Une programmation artistique gratuite pour toute la population accompagne l'événement.

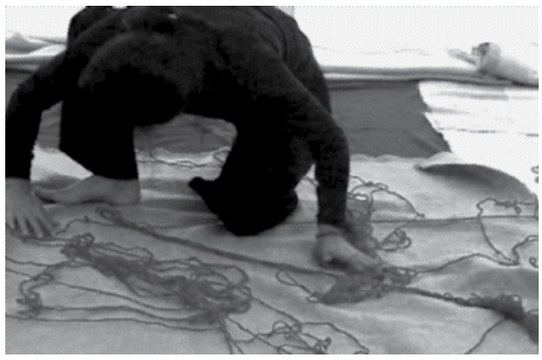
LEVIER a accordé pendant deux ans un soutien financier destiné aux cachets des artistes invitées à participer à cette intervention ponctuelle. Il est difficile de connaître l'impact de ce projet sur les artistes. Il est encore plus difficile de savoir s'il était significatif pour les personnes sans abri, dont la participation est pourtant la clé « du succès » de cet événement et qui, néanmoins, demeurent non identifiées — le matériel promotionnel et la documentation de l'ATSA étant plutôt limités au sujet de leur contribution. LEVIER a tenté, mais en vain, d'engager avec l'ATSA une discussion critique sur l'éthique de l'*État d'urgence*.

TROIS DES ARTISTES DE L'ÉDITION 2005 ONT RÉPONDU À L'APPEL DE LEVIER ET ACCEPTÉ DE TÉMOIGNER DE LEUR EXPÉRIENCE INDIVIDUELLE EN VUE DE LA PRÉSENTE PUBLICATION.

> Je suis partie avec l'intention de transformer nos perceptions d'exclusion en expériences de solidarité humaine. Je croyais y arriver par un échange direct avec les personnes sans abri. Mais une fois sur le terrain, tout a changé… Au lieu d'orchestrer une intervention directe, j'ai créé un dialogue de solidarité par l'entremise de mes œuvres,u que les gens s'appropriaient en les apprivoisant pendant mon absence. Curieusement, ce fut l'une de mes plus fortes expériences de solidarité humaine.
> — Louise Dubreuil, relatant l'installation qu'elle a créée dans la suite de la série *Cent Cœurs*, un ensemble d'œuvres réalisées à partir de divers matériaux recyclés



Installation de la série *Cent cœurs* de Louise Dubreuil (photo d'une version de ce travail réalisé en 2009).



Installation-performance *Les voies silencieuses* de Claudia Bernal (image tirée de la documentation vidéo par Pierre-Yves Serinet).



Installation de la série *Cent cœurs* de Louise Dubreuil (photo d'une version de ce travail réalisé en 2009).

La particularité du conte, c'est qu'il permet d'établir un contact direct avec le public. C'est un échange profondément humain. Nous en avons fait la preuve dans des conditions extrêmes. J'ai eu aussi envie de donner la parole aux gens de la rue malgré la peur que ça n'intéresse personne. Ce fut un véritable succès, un moment très émouvant, fort en émotions. Je considère ma collaboration à l'*État d'urgence* comme l'une de mes expériences artistiques les plus intenses.
—Isabelle St-Pierre , poétesse slam et conteuse engagée, responsable du volet *Contes* et *Micro ouvert pour les personnes sans abri*

J'ai réuni les couvertures des personnes sans abri, encore chaudes de la nuit, pour créer l'espace de ma performance. Cette courtepointe, faite de ce qu'il y a de plus personnel et précieux pour qui se confronte à la froideur de la ville, m'a permis de tisser un rapport intime avec les gens du refuge. Les éléments de la performance (une photo—le seul souvenir de ma mère et de ma grand-mère—, une chaise et une balle de laine rouge) sont demeurés un temps sur place, pour que les personnes qui le désiraient puissent reproduire mes gestes comme une sorte de rituel personnel.
— Claudia Bernal, relatant l'adaptation de l'installation-performance *Les voies silencieuses*

NOTES

1. Louise Dubreuil a rédigé les compte-rendu et verbatim des deux programmes de formation et d'échanges en art communautaire de LEVIER, en 2002 et en 2004, documents qui ont servi de base à l'écriture du texte de Rachel Heap-Lalonde, *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 74-91.

Il était une fois mon quartier

Montréal

Septembre 2004
à octobre 2005

Centre d'éducation et
d'action des femmes de
Montréal (CÉAF)
France Bourgault
Huguette Cossette
Julie Raby
Sherley McLean

Artiste coordonnatrice
Suzanne Boisvert

Autres artistes et membres du projet
Alice Fontaine
Carole Libion
Catherine Pilon
Édith Belley
Irène Duquette
Ismaël Berger
Louise-Judith Brunet
Manon Choinière
Marie-Laure M. Rozas
Michelle Poirier
Monique Lebrun

Projet de théâtre communautaire basé sur un texte-manifeste de citoyennes d'un quartier montréalais

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Les références et exigences esthétiques pour les théâtres communautaire et professionnel diffèrent souvent les unes des autres. Quels sont les défis particuliers auxquels font face les praticiennes de théâtre qui naviguent entre ces deux pratiques ; et quelles sont les conditions nécessaires pour aborder et relever ces défis ?*
- *Comment des productions théâtrales peuvent-elles intervenir efficacement pour remettre en question les perceptions négatives, les stéréotypes et les préjugés largement associés à la pauvreté et à ses impacts individuels et collectifs ?*

Fondé il y a plus de 30 ans, le Centre d'éducation et d'action des femmes (CÉAF) est situé dans le quartier Sainte-Marie, dans le Centre-Sud de Montréal, un quartier considéré depuis longtemps principalement sous l'angle de certaines problématiques auxquelles il est confronté : pauvreté, sous-scolarisation, toxicomanie et délabrement généralisé du cadre bâti. Le CÉAF a pour but de briser l'isolement que plusieurs femmes ressentent, de leur offrir les moyens de développer leur autonomie affective, sociale et économique, et de susciter leur implication dans leur milieu. Les activités culturelles et la création artistique ont toujours été présentes au Centre, sous la forme d'ateliers de théâtre, de chant choral, de comédie et d'improvisation ou d'écriture journalistique.

La *Déclaration citoyenne des femmes de Sainte-Marie* est un texte-manifeste qui a été pensé, discuté, débattu, puis finalement rédigé au printemps 2004 par les membres du comité d'action locale du CÉAF. Cette vision féministe de la revitalisation de Sainte-Marie visait à définir les bases d'un quartier où il fait bon vivre en tant que femme ; à contribuer à ce que des choix plus équitables envers les femmes soient faits en matière de planification urbaine, de sécurité, de mobilité et d'aménagement ; ainsi qu'à favoriser une plus grande participation des femmes au développement local.

Le projet *Il était une fois mon quartier* avait comme objectif d'approfondir la réflexion critique amorcée sur le concept de citoyenneté avec d'autres femmes, cette fois en focalisant les débats individuels et collectifs autour de ce manifeste dans un processus théâtral. Cette création devait contribuer également à promouvoir davantage la *Déclaration citoyenne des femmes de Sainte-Marie* et à créer une pression positive sur les divers paliers de gouvernement pour qu'ils accordent plus d'attention aux besoins des citoyennes.

Le CÉAF avait déjà collaboré avec Suzanne Boisvert pour deux créations théâtrales collectives — l'une en 1997 et à nouveau en 1999[1]. L'organisme a assumé les coûts de ce nouveau projet cocréatif, sauf une partie des cachets de l'artiste et les dépenses relatives à la production d'un vidéo maison visant à documenter le projet. Ces frais furent couverts par une subvention de LEVIER.



Présentation au parc des Faubourgs (scène « La femme et le système »).



Présentation dans la cour extérieure du Café Touski (scène « Un jour au coin de ma rue… » avec Michelle Poirier, Irène Duquette et Carole Libion).



Membres du public pendant la présentation dans la cour extérieure du Café Touski.



Présentation dans la cour extérieure du Café Touski : scène « La pauvreté c'est selon… » avec Suzanne Boisvert (le ministre) et Marie-Laure M. Rozas (la mère).

Pendant un an, à partir de septembre 2004, les femmes du projet *Il était une fois mon quartier* ont participé à toutes les facettes de la création collective. Elles ont fait des sorties de recherche dans le quartier afin de recueillir du matériel sous forme de mots, de photos ou de simples observations de ce qu'elles avaient vu et entendu. Le matériel recueilli au cours de ces sorties a donné lieu à une exposition intitulée *Sainte-Marie vu par les femmes.* Elles ont participé à des ateliers d'écriture amorcés par des questions telles que : à quoi je rêve quand je me promène dans les rues et les ruelles ? Quelles sont les peurs qui nous chatouillent le ventre quand vient le temps de sortir, de parler à un voisin ou quand la sonnette d'entrée résonne ? Le travail sur le texte dramatique fut basé sur ce matériel, de même que sur des sessions d'improvisation vocale, d'exploration de la respiration, du mouvement et du jeu, ainsi que sur des expérimentations visuelles (dessins, peintures, collages et photographies). Les personnages de la pièce étaient issus de la réalité des femmes, tout comme les décors et, en fait, l'univers scénographique. Par ce travail de création, les membres ont également pris part à plusieurs cercles de partage qui constituèrent aussi une occasion de valoriser leurs expériences personnelles et d'approfondir leurs rapports interpersonnels.

Une fois terminée, la production a été présentée dans cinq lieux différents entre le 9 juin et le 7 septembre 2005 : au CÉAF même, dans les cours extérieures du Café Touski et de l'Écho des femmes de la Petite-Patrie, à la Maison de la culture Frontenac — un lieu de diffusion professionnelle — et, finalement, lors de l'inauguration du parc des Faubourgs, un nouvel espace vert dans le quartier. Chaque présentation comportait une mise en scène et des enchaînements différents, l'équipe a donc dû demeurer souple et ouverte au processus créatif. Cette mini-tournée a permis à toutes les femmes impliquées d'approfondir leur expérience : elles ont eu l'occasion d'apprivoiser leur trac et sont devenues de plus en plus à l'aise à chaque spectacle au moment de présenter le projet et de participer aux discussions avec le public.

Même si le CÉAF a atteint ses objectifs de rendre la *Déclaration* accessible à un plus grand nombre de personnes et d'aller chercher l'appui des résidentes du quartier[2], ce projet de création théâtrale ne fut pas sans défi. Cette dimension est devenue plus évidente quand le CÉAF déclina l'invitation de LEVIER à participer au projet *Documenter la collaboration*[3]. Il s'est avéré que des tensions s'étaient développées entre quelques femmes membres du projet de théâtre et continuant de fréquenter le centre dans les mois qui ont suivi la présentation finale de *Il était une fois mon quartier.* Au cours des étapes de création et de production du projet, les tensions qui faisaient surface étaient considérées comme du matériel créatif et réinvesties dans le développement du projet : en effet, comment les femmes pouvaient-elles monter une pièce sur « le bon voisinage » si elles n'arrivaient pas à surmonter leurs propres difficultés relationnelles ? Après l'achèvement du projet, quand ces conditions (entre autres le temps et les outils) ne furent plus disponibles pour examiner collectivement ce qui se passait, les vieux schémas relationnels sont réapparus. Les travailleuses du centre renoncèrent, faute de temps et d'énergie, à tenter de résoudre ces tensions. Dans ce contexte, le groupe initial n'a pas pu se reformer autour de la production d'un vidéo visant à témoigner de leur collaboration créative précédente.

Le CÉAF considère néanmoins que ce projet a obtenu beaucoup de succès : les représentations ont nourri les discussions à l'intérieur comme à l'extérieur de l'organisme. De plus, dans l'année qui a suivi la fin du projet, fort de l'expérience avec la pièce de théâtre, le centre a décidé d'organiser une première édition d'un *Mois des artistes*, invitant les résidentes du quartier à exposer leurs œuvres sur les murs de la salle d'activités. Il y eut en outre des répercussions tangibles sur le plan personnel pour plusieurs membres : quelques-unes ont poussé plus loin leur expérience artistique en suivant des formations professionnelles, alors que trois d'entre elles ont entamé des démarches pour mettre sur pied un café des arts dans le quartier, et une autre femme a produit un court-métrage, offert pour visionnement sur le site de l'Office national du film du Canada.

NOTES

1. Entre ces deux productions théâtrales au CÉAF, Suzanne s'est engagée dans le projet exploratoire *Détresse et tendresse.* Voir p. 46-47, pour une description de cet événement performatif, soutenu par LEVIER, que Suzanne a présenté à la suite de ce projet.
2. Plusieurs dizaines de groupes populaires ont été joints par les publicités autour des différentes versions du spectacle. À la suite d'une de ces représentations, le Centre des femmes de Laval a fait appel aux services de Suzanne pour donner forme à un travail théâtral qu'il avait amorcé.
3. Pour plus d'information, voir la présentation de ce projet (et le DVD) au centre de cette publication. Voir aussi l'introduction au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 106-107.

Julie Raby



Transformation

Fervente des valeurs de justice, de solidarité et de démocratie, j'incarne mon féminisme dans les milieux où je m'engage par l'action collective et le développement de projets, avec et pour les femmes.
— Julie Raby

Je me sens privilégiée d'être ici et de participer à cette entrevue. J'ai plutôt été accompagnatrice; je n'ai donc pas vécu le projet de l'intérieur puisque je n'étais pas directement impliquée dans la création collective.

Le fait d'introduire des artistes dans le milieu des organismes apporte d'autres regards, soulève d'autres questions sur les pratiques sociales, la culture et le travail qui s'y fait. Ces artistes engagés dans un projet communautaire sur une longue période permettent d'approfondir les liens personnels nécessaires au processus de création. C'est génial! Nous pouvons découvrir, créer quelque chose en dix semaines…, mais à plus long terme, la confiance s'installe. Il y a alors un approfondissement à la fois du travail de création, des liens interpersonnels et de la dynamique du groupe. C'est grâce à toutes ces conditions qu'on peut expérimenter, dans la création, un abandon qui opère une transformation et permet une prise en charge personnelle, une valorisation de soi.

Pour avoir participé à des processus de théâtre, la transformation ne s'actualise pas seulement au niveau de l'affect, mais nous fait découvrir aussi des potentiels cachés. Lors de mes études en psychologie, j'ai fait une thérapie puisque cela nous était fortement recommandé en préparation à notre futur rôle professionnel. Au cours de la même période, je faisais également partie d'une troupe de théâtre pour le plaisir, et la dynamique vécue au sein de la troupe nourrissait ma démarche thérapeutique. Ce contexte d'expression et ce grand rapprochement ont fait que je me suis abandonnée dans des zones relationnelles que mon cadre de vie habituel ne me permettait pas.

J'ai donc expérimenté un processus culturel qui a eu l'effet d'une guérison thérapeutique même si, à l'origine, je ne m'y étais pas engagée dans cette intention. Maintenant, je me demande comment, dans le contexte d'un centre de femmes, canaliser tout ce que cette ouverture crée? C'est vrai que nous travaillons avec des gens qui ont parfois de plus grandes vulnérabilités et c'est un défi bien réel. D'ailleurs, je me souviens d'une phrase de Suzanne Boisvert: «J'interviens, mais je ne suis pas intervenante.» En situation, cela devient une nuance importante. Pour moi, cela fait partie des questions et des défis inhérents à la pratique sociale dans des projets culturels qui n'ont aucune prétention thérapeutique.

Nous, en tant que travailleuses liées à des organismes, nous accompagnons le projet. Il m'apparaît donc essentiel d'être proches de l'artiste puisqu'il y a des choses que cette artiste est en mesure de nous communiquer. Nous sommes à l'affût de connaître ces particularités puisqu'elles nous permettent une intervention plus précise auprès des femmes. Cet échange nous permet également de soutenir, au besoin, l'encadrement de l'artiste. Nous visons à assurer le cadre sécuritaire nécessaire pour tout le monde impliqué. Le degré d'implication de certaines femmes au sein du collectif est parfois délicat. Ce projet a été une longue aventure, une expédition en soi et avec les autres, et cette intensité a monté en crescendo pour atteindre son point culminant à la représentation. Et puis, après… plus rien. Ce vide à la suite des manifestations publiques nous a interpellées. Nous avons essayé de préparer ces femmes à vivre cette transition, tout au moins, à l'adoucir.

Au début de cette cocréation, il y avait évidemment des objectifs: rejoindre d'autres personnes et interpréter différemment la *Déclaration citoyenne des femmes de Sainte-Marie*. Toutefois, pour mes collègues de l'époque et pour moi, faire vivre une expérience théâtrale était essentiel. Je me souviens de m'être dit en allant les voir: «Ma gang de chanceuses!»

À la base de ce travail, il s'agissait de répondre aux objectifs du centre et d'accomplir la mission pour laquelle je m'étais engagée. Les femmes ont parlé, ont acquis plus d'estime d'elles-mêmes, ont partagé une expérience collective et ont éprouvé un sentiment d'accomplissement personnel dans ce projet. Je constate que cette façon de faire a toujours des retombées sur l'estime de soi et qu'elle change les dynamiques de pouvoir qui s'installent parfois dans un organisme communautaire. Je crois que ce qui motive les gestes que je pose, c'est la volonté d'entendre les femmes et surtout de les entendre *différemment*.

Je viens aussi d'un milieu où la parole était retenue; je peux donc comprendre la nécessité de l'abandon dans le théâtre et la différence que cela peut faire. Je souhaite intérieurement bousculer, innover, développer et faire les choses un peu autrement. Dans ce cas-ci, la commande était de haut niveau et d'avoir réussi m'a apporté une valorisation personnelle parce que nous avons aussi fait quelque chose d'audacieux. Dès le début, j'ai eu totalement confiance en Suzanne Boisvert. D'une certaine façon, je n'ai pas l'impression d'avoir mis des efforts dans ce projet-là.

Moi, je ne me sens pas différente de ces femmes-là, je ne suis pas à l'abri de la pauvreté ni de la violence. Dans ce projet, certaines femmes ont physiquement changé parce qu'elles ont pu déployer leurs ailes, reprendre le pouvoir sur leur vie. Le pouvoir féminin n'est pas un mythe et j'ai toujours en tête de le faire valoir! J'entends souvent: «Ah! Ce sont juste des femmes!» Une phrase comme celle-là contribue à la dévalorisation des femmes et à la banalisation des revendications féministes, et en ce sens l'outil théâtral que nous avons utilisé a bien fonctionné.

J'ai eu le privilège d'observer au fur et à mesure de quelles façons s'établissent la solidarité, la confiance mutuelle, la place que chacune des femmes prend et je peux affirmer que c'est comparable à l'évolution d'un papillon.

Photos des interviewées: Devora Neumark
(à moins d'indication contraire).

Marie-Laure M. Rozas



Ce qui m'importe c'est de me sentir intégrée dans le milieu dans lequel j'évolue, et je rêve que ce soit de même pour tous celles et ceux qui composent cette société. L'interculturalisme permet à tout individu de se retrouver dans le kaléidoscope socio-politico-culturel, où conscient de ses préoccupations, il cultive la possibilité de puiser dans les outils disponibles afin de s'affirmer et de prendre sa place.
— Marie-Laure M. Rozas

Je suis entrée dans le projet parce que la pratique théâtrale m'a toujours attirée. J'ai fait partie d'une troupe de théâtre professionnelle en Guadeloupe jusqu'à l'âge de 16 ans lorsqu'il est survenu un événement au sein du groupe qui a entraîné ma rupture avec ce milieu-là.

En arrivant à Montréal, j'habitais en face du Centre d'éducation et d'action des femmes (CÉAF). Même si je voyais le nom du centre tous les jours, je ne me sentais pas concernée par un centre d'éducation parce que je considérais comme suffisante celle que j'avais reçue. Il a fallu que je reçoive une invitation de la part du CÉAF dans un publi-sac pour que j'en apprenne plus long sur les activités de ce centre que j'avais constamment sous les yeux.

Je me suis inscrite à un atelier qui me permettait de m'impliquer dans la réalisation d'une création théâtrale collective. J'avais du temps de libre et le CÉAF payait les frais de garderie de ma fille. Toutes ces conditions réunies m'ont aidée à replonger dans quelque chose que j'avais tant aimé auparavant. Je voulais également entrer en lien avec des gens afin de connaître la vie et l'âme de mon quartier, même si c'était un quartier pauvre et que j'avais entendu beaucoup de commentaires négatifs à son sujet. Pour moi, vivre dans ce quartier représentait plutôt une riche diversité au large potentiel.

D'abord, je ne connaissais personne. Alors, il a fallu que je me présente, que je prenne contact, que je sache quel était l'intérêt des femmes envers ce projet et qui nous étions chacune. Nous avons fait des exercices qui nous ont donné confiance et ont favorisé les échanges et créé beaucoup d'ouverture entre nous. Cette démarche a facilité le processus de collaboration. Je ne me rappelle plus si le thème du quartier a été proposé par Suzanne Boisvert ou s'il est apparu à la suite de nos premiers échanges. Nous en sommes vite arrivées à concentrer notre recherche sur ce que reflétait ce quartier à nos yeux. Le partage des visions de chacune nous a donné une perception à la fois nuancée, complète et complexe du quartier que nous habitions d'une manière différente.

À force de se connaître, de se voir et de réaliser que nous demeurions dans le même quartier, nous en sommes arrivées à créer notre appartenance. Il n'y avait pas seulement des choses négatives, mais aussi des choses agréables. Et tout ce qui était positif, nous voulions le transmettre à d'autres femmes afin qu'elles puissent dire leur mot, faire une différence et apporter des changements. En fait, tous les problèmes individuels dont nous avons été témoins nous ont rapprochées et ont fait resurgir une nouvelle appartenance. Évidemment, cela a renforcé notre solidarité.

L'appartenance dont je parle est une appartenance qui existait, mais nous n'en avions pas pris conscience. Nous n'avions même pas la conscience de cette existence, de faire partie d'un ensemble. Cet élan nous a amenées à vouloir que les autres femmes agissent avec nous, montent dans notre train déjà en marche.

Les tâches et les responsabilités ont été distribuées en fonction des compétences des femmes, ce qui a parfois généré des conflits ou créé des attentes non comblées. Trois femmes sur dix ont abandonné pour des raisons très variées.

Au début, certaines participantes moins confiantes craignaient les représentations publiques. Et je pense que ce qui a renforcé cette confiance en soi, c'est la solidarité qui est *née* à l'intérieur du groupe au cours des dix mois que nous avons passés ensemble.

Après la première représentation, j'étais assez fière ! J'étais fière parce que je ne suis pas native d'ici et que je me suis retrouvée au cœur de la valorisation d'un quartier où l'on m'avait dit de ne pas m'installer. Finalement, moi, je sentais que j'avais vraiment vécu quelque chose de profond et d'authentique. J'ai ressenti aussi une autre forme de fierté liée au fait que je véhiculais une image positive de mon quartier auprès de publics variés lors des cinq représentations que nous avons données.

Les lieux de représentation étaient diversifiés et peu habituels pour certains. À deux reprises, nous avons présenté cette création collective dans la cour extérieure de deux organismes. J'ai trouvé très audacieux de travailler à l'extérieur devant un public que nous n'aurions certainement pas rejoint autrement. De plus, nous avons eu accès à la Maison de la culture Frontenac, un lieu culturel reconnu et géré par la ville de Montréal.

Nous nous adaptions aux spectateurs et ils étaient très présents, surtout très proches. Ils se sentaient très concernés, interpellés et se reconnaissaient dans ce que nous apportions, et nous encourageaient beaucoup ainsi. Après le spectacle, ils nous attendaient et tenaient à nous féliciter de vive voix. Pour chacune des présentations, on a senti une proximité entre les comédiens et le public. Il n'y avait plus de barrières !

À la suite de ce projet, j'ai pu démythifier le milieu artistique québécois et entamer concrètement une démarche de professionnalisation continue de ma pratique artistique en tant que comédienne, metteure en scène, animatrice et organisatrice pour des événements multiculturels. Maintenant, je suis membre de l'Union des artistes, ce qui me confirme une certaine reconnaissance de la part de mes pairs.

Cette création collective sur la perception de son propre quartier a eu des répercussions sur l'implication des femmes directement sur le terrain. C'est par l'entremise du comité d'action locale du CÉAF et son projet d'éducation populaire que les femmes sont devenues des agentes de changement bien outillées et plus conscientes de leur force. Elles interviennent auprès des conseils municipaux lors de réunions de citoyens ou encore à l'intérieur des différents mouvements sociaux.

Dans l'ensemble, je trouve que nous avons beaucoup d'organismes pour lutter contre les «maux» de notre société. Toutefois, il m'apparaît très important de transformer l'image négative qu'ils ont de la pauvreté et de changer leur perception des gens défavorisés comme étant une clientèle potentielle. Cette attitude assure la survivance de l'organisme sans pour autant que des solutions à plus à long terme ne soient mises de l'avant. Pour moi, il s'agit plutôt de concentrer nos efforts pour l'obtention d'un réel changement de situation sociale, tout en questionnant la logique de fonctionnement des organismes.

Suzanne Boisvert

Je suis metteure en scène de formation, artiste interdisciplinaire d'adoption, praticienne en art relationnel par conviction, animatrice communautaire par passion. Une radicale libre humaniste *engagée à intégrer l'art au quotidien. Je me vois comme une accompagnatrice en tout genre : auprès des personnes en fin de vie, auprès de celles exclues du monde de l'art… du monde tout court. Ma devise : nous nous rendons tous et toutes possibles.*
— Suzanne Boisvert

Je suis arrivée au Centre d'éducation et d'action des femmes de Montréal en 1997 : les femmes avaient écrit en collectif une pièce de théâtre pour leur 25e anniversaire et elles ne s'en sortaient pas pour la mise en scène. Ce fut le coup de foudre ! Les travailleuses m'ont alors invitée l'année suivante à monter une création collective avec les femmes du groupe de théâtre et de la chorale… et encore l'année d'après avec un nouveau groupe. Une trentaine de participantes se sont donc investies dans *Femmes de paroles libres* (1997-1998) et *L'Odyssée de Catherine Laliberté par une nuit tourmentée* (1998-1999).

Cette collaboration a été un point tournant, car jusque-là, j'avais toujours travaillé avec d'autres artistes sur des spectacles multidisciplinaires ou des interventions plus ponctuelles. Le cadre changeait du tout au tout : je me retrouvais dans un centre de femmes d'un quartier populaire de Montréal, dans un milieu de vie et d'actions collectives, entourée de femmes de tous âges et de toutes conditions, à créer durant de longs mois des comédies musicales de A à Z, avec des femmes qui étaient, pour la plupart, totalement inexpérimentées. L'engagement devenait soudainement plus « engageant » si je puis dire.

Ces projets ont été des réussites à bien des égards, mais ce dont j'aimerais parler, c'est plutôt de la *faille* que ces projets ont révélée en moi : je sentais souvent une impatience démesurée envers les participantes et je n'arrivais pas à comprendre pourquoi. Était-ce seulement le stress, mon mauvais caractère, la peur ? Était-ce que j'importais du milieu professionnel des façons de faire, des exigences inappropriées dans un contexte communautaire ? Je travaillais avec des femmes vulnérables (certaines très vulnérables) qui prenaient des risques énormes en participant à ces projets. Du coup, je craignais que mes sautes d'humeur ne soient contreproductives, voire dommageables, et j'ai jugé plus sage de m'arrêter pour comprendre ce qui était à l'œuvre. Cet arrêt a duré plus d'un an.

J'en suis venue à la conclusion que pour aller plus loin dans ma pratique, il me fallait prendre des risques plus *intimes*. J'ai vivement ressenti le besoin d'unifier tous les aspects de ma vie et que cette posture d'intégration soit au centre de ma démarche. Je savais que je devais développer l'aspect relationnel dans ma pratique et quelque chose de bien simple m'a alors frappée : pour être en relation authentique avec les autres, il fallait que je sois d'abord en relation authentique avec moi-même ! Autrement dit, être capable d'identifier et de délaisser certaines de mes narrations, certains des *rôles* qui me donnaient le beau jeu, l'illusion d'être en sécurité, en contrôle, pour embrasser avec plus de vulnérabilité, plus de vérité mes défis plus profonds comme être humain. Ne plus céder à la tentation de me cacher derrière mon autorité de metteure en scène, mon aura d'artiste professionnelle pour éviter ma peur des autres… J'ai compris que pour être plus radicale dans mon engagement, je devais ouvrir mon cœur et avoir le courage d'être visible. Je voulais m'engager à part entière avec mes participantes et si je voulais qu'elles deviennent des collaboratrices, des cocréatrices, je devais l'être moi aussi !



Le terrain qui m'a permis d'avancer sur cette question délicate fut mon projet *Détresse et tendresse : a broken heart is an open heart* (2000-2003), un voyage au pays de la conscience que j'ai entrepris avec des personnes âgées atteintes de la maladie d'Alzheimer, et des jeunes enfants. Cette expérience faite de rencontres en tête à tête, de cœur à cœur, de corps à corps, souvent dans l'intimité d'une chambre d'hôpital, allait au cœur même de ma quête d'authenticité, de *présence pure* (comme dirait Christian Bobin). Cette pratique d'*art invisible* m'a tellement appris : mes cocréateurs ont été mes professeurs ; ma mère, qui souffrait de cette maladie, la première !

Je suis revenue à la pratique en communauté en 2003, par l'entremise des ateliers que j'ai conçus et animés dans plusieurs centres de femmes montréalais. J'ai pu expérimenter avec les groupes de création sans la pression d'une œuvre à tout prix. Chacune des rencontres devenait une performance en soi, sans public. La durée plus limitée dans le temps (10 ou 12 semaines, plutôt que 8 ou 10 mois), en faisait pour moi un laboratoire très efficace. L'atelier que j'ai préféré s'appelait *L'art au quotidien* : j'y ai puisé de nouvelles façons de vivre la création et l'être-ensemble. Les moments de partage en début de rencontre devenaient partie prenante de la création. C'était de toute beauté de voir ces femmes si différentes s'entraider, se découvrir (dans tous les sens du mot), se rendre possibles l'une l'autre. Tout d'elles, et de moi, pouvait servir ; tout prenait sens, humainement et artistiquement parlant.

Au lieu d'appréhender les tracas quotidiens comme des freins extérieurs à la création, au lieu de considérer nos *lignes de faille* (Nancy Huston) personnelles comme des limites artistiques, je proposais plutôt de nous en servir comme tremplin. *Et si l'art n'était que porter attention*, disait Allan Kaprow… Oui, et cette *extrême attention* (Mireille Best) que l'on se porte les unes aux autres nous rend aussi visibles à nous-mêmes. Lors des partages, nous nous sentons vues, valorisées, intéressantes et nous arrivons souvent à nous voir avec d'autres yeux. Ainsi, nous ressentons quelque chose de nouveau et de transformateur, *à cause et au-delà des mots*. Nos bagages de vie, ce que nous partageons avec le reste du groupe fait non seulement une différence, mais devient partie intégrante du trajet artistique lui-même et lui donne de la profondeur.

Et c'est là tout le défi artistique des projets en communauté, selon moi. C'est celui que j'avais en tête lorsque nous nous sommes attaquées à *Il était une fois mon quartier :* accueillir les expériences individuelles, partir d'un niveau de narration du quotidien pour le transcender et accéder à un niveau poétique où la parole, le corps, la présence nous surprennent dans la découverte de quelque chose que nous ignorions connaître !

L'anus horribilis — Chronique militante d'une année merdique

Montréal

2005

Artiste coordonnateur
Bruno Dubuc[1]

Autres artistes et membres du projet
David Barbeau
Étienne Denis
Maxime Richard
Michel Gaudreault
Patrick Morency
Pierre-Antoine Harvey
Sylvie Lapointe

Finalisation du montage du long métrage indépendant L'anus horribilis *par le cinéaste Bruno Dubuc*

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Quelles sont les similitudes et les différences entre des projets d'art communautaire et activistes humanistes, et des documentaires qui visent à montrer et à contextualiser l'histoire de l'activisme (aussi créatifs soient-ils) ?*
- *Étant donné le point de vue souvent très large adopté pour couvrir l'activisme dans les documentaires contemporains, quelle est la signification politique du fait de présenter le point de vue de personnes essayant de mener des vies qui correspondent à leur engagement ?*

Le soutien accordé par LEVIER à ce projet visait à permettre à Bruno Dubuc de compléter le montage final d'un long métrage (1 h 43 min) commencé trois ans plus tôt, et entièrement réalisé à ses frais et sans équipe de tournage. À l'instar du *Gambit du fou,* précédent film du cinéaste, *L'anus horribilis* mêle les événements de l'actualité militante et la documentation de la vie de gens ordinaires. Il présente chronologiquement les faits marquants (pour le cinéaste) de l'année 2003. Bruno filme alors sans arrêt tout ce qui concerne le déclenchement de l'invasion en Irak, l'élection du gouvernement Charest, la répression politique pendant les manifestations contre la rencontre de l'Organisation mondiale du commerce à Montréal, la détention puis l'extradition des Basques Eduardo Plagaro Perez et Gorka Perea Salazar, celle de Mohamed Cherfi, etc. Les propos de plusieurs intellectuels dont Omar Aktouf, Amir Khadir et Michel Chossudovsky, filmés alors qu'ils donnaient des conférences, apportent un point de vue critique sur les rouages du système idéologique néolibéral en place.

Ce film à caractère autobiographique montre principalement le cheminement du cinéaste. Tout au long du film, Bruno raconte son parcours à un enfant, Max, et réagit à la réalité qui l'irrite au plus haut point en tentant de faire revivre un journal indépendant, *L'anus* (pour l'ABC du Nouvel Usage Social) auquel collaboraient certaines de ses amies. Cette quête devient le prétexte d'une remise en question de l'engagement politique de ces personnes désormais dans la mi-trentaine et plus du tout intéressées par cette aventure liée à leur vingtaine.

Déçu par leurs réactions, se sentant personnellement politiquement impuissant, Bruno fuit en Corse où il adopte la philosophie hédoniste et subversive de Raphaël Enthoven et Michel Onfray — « Si je change, je change le monde » — qui lui fait voir les choses sous un jour plus serein. De retour au Québec, il comprend que ses amies ne sont pas des « militantes finies », mais qu'elles ont trouvé une façon d'adapter leur vie et leur travail à leurs valeurs, ce qui lui donne le goût de continuer son engagement social et politique[2].





NOTES

1. Bruno Dubuc a participé auparavant à plusieurs expériences collectives de vidéastes engagés tels Kino et Les Lucioles, et est également coordonnateur de production du mensuel satirique indépendant *Le Couac*.
2. *L'anus horribilis* a été diffusé à diverses occasions, notamment dans le cadre du *Festival des films du monde de Montréal* en 2006, et des *Rendez-vous du cinéma québécois* en 2007. Il est offert en location dans divers clubs vidéo à Montréal, et en vente sur le site du cinéaste.



Opération : à nous les sarraus

Montréal

25 mars 2006

Création d'œuvres collectives par des femmes militantes en humanisation des naissances, accompagnées d'artistes visuelles et de musiciennes

Regroupement Naissance-Renaissance (RNR)
Lorraine Fontaine

Artistes coordonnatrices
Le collectif Les sarraudeuses :
Annie Pelletier
Diane Trépanière[1]
Isabelle Gendreau
Lorraine Fontaine
Louise-Andrée Lauzière
Nathalie Fontaine

Autres artistes et membres du projet
Plusieurs militantes membres du RNR

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Comment une activité artistique peut-elle être introduite efficacement dans un organisme militant qui n'a pas d'expérience préalable en créativité collective et, par conséquent, pourrait craindre qu'il s'agisse d'une « perte de temps » alors qu'il y a tellement d'autres « choses » importantes à faire ?*
- *Après avoir été impliquée dans une intense activité créative collective d'une très courte durée, comment est-il possible de maintenir un sentiment de solidarité et le courage pour continuer par soi-même son engagement militant ?*

Le Regroupement Naissance-Renaissance (RNR) vise à obtenir une reconnaissance étendue des droits des femmes dans tous les aspects de leur expérience périnatale. Composé de plus de 35 groupes membres, ce regroupement — incorporé en 1980 — continue à mobiliser les femmes dans la lutte contre la médicalisation de l'accouchement. Il pose un regard critique sur la naissance en milieu hospitalier et dénonce l'industrialisation de la naissance et les autres effets néfastes de la course à la productivité qui affecte les familles en période périnatale.

En 2005-2006, le RNR soulignait son 25e anniversaire. Cette année importante a culminé en une journée de célébration tenue le 25 mars 2006, et incluant une création collective à laquelle LEVIER avait apporté son soutien. La célébration fut organisée par le collectif d'artistes et de militantes communautaires Les sarraudeuses, un nom qu'elles ont formé en combinant les mots *sarrau* — qui symbolise le système technomédical — et *saboteuse* — qui vient de *saboter,* un verbe dont l'origine se trouve







dans les actions des fabricants artisanaux de sabots : à l'ère industrielle, ces derniers mettaient leurs sabots dans les engrenages des machines fabriquant les souliers afin d'empêcher la disparition de leur métier. Le RNR s'est réapproprié le terme, avec la permission du collectif d'artistes et de militantes communautaires, afin d'identifier ses membres individuelles : être sarraudeuse signifie désormais être à l'affût de tout ce qui concerne le déroulement des accouchements dans le système hospitalier.

Diane Trépanière et Nathalie Fontaine, coresponsables du volet arts visuels du projet *Opération : à nous les sarraus,* ont proposé l'activité collaborative *L'Élan du sarrau — Page blanche*, durant laquelle des membres de RNR ont réimaginé et redonné forme aux sarraus blancs, pour créer de beaux vêtements qui se voulaient porteurs d'espoir et d'une vision de l'avenir où les femmes vivront leur expérience d'accouchement comme elles le souhaitent. Divisées en sous-groupes, elles avaient à leur disposition du matériel de création (ciseaux, peinture, feutres, rubans, plumes, fils, aiguilles, épingles, etc.). Alors que les 60 participantes à cet atelier étaient des femmes qui avaient déjà longuement réfléchi sur le déséquilibre de pouvoir entre les principales actrices impliquées dans le processus de la naissance — c'est-à-dire les femmes enceintes elles-mêmes — et le système de santé qui devrait les soutenir, c'était la première fois qu'elles abordaient ce sujet par l'entremise de l'art.

Les femmes étaient accompagnées dans leur processus créatif par une composition musicale de Lorraine Fontaine et Holly Arsenault, intitulée *Musique de la peur — Musique de la confiance,* qui intégrait les témoignages des femmes militantes venues participer à un remue-méninges musical en décembre 2005.

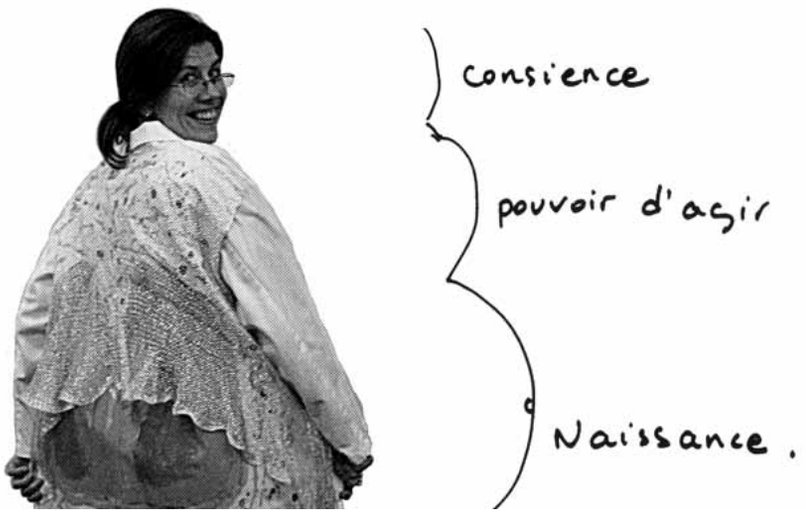
Bien que ce projet fut une activité de création ponctuelle, le RNR considère que cette expérience avec le langage et l'expression artistiques en musique et en arts visuels a permis, au-delà des discours et des chiffres, de faire appel à une sensibilité et un inconscient différents du rationnel habituel et a favorisé l'émergence d'outils créés par les militantes elles-mêmes. Les œuvres conçues lors de l'événement du 25 mars, ainsi que les photos documentant le processus, continuent d'être utilisées par le RNR dans sa démarche de renouvellement des moyens pour réaliser sa mission et communiquer ses préoccupations auprès de la population, des médias et des gouvernements.

NOTE

1. Voir sa participation au projet d'art communautaire *Rentrer chez soi*, p. 192-193, et au projet activiste humaniste *Des pas sur l'ombre*, p. 277-278. Voir aussi sa participation au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 69, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 80.



Claudine Jouny



Claudine Jouny, sarraudeuse, citoyenne, femme, mère, infirmière enseignante en soins infirmiers, collaboratrice à la formation d'accompagnante à la naissance de la Maison des familles Chemin du Roi, membre individuelle du Regroupement Naissance-Renaissance et membre du CA de celui-ci. Je contribue à redonner le pouvoir à mes concitoyennes, notamment dans la réappropriation de la naissance. « Changer le monde, c'est d'abord changer la façon de naître. » (Michel Odent)
— Claudine Jouny

Au 25e anniversaire du Regroupement Naissance-Renaissance, j'ai constaté que je n'étais pas seule. Je n'en étais pas consciente parce que même si dans tout le Québec, il y a des femmes, des familles et même des hommes qui revendiquent l'humanisation de la naissance, ce fait-là n'est pas connu du grand public.

En général, les organismes communautaires sont sous-financés. Ils ne sont que la pointe d'un iceberg, en ce sens que leur immense contribution à la société demeure invisible. Qui s'intéresse aux œuvres, aux actions, aux revendications de ces organismes ? Les médias, la population s'y intéressent-ils ?

En quelque sorte, j'ai constaté que les organismes communautaires réveillent, conscientisent les personnes de toutes les provenances. Individuellement, c'est difficile de faire bouger les choses, mais lorsque nous faisons partie d'un regroupement, c'est différent ; et lors de notre 25e, nous étions nombreux réunis autour de la même cause.

Lorsque j'étais infirmière hospitalière, c'était très difficile de faire respecter mes valeurs parce que le processus de la naissance est considéré comme une maladie, alors que moi, je vois la naissance comme un processus naturel et je crois que le parent est d'emblée compétent. Aussi, j'ai été témoin du « monologue de la peur et du risque » récité par mes collègues et de leur certitude de posséder la connaissance, de savoir comment agir, pour finalement dicter aux parents ce qui était opportun ou pas.

En créant le sarrau, c'est là que j'ai su comment je souhaitais profondément œuvrer comme *sarraudeuse.* Au fond, j'étais une *sarraudeuse* avant même de savoir ce que c'était. Et c'est à ce moment précis que j'ai choisi d'enseigner à des futurs professionnels de la santé, soit des étudiants et étudiantes en soins infirmiers. Je les dirige vers la sensibilisation à un processus naturel de naissance et surtout, à l'humanisation de celle-ci.

Malheureusement, les diplômés vont devoir se modeler aux pratiques du milieu hospitalier dans lequel elles ou ils s'intégreront. En choisissant de se modeler, ce sera le rejet de leurs propres valeurs ou bien ces gens compétents quitteront ce genre d'établissement.

Le propre d'une *sarraudeuse,* c'est de s'immiscer dans le milieu de la santé dans l'intention d'humaniser les naissances. La plus belle phrase qu'une *sarraudeuse* peut dire à une femme qui accouche, c'est : « Tu es capable, vas-y ! Ton corps sait comment accoucher. » Généralement, c'est une autre musique qui est diffusée dans le milieu hospitalier. Et je constate qu'il y a des femmes qui sont prêtes à entendre cette musique et d'autres non ; il me faut respecter cela.

Je me dis que si toutes les personnes qui ont les mêmes idéaux et les mêmes valeurs — professionnelles de la santé, femmes ou hommes — portaient toutes un sarrau, nous nous reconnaîtrions.

En fait, cet acte créatif de modifier artistiquement un sarrau s'est transformé à son tour en un acte identitaire. Si je me rends avec mon sarrau au Centre hospitalier universitaire de Sainte-Justine, je ne passerai pas inaperçue, mais en contrepartie, je devrai m'afficher devant les autres professionnels de la santé et même devant la population en général. D'autant plus que, si je porte le sarrau modifié et que je suis visible dans un centre hospitalier, il est certain que je vais devoir m'engager dans des actions, des discussions, des réflexions, dans tout ! Devenir une *sarraudeuse,* c'est un processus d'engagement.

Comme dans tout processus de création, il devient nécessaire que les œuvres soient vues par des gens avertis et par la grande population. Les *sarraudeuses* en sont également rendues là. Je suis prête à diffuser qui je suis par cet emblème que sont les sarraus personnalisés, et de passer à l'étape suivante dans les lieux de naissance. Ici, nous touchons à l'importance de ne pas se sentir seule. Individuellement, c'est difficile, par contre à plusieurs, nous devenons dérangeantes. Alors que si les *sarraudeuses* sont médiatisées, elles passeront à l'action, collectivement.

Après être devenue mère, mes valeurs se sont confirmées par rapport à la naissance et à l'humanisation de cet acte. Je me suis reconnectée à mon pouvoir de femme, à mon pouvoir de parent. Lorsque je parle de pouvoir, c'est dans le sens de l'autopouvoir d'agir, de penser, d'exprimer.

Lors de l'atelier, nous avons transformé le sarrau blanc d'origine en un sarrau portant les empreintes de nos valeurs liées à la naissance. Le devant du sarrau représente la fille *normale,* mais aussi nous percevons des signes de fille *capotée*. Les lettres CH réfèrent au centre hospitalier et sont accompagnées d'épingles à couches ornées de paillettes. Il y a trois couleurs (l'orange, le rouge et le vert), trois plumes, trois cercles, trois boutons représentant le père la mère et l'enfant ou la naissance. Ce pourrait être aussi la mère, l'infirmière, l'enseignante. Tous ces éléments représentent le côté professionnel de la fille et un petit côté *flyé* avec ses signes subtils, et si vous portez bien attention à ces signes, vous les verrez !

Au dos du sarrau, nous pouvons déceler mon expérience personnelle de mère, d'accompagnante à la naissance, de membre du Regroupement Naissance-Renaissance. Dans mon dos, je porte mon histoire. Je l'ai représentée par une grotte, par analogie à ma maternité. Puis, j'y ai ajouté une louve en écho au processus physiologique et naturel de naissance chez les mammifères ; cela raconte aussi la naissance de mon enfant. Le voile argenté fait référence à l'intimité et la sécurité. Il agit telle une protection afin de garder le processus de naissance le plus naturel possible.

Ce projet a fait germer d'autres actions qui vont bientôt se concrétiser et c'est pour moi un souhait qui me tient vraiment à cœur.



Photos des interviewées : Devora Neumark (à moins d'indication contraire).

Lorraine Fontaine



Auteure, compositeure, interprète de chansons de jazz enracinées dans mon vécu et imprégnées de mon regard sur le monde, féministe et organisatrice communautaire dans la lutte pour l'humanisation de la naissance et le respect des droits des femmes ; mère de quatre enfants et deux fois grand-mère : ce sont les sources d'énergie dans lesquelles j'ai puisé pour ce projet d'art communautaire. C'est d'une fervente croyance en l'action collective, en l'importance d'être à l'écoute des femmes et de leurs préoccupations pour le respect de leurs choix autour de cet événement profondément humain qu'est la grossesse, l'accouchement et la maternité qu'est né le rêve des Sarraudeuses.
— Lorraine Fontaine

Il y a sept ans, je suis arrivée au Regroupement Naissance-Renaissance (RNR) animée par ma passion pour l'humanisation des naissances. Celle-ci est née de ma lutte pour reprendre mon pouvoir sur mon corps en tant que femme confrontée à un système de santé profondément patriarcal.

La société est de plus en plus axée sur la technologie. Dans ce contexte, le travail que je fais touche à la défense des droits des femmes, à la conscientisation de la population et des décideurs ainsi qu'à la promotion du respect du choix des femmes.

À l'occasion du 25e anniversaire du Regroupement, nous nous sommes inspirées d'une citation d'un médecin allié à notre cause : « Je nous mets en garde (médecins, infirmières, sages-femmes, militantes) contre cette musique du risque et de la peur, car elle n'est pas sans dommage collatéral. »

En 2006, alors que nous concoctions cet événement, nous étions en pleine guerre en Irak, à la suite des événements du 11 septembre 2001. Au nom de l'obsession de la « sécurité » qui a suivi, la société était prête à enlever beaucoup de droits déjà acquis. Cette escalade de la peur était présente partout autour de nous, et le parallèle avec l'obstétrique me semble aujourd'hui de plus en plus évident. Je réalise à quel point ce contexte a contribué à notre analyse de la situation en périnatalité puisque sur la scène mondiale, on nous demandait aussi d'obéir à une autorité à l'extérieur de nous. L'obsession de la sécurité en obstétrique cultive un consentement silencieux et cette attitude crée des comportements qui vont à l'encontre du droit à la parole, du choix et de la dissension. Dans ce sens, cette citation provenant du milieu médical est devenue un tremplin pour recontextualiser, faire le bilan de nos revendications, et en particulier pour l'organisme qui célébrait son 25e anniversaire.

Art has the power to bridge gaps, to help us rethink, re-imagine and transform established paradigms!

Avec l'artiste Diane Trépanière, qui nous a accompagnées pour préciser le caractère artistique de l'événement, nous avons senti dès le début qu'elle agissait avec nous, comme une sage-femme. Lors d'une rencontre, pendant une séance de remue-méninges, nous avons trouvé le titre : *Opération : à nous les sarraus*, et je constate maintenant, pendant le processus de cette entrevue, que nous avons été influencées à la fois par le langage médical et le langage militaire. Le sarrau symbolisant le savoir médical est devenu l'objet au centre de l'événement et de la chanson. C'est là que nous nous sommes retrouvées dans un geste d'art communautaire où chacune de nous a pu être l'artisane de sa propre histoire et de son souhait, ou de sa dénonciation, afin de nous recentrer ensemble sur ce que la naissance devrait être, tout en créant une nouvelle mobilisation.

Diane Trépanière m'a dit : « Pourquoi tu n'écrirais pas une chanson pour l'événement ? » Et c'est à ce moment que j'ai décidé de m'impliquer en tant qu'artiste. Cette décision est devenue un geste proprement personnel. Tout a changé !

Je me suis dit, si nous voulons aller vers autre chose que la musique de la peur et du risque, où voulons-nous aller ? Quels sont les mots, les rythmes, la musique de cette peur ? Quels sont les mots, les rythmes, la musique de cette confiance ? « T'es pas capable, on sait mieux que toi ; j'ai peur de souffrir… » puis plus tard, les mots de la confiance : « Courage, t'es capable ! Je suis là. »

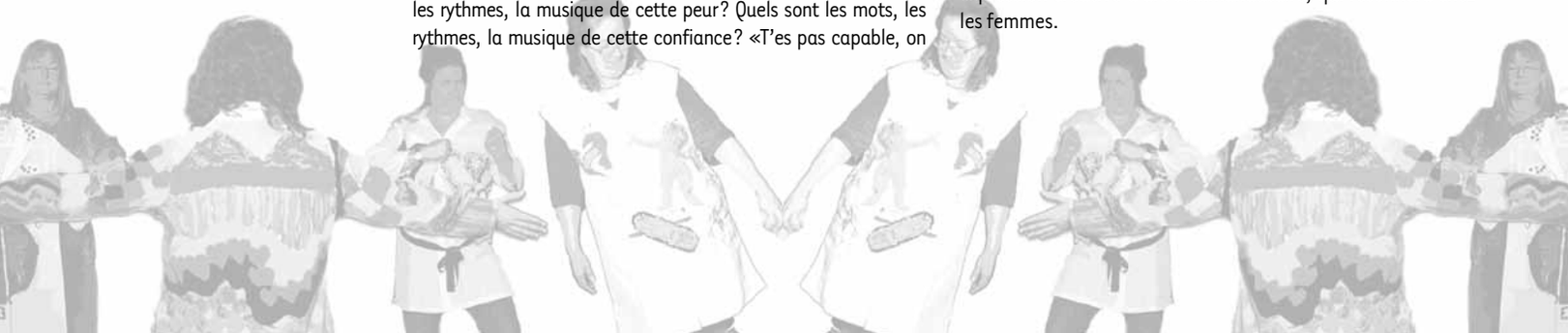
Composer une chanson pour un collectif, un regroupement, m'a demandé une certaine dose d'humilité par rapport à mes désirs d'artiste, en plus d'être capable de changer mon idée de base afin de répondre aux besoins de l'événement. Ce mandat m'a donc conduit à la simplification, à en arriver à l'essence de ce que nous voulions dire.

Je suis très fière de ce qui en est ressorti parce que cela correspond à la fois à mon élan artistique et aux paroles des femmes, et le résultat obtenu est une réelle symbiose entre un poème symphonique et un chant de ralliement. J'ai réussi à intégrer la musique comme un outil de transmission d'une prise de parole collective sans compromettre mon intégrité artistique. À quelques semaines à peine de l'événement, cette confiance a été ébranlée par une certaine réticence de la part du conseil d'administration du RNR. Cette réaction nous a déboussolées, car nous l'avons perçue comme un manque de confiance alors qu'il ne s'agissait peut-être que d'un problème de communication.

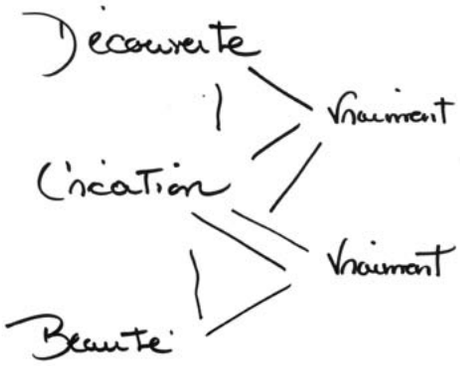
Nous avons réussi à créer une belle équipe et un événement mobilisateur susceptible d'attirer un nouveau regard sur le travail du RNR pour les années à venir. Pleines de confiance, nous imaginions les suites : expositions, enregistrement de la chanson, mobilisation des *sarraudeuses*. Lors de l'évaluation de l'événement, les membres du conseil d'administration ont exprimé à la fois leur appréciation pour le succès rassembleur du 25e, mais aussi leurs préoccupations de recentrage et de réalisme, compte tenu de nos limites en ressources humaines et financières. Malgré cela, depuis l'événement, nous profitons de chaque occasion qui nous est offerte pour montrer les sarraus, interpréter la chanson ou inviter de nouvelles personnes à devenir *sarraudeuses*.

Au printemps 2009, nous avons eu l'occasion d'explorer une fois de plus le potentiel de ralliement du concept des *sarraudeuses* avec l'aide de Majo Hansotte, formatrice belge. Son approche et nos souhaits se rejoignent tout à fait. Le cœur de son intervention auprès des groupes communautaires consiste à les aider à reconnaître, à développer et à exprimer leurs intelligences citoyennes pour les mettre sur la place publique à l'aide d'expressions artistiques et créatives. Nous avons fait ensemble ce qu'elle appelle « un travail de potentialisation des récits des participantes : la construction d'une expression collective et d'une action, par la constitution d'un collectif, proposant une critique forte des injustices subies et formulant des revendications pour l'avenir ».

Ce soutien a contribué au mariage entre ce que nous a légué l'événement *Opération : à nous les sarraus* et les objectifs du RNR pour créer une nouvelle militance engagée au moyen d'une expression créative d'art communautaire, qui résonnera chez les femmes.



Manon Cantin



Attirée par les passages de la vie, j'œuvre en périnatalité. Je découvre et m'investis afin que la naissance récupère toute sa signification. Au contact des femmes, des bébés, j'élargis mes connaissances, j'affine ma sensibilité, j'écoute mes intuitions, je prends contact avec la force humaine. Tout ceci pour me construire et pour transmettre à mon tour. Je me sens reliée à ma communauté et m'y impliquer est plus que logique. Un parcours vécu tout simplement, le cœur s'ouvrant au gré des rencontres dans notre espace-temps.
— Manon Cantin

Lorsqu'on nous a présenté le projet, j'étais membre du conseil d'administration du Regroupement Naissance-Renaissance (RNR), je le trouvais très motivant, mais je vous dirais que le côté artistique me rejoignait moins parce que je ne me considérais pas vraiment comme une personne ayant des talents artistiques.

Toutefois, l'idée m'intéressait. Je me souviens que Lorraine Fontaine était emballée par l'ensemble du projet et, en grande partie, par sa dimension artistique, c'est-à-dire la fabrication des sarraus. Je constatais qu'elle avait mis beaucoup d'heures pour l'aspect artistique, la manipulation, la décoration, la transformation des sarraus. Je ne pouvais pas m'imaginer passer moi-même autant de temps à découper, à peindre, à recoller, à découdre, bref à créer un nouveau sarrau. À ce moment-là, Lorraine a donc réduit le temps alloué pour le sarrau. Je réalise maintenant que c'était vraiment ma méconnaissance de la démarche artistique qui m'avait fait émettre ce commentaire.

Lors de la journée du 25e anniversaire du RNR, lorsqu'est venu le moment de l'atelier, je me suis mise en équipe avec quelqu'un qui m'inspire beaucoup. Et là… surprise ! La démarche artistique a pris tout son sens. Je ressens encore la puissance de ce moment. Vraiment, nous avons vécu la démarche sous le signe de l'inspiration et tout ce que nous faisions avait une signification. Aucun geste n'était banal dans l'appropriation de notre sarrau.

Notre perception de la maternité a commencé à prendre un sens par l'intermédiaire du sarrau. Pour nous, la maternité ne pouvait pas être représentée par un sarrau puisque dans notre inconscient collectif le sarrau est associé au milieu médical. La naissance, pour nous, n'est pas un acte médical. Nous avons alors décidé de tout le découdre. Nous n'avons pas déchiré parce que nous ne voulions pas de blessures, nous l'avons décousu jusqu'à ce qu'il perde sa forme de sarrau.

Nous avons commencé à lui rajouter de la couleur. Du haut jusqu'au centre, nous avons peint un dégradé de bleu royal jusqu'au presque blanc. Au milieu, on a laissé un espace blanc pour représenter la zone de transition, pour situer le point de naissance. Notre sarrau de travail est devenu une robe de naissance. Oui, c'était vraiment une robe !

Je conçois cette zone de transition comme une passerelle qui nous amène d'un lieu à un autre. À l'origine de notre conception de cette robe de naissance, cette zone était attribuée principalement à l'enfant, mais avec le recul, je réalise que celle-ci appartient aussi à la mère. Elle est signifiante pour elle aussi puisqu'à ce moment précis, la femme est transformée à jamais.

Afin d'illustrer l'arrivée sur terre de ce nouvel être, nous avons choisi d'utiliser un dégradé de vert allant du plus pâle au plus foncé, à partir du bas de la partie blanche, jusqu'à la base de la robe. Et comme nous souhaitions insuffler une légèreté dans notre vie, nous nous sommes mises à découper de la dentelle dans le bas de la robe.

Cet atelier a été une expérience de création dans l'instant présent, sans aucune anticipation. Je m'y suis plongée corps et âme. Je nous vois encore en train de travailler par terre, occupant tout l'espace dont nous avions besoin, en utilisant ce que nous avions sous la main. Nous avons perdu la notion du temps. Je revois Lorraine qui me dit : « Tout le monde a fini, sauf vous. » Plusieurs heures venaient de s'écouler et nous aurions pu prendre encore plus de temps. Souvenons-nous que j'étais celle qui lui avait demandé de réduire le temps consacré à l'atelier artistique.

Cette expérience a été un déclencheur sous plusieurs aspects, dont l'appropriation de ma dimension artistique à laquelle j'étais étrangère. Il y a eu une expérimentation vraiment concrète avec un résultat, et là, je me suis découvert un talent artistique qui n'est pas celui que j'imagine ou que je vois chez les autres. Il est alors devenu propre à moi.

La fabrication de la robe de naissance a été un processus de matérialisation de ce qui, souvent, se cantonne dans notre tête ou en mots. C'est une expérience forte et parlante pour que les choses dépassent la forme verbale ou intellectuelle, qui me parle de notre réel pouvoir de création. Je sens que c'est une porte de plus qui s'est ouverte en moi, et non seulement sur le plan artistique. C'est la transformation des pensées, de la réflexion, en quelque chose de concret.

Et j'ai compris que j'étais capable de créer de la beauté. De faire l'entrevue aujourd'hui me ramène directement à ce processus qui m'a permis de constater que je pouvais transposer intégralement ce que j'ai dans la tête et dans le cœur. C'est ça la beauté !



Photos des interviewées : Devora Neumark
(à moins d'indication contraire).



Des familles hautes en couleur

Montréal

Octobre 2006

La Confédération des organismes familiaux du Québec (COFAQ)
Paul Bégin

Artistes coordonnatrices
Mise au jeu[1] :
Luc Malette
Nancy Roberge

Intervention théâtrale participative dans le cadre d'un forum portant sur le développement de politiques familiales

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Les animatrices de théâtre professionnelles ont plusieurs habiletés pour animer des rencontres et stimuler l'exploration créative d'enjeux sociopolitiques complexes. Bien que les membres d'une communauté aient l'occasion d'expérimenter des stratégies de communication alternatives, quels outils leur reste-t-il après un événement aussi ponctuel ?*
- *Comment l'expérience partagée et les questions soulevées lors d'événements de théâtre participatif peuvent-elles être diffusées au-delà de cette communauté immédiatement concernée ? Quelles sont les conditions qui favoriseraient un échange impliquant aussi les activistes communautaires et le public en général ?*

Fondée en 1972, la Confédération des organismes familiaux du Québec (COFAQ) regroupe diverses fédérations et associations de tout le Québec. Elle se veut la porte-parole d'un projet de société axé sur la recherche de conditions de vie mieux adaptées aux multiples réalités des familles et revendique la mise en place d'une politique familiale globale.

Mise au jeu est un groupe d'intervention théâtrale qui fait du théâtre forum, c'est-à-dire la création sur mesure d'une pièce de théâtre à partir d'une problématique soumise par un groupe d'entraide ou de défense des droits qui fait appel à ses services[2]. Depuis 1991, Mise au jeu a ainsi créé plus de 400 interventions théâtrales originales présentées à Montréal et dans les régions du Québec, autant auprès de groupes d'adultes que de jeunes.

Au moment où la COFAQ a déposé une demande de soutien financier ponctuel à LEVIER, elle avait déjà collaboré avec Mise au jeu lors de six forums régionaux organisés au cours de l'année en préparation des *États généraux sur la famille*[3] tenus les 27 et 28 octobre 2006. L'appui accordé par LEVIER fut consacré à une intervention théâtrale de Mise au jeu dans le cadre de ces journées. *Des familles hautes en couleur* fut l'intervention créée à partir des données recueillies par la COFAQ lors d'une enquête exploratoire, *Portrait de famille*[4], visant à tracer le portrait actuel des familles, et au cours de laquelle la parole fut donnée directement aux familles pour qu'elles décrivent elles-mêmes leur réalité quotidienne. Faisant preuve de beaucoup d'imagination, plusieurs des personnes répondantes ont eu recours à une allégorie pour illustrer leur vie familiale. C'est à partir de cette « matière » que Mise au jeu a développé son intervention qui s'inspirait des images et des métaphores évoquées dans cette enquête. La pièce mettait en action plusieurs personnages joués par deux interprètes seulement et évoquait la difficulté de se retrouver en famille.





Sur scène : Nancy Roberge et Luc Malette. Photo : COFAQ.

À la suite de la présentation de la pièce *Des familles hautes en couleur*, Mise au jeu a animé un débat invitant les personnes présentes à s'exprimer sur ce qu'elles avaient vu et entendu, à faire part de leurs préoccupations et à proposer des pistes de solutions. Cette intervention a introduit une façon différente d'aborder une problématique dans le cadre d'un événement « officiel » et a permis de faire entendre le témoignage des familles elles-mêmes, les premières concernées par ces politiques.

> Chaque fois que Mise au jeu est invité à participer à une réflexion collective, ce qui me touche, c'est que notre rencontre crée un espace où les participants prennent parole et dépassent leur sentiment d'impuissance.
> — Nancy Roberge

NOTES

1. Voir la participation de Mise au jeu lors d'une activité du Collectif pour un Québec sans pauvreté, telle que rapportée dans le texte de Vivian Labrie, *L'art dans la lutte contre la pauvreté — Un degré de liberté,* p. 302 et 305.
2. Cette façon d'utiliser le théâtre est née du besoin du milieu communautaire de se doter d'outils d'éducation. Pour ce faire, Mise au jeu s'inspire des situations vécues par le public visé et sur lesquelles celui-ci est invité à intervenir dans l'intention d'explorer des pistes de solution concrètes. Cette forme de théâtre permet de tester des changements d'attitude dans le contexte sécurisant d'un « laboratoire ».
3. L'événement organisé par la COFAQ était supervisé par Denise Campeau-Blanchette, directrice générale, et coordonné par Marise Elisabeth Pérez, coordonnatrice.
4. Analyse et rédaction par Jocelyne Valois, sociologue.

Tuganire : parlons-en, discutons[1] !

Montréal

Janvier 2004 à août 2008

Création d'un espace de dialogue au sein de la communauté rwandaise de Montréal et qui a mené à la mise sur pied d'un centre communautaire culturel

(Les noms suivis d'un * identifient les membres du projet qui ont aussi cocréé le documentaire *Tuganire,* dans le cadre de la compilation vidéo *Documenter la collaboration*[2].)

Artistes coordonnatrices
Lisa Ndejuru*[3]
et les autres membres d'Isangano :
Jeanne T. Ndejuru, Gilbert Rwirangira, Solange Gasana, Sylvie Gasana, Gildas Rwirangira, Patrick Kalisa, Herve Kagabo, Christian Kagabo, Jeanne d'Arc Kayigamba, Sandra Sezirahiga, Annita Mukundwa, Yvette Ishimwe, Shema Muterahejuru, Yannick Ndazaro, Shadia Uwanjye, Asta Uwase, Hadyia Sezirahiga, David Gakwerere, Nelly Gakwerere, Fiacre Rwirangira, Deborah Gatima, Odile Sanabaso, Frederick Mugwaneza, Anne Lise Gakwerere, Jeannette Gakwerere, Jacques Rwirangira, Pascal Nkongoli, Fabien Ngo, Stella Rwirangira, Diane Rudakenga, Catherine Kabega Nkongoli, Kevin Gasasira, Romeo Gasasira, Winnie Kayigamba, Laura Murigande, Christian Mpakaniye, Leila Butoyi, Gloria Irakoze, Liliane Bwiza, Emile Kwizera, Julia Ndejuru, Safari Bushayija.

Il est presque impossible de nommer l'ensemble des membres de la communauté qui ont, d'une façon ou d'une autre, participé au cours des années, mais sans leur soutien et leur contribution, *Tuganire* n'aurait pas eu autant de signification :
Pauline Ngirumpatse, Rodrigue Mugisha, Josette Mugyambere, Abbe Calixte Kabayiza, la famille Kayigamba, la famille Dongier, la famille Rushemeza, Jonathan Houle, Flavien Bizimana, Freya DeClerc, Makeba et Denise Bayingana, la famille Gakwerere, Jean Paul Gahunde, la famille Ndejuru, Jean Paul Nylinkwaya, Monique Mukabalisa, Cesar Gashabizi, Papa Seminari, Perpetue Mukarugwiza, Alain Patrick Ndegera, Antoinette Mukanzaramba, la famille Gahima, Marie Kayitesi, Rose Karambizi, Donatila Karambizi, Maman Lili wa Paulin, Berthilde Mururonkwere, la famille Rwirangira, la famille Musafiri, la famille Mpambara, Eric Kayihura, Che Rupali, Patrick Sharangabo, Emmanuelle Kayiganwa, Kamoso, Bernadette Hakiba, la famille Nteziryayo, la famille Twagiramundu et autres.

Les organismes communautaires partenaires :
Urumuri (Groupe de femmes rwandaises de Montréal)
CRM (Communauté rwandaise de Montréal)
Page-Rwanda (familles et amis des victimes du génocide Tutsi au Rwanda)
Forum des professionnels rwandais (Montréal)
Rwanda Sport Club (équipe de soccer rwandaise de Montréal)
Amitié Canada-Rwanda (groupe de Rwandais et d'amis du Rwanda)
Ainsi que les organismes communautaires rwandais à Québec, Ottawa et Toronto

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

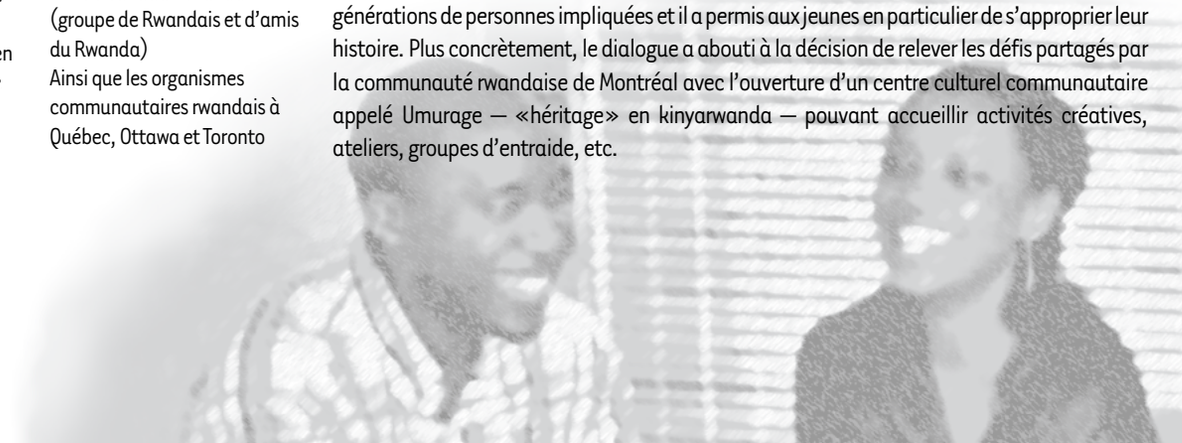
- *Comment la pratique de l'art contemporain peut-elle se fusionner avec succès à des traditions culturelles très anciennes ? En d'autres mots, quelles sont les considérations nécessaires pour intégrer des coutumes ancestrales à des explorations créatives innovatrices de façon à répondre aux défis particuliers de notre époque ?*
- *Quel est le type de soutien individuel et collectif nécessaire quand un projet d'art communautaire tourne terriblement mal ?*

Ayant pris plus de dix ans à se concrétiser, *Tuganire : parlons-en, discutons !* est né de l'incapacité de quelques personnes au sein de la diaspora rwandaise de comprendre et d'accepter la réalité du génocide des Tutsi en 1994. *Tuganire* signifie « discutons » en kinyarwanda — l'une des trois langues officielles du Rwanda (les deux autres étant le français et l'anglais). Ce projet a été conçu comme un moyen de développer l'autonomie personnelle et collective.

Lisa Ndejuru et Jacques Rwirangira ont lancé *Tuganire* après que Lisa eut l'idée de juxtaposer l'exploration libre, selon la forme intrinsèque du dialogue, aux négociations ritualisées qui accompagnent les accords prénuptiaux rwandais traditionnels alors que les familles des futurs mariés se réunissent pour débattre des mérites de l'union — un exercice qui mène parfois à des joutes oratoires assez hilarantes. Au cours de cette cérémonie du *gusaba*, dont l'objectif est de créer les conditions pour la viabilité d'une nouvelle unité familiale, l'intelligence vive est fortement appréciée, tout comme le sens de la répartie aiguisée et pleine d'esprit. Pour Lisa, la stratégie était simple : rester ouverte et réceptive à ce qui pourrait émerger lors des négociations formelles, mais aussi des discussions informelles au cours desquelles tout le monde pouvait s'exprimer. Le soutien financier de LEVIER fut prolongé afin de couvrir la longue période de temps pendant laquelle le projet s'est déroulé. La subvention accordée à Lisa pour ce projet d'art activiste humaniste procura aux membres les moyens de focaliser plus intensément leur attention sur l'atteinte de leurs objectifs.

Lisa et Jacques faisaient depuis longtemps partie du groupe culturel Isangano rassemblant des jeunes de la communauté rwandaise de Montréal qui pratiquent et donnent des spectacles de danse et de musique (incluant la percussion) traditionnelles. Isangano a adopté le projet *Tuganire* comme outil de concertation, de prise de décision et de résolution de conflits au sein des différents groupes et personnes qui composent la communauté rwandaise de Montréal. Le groupe offrit aussi une série de dialogues intergénérationnels à Québec, Ottawa et Montréal. Les principales questions discutées furent : qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ?

Le dialogue établi tout au long du projet a demandé soin et respect, engagement et écoute. Il a nourri un échange enrichissant sur les expériences et la culture parmi les différentes générations de personnes impliquées et il a permis aux jeunes en particulier de s'approprier leur histoire. Plus concrètement, le dialogue a abouti à la décision de relever les défis partagés par la communauté rwandaise de Montréal avec l'ouverture d'un centre culturel communautaire appelé Umurage — « héritage » en kinyarwanda — pouvant accueillir activités créatives, ateliers, groupes d'entraide, etc.







Lors de la présentation du vidéo *Tuganire* aux membres de la communauté rwandaise, le 26 juillet 2008. Photos : Frederic Mugwaneza.

Même si les rencontres intergénérationnelles ont été bien fréquentées et, pour la plupart, beaucoup appréciées, il y eut quelques contestations au sujet de la forme de dialogue employée : certaines personnes trouvaient ce processus de démarche collaborative trop exigeant et auraient préféré suivre des directives imposées. D'autres se sont plaintes d'un dialogue pas toujours très productif, ou ont trouvé épuisant de devoir prendre en considération toutes les opinions exprimées et, parfois, de façon intarissable. Néanmoins, avec le temps, tout le monde a constaté à quel point le processus était bien ancré et comment il avait réussi à donner l'impulsion nécessaire pour s'exprimer et passer à l'action, notamment en cherchant à concrétiser l'idée de centre culturel communautaire. Certains membres ont accepté l'invitation de LEVIER à participer au projet *Documenter la collaboration.* Le vidéo réalisé montre tout le processus jusqu'aux célébrations d'ouverture du centre Umurage.

Pendant un certain temps, le projet *Tuganire* était basé sur l'ouverture délibérée au dialogue, sur l'écoute active et la vulnérabilité intersubjective sans produire aucune forme de réalisation tangible, et ce, jusqu'à l'ouverture d'Umurage. La question « Est-ce de l'art ? » s'est donc posée. L'histoire occidentale de projets d'art mettant l'accent sur leur capacité à instaurer un dialogue est relativement récente. Dans son livre *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art* [Morceaux de conversation : communauté + communication dans l'art moderne[4]], Grant H. Kester s'attarde longuement sur les actions de ces artistes opérant à l'intersection de l'art et de l'activisme culturel, sur des projets qui ont pour but de développer de nouvelles formes de collaboration au sein des communautés et entre elles. Retraçant les origines de ces œuvres dans l'art conceptuel et la performance féministe des années 1960 et 1970, Kester explore les manières dont ces artistes défient plusieurs des principes clés de l'avant-garde artistique et de la théorie de l'art en général.

Après avoir travaillé pendant des années, le moment de célébration — l'ouverture du centre Umurage — fut marquée d'un événement tragique. Le 26 juillet 2008, après avoir présenté le vidéo *Tuganire*[5] à la communauté pour la première fois, un des jeunes fut tué dans une bataille de rue. D'autres désastres suivirent : en décembre 2008, les activités ont été brusquement interrompues par la coupure de l'électricité dans l'édifice hébergeant le centre, parce que le propriétaire avait fait faillite. Peu de temps après, les tuyaux, gelés à cause du manque de chauffage dans l'édifice, ont éclaté et causé un dégât d'eau endommageant presque tout le mobilier et les documents d'Urumage. Le bâtiment fut condamné peu après par la Ville et le centre dut fermer ses portes. Après la fermeture, Isangano cessa de danser pendant un long moment.

En dépit de ces tristes événements, tout le monde impliqué dans le projet *Tuganire* le considère comme un succès : il lui revient d'avoir créé les conditions pour maintenir la communauté ensemble pendant ces catastrophes. Même si le groupe Isangano n'est plus actif, les membres ont refusé jusqu'à maintenant de le démanteler. L'Université Concordia a offert à Urumage un espace de bureau et la communauté rwandaise de Montréal a finalement pu élire à nouveau une personne à sa présidence, un rôle que personne n'avait tenu pendant sept ans. Au-delà de ce qui arrivera avec le centre dans les prochaines années, le savoir-faire de *Tuganire* fut d'ouvrir les canaux de communication au sein de la communauté et d'inviter les personnes à secouer leurs sentiments d'apathie et d'impuissance.

NOTES

1. Voir la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 110, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins*, p. 117, 124 et 126. Voir aussi la participation des membres de ce projet au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 128.
2. Pour plus d'information, voir la présentation de ce projet (et le DVD) au centre de cette publication. Voir aussi l'introduction au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 106-107.
3. Voir sa participation au projet d'art communautaire *De fil en histoires*, p. 174-175.
4. Berkeley et Los Angeles, Presses de l'Université de Californie, 2004.
5. Voir le vidéo *Tuganire* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration*, insérée au centre de cette publication.

Annita Mukundwa

En tant que Rwandaise ayant grandi à Montréal, je fonde mon inspiration sur la jeunesse de demain. La place des jeunes dans notre société est un sujet qui m'intéresse beaucoup, j'aime travailler et échanger avec eux sur les enjeux qui les touchent et sur leurs implications. Ce que nous sommes est un don de Dieu, et ce que nous devenons est notre don à Dieu.
— Annita Mukundwa

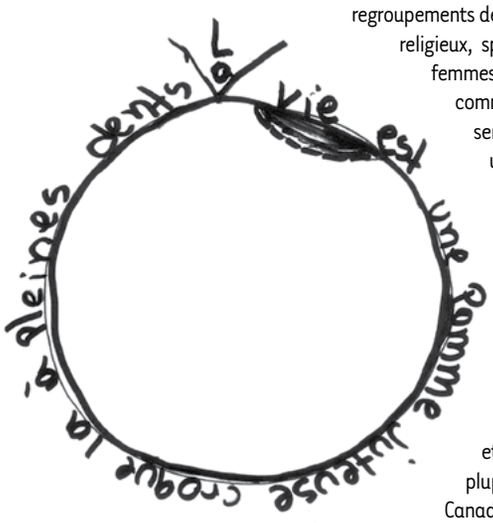
Pour moi, *Tuganire,* c'était un projet très intéressant et qui tombait au bon moment pour la communauté, car il permettait de parler et de discuter. Comme c'était un projet intergénérationnel, je le trouvais d'autant plus enrichissant. Dès le début, j'étais enthousiaste puisque pour moi, nous allions certainement apprendre à donner, à partager et à recevoir ensemble.

Lorsque Lisa est arrivée avec cette idée, nous étions surtout intéressés au résultat, car c'était un projet qui exigeait de s'exprimer alors que les Rwandais sont des personnes plutôt réservées qui ne s'ouvrent pas facilement sur leurs émotions et leur vécu.

Au début, j'ai personnellement embarqué dans le projet pour observer, pour soutenir et aider en cas de besoin. Je me suis toutefois impliquée très vite, à cause des besoins criants de la communauté. Nous avons ressenti un climat de confiance; la collaboration dans la communauté était donc possible, ce qui m'a motivée à m'engager totalement dans le projet. Lisa était disponible, elle allait voir les gens pour expliquer les projets et ils avaient enfin le sentiment d'avoir une place pour parler et être écoutés. Cela m'a stimulée et m'a montré qu'il était tout à fait possible de contribuer à la réussite du projet, d'aller chercher quelque chose de qualité dans la communauté une fois la confiance gagnée et, au-delà du projet, d'être aussi témoin du vécu des autres.



Photos des interviewées: Devora Neumark
(à moins d'indication contraire).



C'est à partir de ce moment-là que nous, le comité, avons essayé d'être plus représentatif en contactant les différents regroupements déjà existants dans la communauté: les groupes religieux, sportifs, les groupes de danse, les groupes de femmes et d'autres groupes qui faisaient partie de la communauté rwandaise de la ville de Montréal. Un sentiment d'appartenance s'est réveillé en moi, une Rwandaise qui a principalement grandi en dehors du Rwanda. J'ai senti que je pouvais réellement participer à l'histoire du Rwanda.

En 2005, la première année, nous avons créé l'événement *Discutons*. Il a eu lieu à Québec, dans le cadre d'un *Rencontrons-nous* organisé par Isangano. Cet événement a réuni beaucoup de monde parmi les jeunes, les adultes et les personnes âgées. Nous discutions et le point chaud de l'identité a resurgi. La plupart des jeunes adolescents qui ont grandi au Canada ne s'identifiaient pas comme Rwandais et reprochaient à leurs parents de ne pas avoir eu le temps de les sensibiliser et d'échanger sur la culture rwandaise: la langue, la nourriture, les valeurs. C'était très difficile à entendre !

Ironiquement, à bien y penser, la majorité d'entre nous, et moi la première, se trouvait dans le même déséquilibre entre l'appartenance et l'ignorance de qui nous sommes. Comme plusieurs parents rescapés du génocide ressentaient une douleur encore trop vibrante pour arriver à l'exprimer et expliquer à leurs enfants ce qu'ils vivaient, ils se sont concentrés sur leurs difficultés d'immigrants et leurs défis d'intégration. En plus de ce bris de communication, les parents passaient de moins en moins de temps à la maison, ce qui a engendré une lacune dans la transmission du patrimoine.

J'ai craint le danger de ne pas en arriver à une réflexion communautaire sur la crise identitaire et la crise existentielle liées au passage adulte que nous, les jeunes, ressentions. Nous devions agir tout de suite. Pour répondre à cette urgence, *Tuganire* a créé un espace de discussion pour les parents et les enfants. Malgré les efforts pour maintenir cette structure, les répondants étaient de moins en moins nombreux et cela a refroidi mon élan. Sans que cet incident ait éteint ma passion, j'ai voulu aller chercher d'autres jeunes dans la communauté en participant avec eux à des activités sportives, sociales ou à des sorties, pour créer un sentiment d'appartenance chez les jeunes Rwandais qui grandissent à Montréal. Pour que ce soit représentatif et attrayant pour eux, il fallait des activités neutres, c'est-à-dire pas «trop rwandaises», mais *cool*, à la mode…

Tuganire est un projet qui m'interpelle personnellement même si je n'ai pas vécu le génocide moi-même. J'en ai quand même ressenti les effets puisque plusieurs membres de ma famille y sont passés. Particulièrement mon père qui a perdu presque toute sa famille. En 1995, il est parti seul pour enterrer son père et faire son deuil. En revenant à Montréal, il nous a épargné des détails étant donné la vivacité de la douleur. En 2005, lorsqu'à la maison nous discutions du projet *Tuganire*, il s'est ouvert, il s'est exprimé sur ce qu'il avait ressenti dix ans plus tôt. C'est à ce moment-là que je me suis rendue compte de la gravité de cette expérience-là pour lui, et que j'ai pu identifier la vraie cause de cette rupture que nous les jeunes, nous ressentons. Puisque j'étais impliquée dans le projet, je restais forte pour les autres en me disant que cela leur rendait service, et pourtant, ce n'était que pour me protéger de mes émotions. Il y avait une guerre, une crise existentielle en dedans, mais je n'arrivais pas à l'exprimer.

Il faut parler de nos émotions sans se sentir coupable même si nous n'avons pas tous vécu les événements de la même façon, car cela fait partie d'un processus de guérison, individuel d'abord et collectif ensuite.

Ici et maintenant, c'est la première fois que j'aborde mes sentiments concernant le génocide du Rwanda.

Gilbert Rwirangira



Faisant partie de la communauté rwandaise de Montréal et sachant que nous vivons dans un pays où la population est si variée, c'est dans le but de valoriser notre communauté que je m'implique auprès des jeunes sur le plan culturel. Je crois que c'est important qu'ils soient fiers de leur identité rwandaise pour leur propre épanouissement ici !
— Gilbert Rwirangira

Tout est interrelié, tout constitue un ensemble, mais je vais commencer par le projet Isangano parce que c'est à partir de là que tout a déboulé. En 1999, il existait beaucoup de mouvements de jeunes Rwandais à Montréal ; ils arrivaient de partout. Ils avaient eu le temps après le génocide et même avant, pendant qu'il se préparait, de quitter les lieux pour venir ici. Ils ne venaient pas tous du Rwanda, mais aussi des pays limitrophes.

Mes parents, mes frères, mes sœurs en sont un exemple : ils étaient au Burundi où les choses allaient très mal ; exactement dans le même climat de haine que celui entre les Hutu et les Tutsi. Lorsque j'ai quitté, en 1988, je venais d'avoir 16 ans ; mes parents ont quitté à la fin de mai 1994, durant le génocide des Tutsi au Rwanda. Moi, je savais quel genre de vie ils pouvaient vivre pendant cette période difficile. Les gens se sentent démunis, vulnérables ; nous pouvons sentir la mort s'approcher de soi, nous sommes observés, nous sommes vus. C'est évident que tout le monde sait où vous habitez, combien de personnes vous êtes, ce que vous faites, etc. En fait, ils connaissent tout sur vous et votre famille ainsi que la moindre de vos habitudes.

C'est rendus ici, à Montréal, que mes parents ont constaté l'ampleur du génocide parce que là, ils pouvaient le voir avec un peu de recul, sans menace aussi. Ils avaient accès à la télévision et aux journaux en toute liberté. En plus, ils pouvaient en parler sans avoir peur que quelqu'un les entende. Et c'est à ce moment-là qu'eux aussi ont compris à quel genre de danger ils avaient échappé. Dans ces cas-là, tu t'aperçois éventuellement que tu viens vraiment de sauver ta vie !

Lorsque nous étions là-bas, nous pouvions nous imaginer l'ampleur de cette chose, mais il n'y avait pas autant d'information sur ce qui se passait. Quand mes parents sont arrivés ici et qu'ils ont vu à la télé les corps flotter sur l'eau, les gens coupés en morceaux, c'était autre chose ! Cela a simplement confirmé tout ce qu'ils pouvaient penser. Tu te rends compte que les gens, que tu vois à la télé, ce sont les mêmes gens avec qui tu habitais et ces choses leur arrivent à eux. Imaginez-vous maintenant les Rwandais qui se retrouvent à Montréal et qui étaient au Rwanda durant le génocide. Ils ne l'avaient pas vu à la télé ou lu dans les journaux, ils l'avaient vu *live* sur le terrain. Ils l'avaient vécu, et j'ai même des amis qui en portent encore des séquelles parce qu'ils ne sont pas morts. Nous les appelons les rescapés du génocide, mais ce ne sont pas des rescapés, ce sont des victimes parce qu'ils ne vivent pas comme vous et moi.

Cela n'a fait que concrétiser en moi la vision que j'avais d'une communauté rwandaise qui se devait de vivre ensemble.

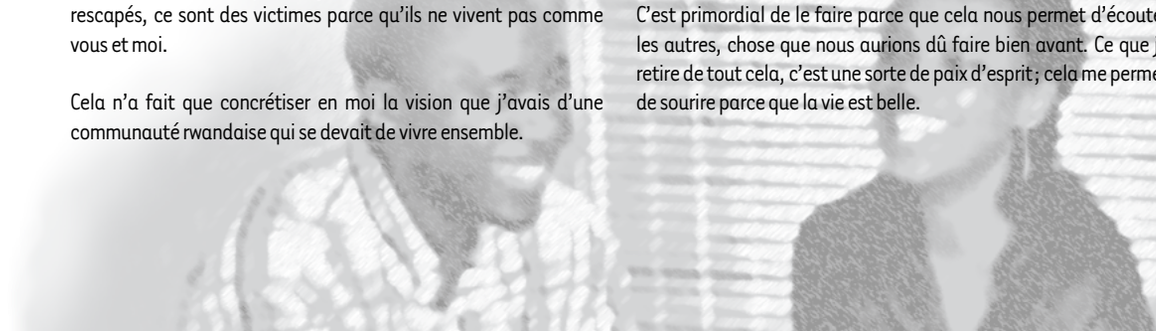
J'ai choisi de m'impliquer davantage avec les jeunes parce que les parents portent tellement de séquelles que c'était très difficile de travailler ou de parler avec eux sans toucher à la politique. Avec les jeunes, c'est plus facile ; nous avons opté pour un côté culturel, social, et mes amis et moi n'avions pas besoin de jouer dans la politique. Nous avons insisté sur ce point-là lorsque nous avons fondé le groupe Isangano pour qu'il soit apolitique. Cela nous a permis de travailler uniquement sur nous-mêmes en ce qui a trait aux aspects social, communautaire et culturel. Et dans Isangano, nous partageons tout.

Malgré tout ce que nous pouvions lire dans les journaux et voir à la télé, il fallait se redonner une belle identité et éviter d'être étiquetés comme « peuple des machettes », ou… Nous avons voulu montrer notre côté culturel parce que les Rwandais ont une grande culture. Lorsque je parle de la culture, je ne veux pas dire seulement les chants et la danse, je veux aussi dire le savoir bien vivre dans la communauté, le respect et le partage.

C'est difficile ! Parce qu'il y a toutes sortes de distractions ici pour les jeunes et pour leur montrer l'importance de transmettre la culture rwandaise, tu as aussi besoin des parents. Nous avons essayé de travailler éventuellement avec les parents pour encadrer ces jeunes-là et leur donner une identité afin qu'ils soient fiers d'être Rwandais, qu'ils ne soient pas gênés de dire qu'ils sont Rwandais.

Le centre culturel Umurage permet aux jeunes de travailler avec les parents et les grands-parents. Maintenant, nous essayons de mieux nous organiser pour que Isangano et le centre culturel fonctionnent en parallèle, car selon moi, les deux sont nécessaires pour la survie de notre communauté rwandaise de Montréal. Je ne veux pas être un héros, j'aimerais plutôt que les autres et moi-même soyons considérés comme des grands frères, des grandes sœurs parce que cela vient toucher cet autre noyau que nous appelons la seconde famille.

Nous ne pouvons pas avoir vu, vécu tout ça et ne pas nous sentir interpellés. Il est nécessaire d'avoir un rôle à jouer dans le développement de notre communauté. Il faut s'impliquer, c'est capital ; je n'ai pas envie de revivre ça. J'ai envie de participer à une solution possible, de sentir que j'arrive à une solution. Je me mets parfois en doute. Je me remets en question dans tout ce que je fais. C'est primordial de le faire parce que cela nous permet d'écouter les autres, chose que nous aurions dû faire bien avant. Ce que je retire de tout cela, c'est une sorte de paix d'esprit ; cela me permet de sourire parce que la vie est belle.



Lisa Ndejuru



Je travaille l'écoute, le jeu, la parole et l'écrit. Je pratique la psychothérapie et la résolution de conflits. Je profite de ma pratique d'art communautaire pour réfléchir et pousser au-delà de la compréhension, vers une résolution des peurs et des blessures individuelles et collectives, des histoires et des contextes qui nous empêchent de vivre ensemble ou de nous actualiser.
— Lisa Ndejuru

Après le lancement du vidéo *Tuganire*, le 26 août 2008, au centre Umurage, un des enfants est tombé dans les escaliers et s'est coupé le front. Il y avait beaucoup de sang : on a dû lui faire des points de suture.

Lorsque l'ambulance est repartie, les jeunes plus âgés sont allés ailleurs pour fêter jusqu'à l'aube. Au petit matin, il y a eu une bataille : un jeune homme en a poignardé un autre.

Le centre a été conçu comme un espace pour rassembler les individus et divers groupes de la communauté rwandaise de Montréal. Ceux et celles d'entre nous qui avaient travaillé au projet depuis des années se sentaient coupables que le fait de rassembler des gens ait occasionné un meurtre, surtout quand on pense à notre histoire. L'événement n'avait rien à voir avec ce que les gens de l'extérieur — et même les membres de la communauté — interprètent comme des facteurs liés aux failles évidentes de division ethnique, économique et sociale. C'était plutôt un mélange tragique d'alcool, d'hormones, et de la peur de s'engager.

Un jeune homme est mort, un autre a été blessé, un troisième a fini en prison. Plusieurs jeunes qui ont été témoins du meurtre, et plus spécialement ceux qui avaient vécu une violence de ce genre dans le passé, ont été traumatisés, en partie à cause de ce qu'ils avaient vu, et en partie parce qu'on leur reprochait — ou qu'ils se sentaient coupables — d'avoir laissé faire les choses. Les allégeances parmi les familles et la peur des représailles ont menacé de détruire les liens de la communauté.

Le centre a servi de lieu de rencontre pour l'équipe intergénérationnelle de débriefing, qui s'est formée tout de suite après le meurtre. Plusieurs efforts ont été faits pour stabiliser la crise et limiter les dégâts.

Je crois que le projet a aidé les gens à trouver leur propre voix et leur propre chemin. Les questions que nous avons posées en tant qu'individus, les efforts que nous avons fait pour nommer et revendiquer ce que nous voulions pour la communauté, et l'expérience que nous avons acquise alors que nous devenions ce que nous nous étions proposés d'être, tout cela fait partie d'un processus très exigeant. Tandis que chaque personne explorait les questions et cherchait les réponses qui lui paraissaient signifiantes, il fallait faire un choix : est-ce que l'énergie est réinvestie dans le collectif, ou est-ce que les bienfaits de ce processus sont exploités en vue du développement personnel ?

Pour moi, au départ, vivre en Occident n'avait pas de sens, parce que je pouvais regarder le génocide des Tutsis au Rwanda en temps réel à la télévision, et que je devais croire que personne ne pourrait l'empêcher. J'avais grandi avec un sentiment d'absurdité que je continuais de porter, et c'en était trop de voir cette absurdité confirmée par le monde extérieur : c'était pour moi le point de rupture. C'était aussi le point de guérison, parce que je suis enfin capable d'exprimer l'indignation et le sentiment d'injustice que je portais au-dedans de moi. À la base de ce projet, j'aspirais de me rapprocher de quelque chose qui serait plus « authentiquement » moi. J'avais besoin d'établir mon identité à partir des nombreux fragments épars et déchirés de mon expérience de diaspora raciale et de mon histoire coloniale. En cherchant le dialogue, je me suis ouverte. Le dialogue bâtit des relations. Maintenant, je ne suis pas certaine de pouvoir entretenir les relations qui se sont développées et continuent de grandir à l'intérieur de cercles toujours plus larges, alors que je me sens poussée à créer des relations plus intimes, soit celles du mariage et de la famille.

Ma tension intérieure fait écho à l'expérience rwandaise plus globale, elle se manifeste dans les relations, et elle est définie comme *toi ou moi* : est-ce que tes besoins seront satisfaits, ou les miens ? Et c'est là que je bloque, parce que je ne connais pas d'autre manière que « ou bien… ou bien… », et que je m'interroge au sujet de la coexistence, de la répartition des ressources et de l'apparente impossibilité de partager.

Je veux secouer la dichotomie entre *mes besoins et les tiens* par le biais du dialogue. Je pensais l'avoir fait en arrimant le projet aux idées de bell hooks à propos de l'amour en tant qu'action. Je n'avais pas prévu que l'amour fait souffrir, et qu'en ramassant les morceaux de mon histoire et en m'insérant dans la trame de ma communauté, j'allais la colorer et la texturer à mon tour. Ai-je causé des dommages avec ce projet ? Jusqu'à quel point suis-je responsable de la mort de mon cousin Max ou, d'ailleurs, du geste de celui qui l'a tué, de l'arrêt momentané des danses et des tambours, et de l'avenir du centre et de la communauté ?

On a célébré le 15e anniversaire de la commémoration du génocide des Tutsis au Rwanda, différentes voix se sont fait entendre au sein de la communauté, et le moment est choisi pour avoir les conversations plus substantielles que nous avions imaginées au départ. J'espère que ce temps de réflexion et de deuil nous rendra plus sages et plus fortes ; nous avons maintenant des partenaires et des alliés qui soutiennent notre travail. Je me suis abîmé la santé et j'ai dû revenir au centre (le mien), et reprendre le processus en construisant d'abord de l'intérieur. Je ne me sens pas encore tout à fait prête à m'engager de nouveau, mais au moins il y a de la lumière au bout de mon tunnel.



Rosalie Ndejuru



Je suis mariée depuis 40 ans, mère de trois filles et grand-mère d'un petit garçon et d'une petite fille. J'évolue dans la mouvance communautaire, où je participe à différentes tables de concertation au niveau local et international. Avec cette connaissance, je milite depuis 20 ans pour la communauté rwandaise de Montréal d'une façon sincère, passionnée et fidèle. Mes valeurs sont la solidarité, l'entraide, la mémoire, l'honneur et la réussite.
— Rosalie Ndejuru

Le génocide que nous avons vécu en 1994 a créé des silences, des ruptures entre les membres de la communauté. Cela s'est manifesté par des comparaisons entre les gens qui ont perdu beaucoup de monde, moins de monde, ceux qui avaient perdu de la famille directe ou de la famille plus éloignée. Il y avait donc un climat malsain et asphyxiant. *Tuganire* nous a permis de travailler ces silences, de colmater ces ruptures. Les rencontres ont été prises en charge par les jeunes et ont servi de prétexte nécessaire aux membres de la communauté pour se parler. La première fois, *Tuganire* a été intégré au colloque *Dusangane*, un colloque de trois jours qui a eu lieu à Québec. La deuxième fois, les activités se sont déroulées à Montréal et par la suite, dans l'ordre respectif : Ottawa, Montréal, Toronto et à nouveau Montréal. Je n'ai participé qu'aux échanges qui ont eu lieu à Montréal.

Le fait que les jeunes ont parlé entre eux pendant longtemps leur a donné le temps de se détacher émotivement, du moins un peu, pour faire ressortir les points de ralliement les plus rassembleurs et laisser la place à d'autres, un geste très mature de leur part. C'était une animation à plusieurs avec des jeux de rôles ; on nous apportait à manger et à boire, et quelqu'un s'occupait de nous, pour nous faire parler. Lorsque nous ne répondions pas la première fois, ils nous relançaient. Nous ne pouvions pas vraiment nous dérober. Une fois, un nouveau bar rwandais a été choisi comme exemple pour nous montrer que les jeunes se prennent en main. Ils nous ont aussi emmenés dans un restaurant de jeunes Africains de l'Ouest. Les jeunes multipliaient les stratégies pour nous rassembler. Lors des rencontres, nous étions entre 20 et 60 personnes et tout le monde était convié à parler.

Alors que la communauté vivait un problème dû au génocide, les rencontres avec les jeunes n'ont jamais porté là-dessus, mais plutôt sur les besoins de la communauté, son développement, son avenir, son épanouissement. Il y a eu beaucoup de questions sur la prise en charge individuelle et collective ; l'une des expressions utilisées était *l'empowerment*. Les réponses sont venues petit à petit, les gens ont eu le droit d'en contredire d'autres ou de compléter les réponses des autres.

J'ai participé à trois rencontres avec juste les mamans, avec les mamans et les papas, puis avec l'ensemble, et j'ai trouvé qu'il y avait des jeux de rôles, des techniques d'animation intéressantes. Le jeu de chaise musicale était drôle. Les animateurs voulaient nous faire exprimer les sentiments intériorisés et nos façons d'y répondre. Par exemple, avec une chaise qu'on essaie de vous enlever, comment réagissez-vous ? Et là, la colère et la rage ont éclaté alors qu'il y avait peut-être moyen de dialoguer et d'en arriver à un compromis. Les jeunes, eux, ont vécu leur jeu un peu en retrait de nous ; peut-être savaient-ils déjà à quoi s'en tenir, alors que nous, nous avons joué spontanément. C'était assez particulier de voir toute la rage contenue chez les plus vieux. Il y avait une colère immense qui ne s'extériorisait pas, surtout pas, mais grâce au jeu, elle est ressortie. Avec le projet *Tuganire*, nous avons cheminé environ deux ou trois ans pour en arriver au désir, à la mobilisation et à la capacité de créer un centre culturel.

Que ce soit ma fille qui ait démarré le projet n'influence pas mon implication. Je réponds à tous les projets sans exception et aux invitations de la communauté, sauf aux manifestations ponctuelles. Parce qu'en plus ma fille et moi habitions ensemble, j'étais évidemment mieux informée que n'importe qui d'autre. J'ai assisté, et je ne suis pas la seule, à un plus grand nombre de réunions que d'autres femmes de mon âge.

Pour moi, cela a été plus qu'une révélation ; c'était une opération de sauvetage parce que des jeunes adultes de la communauté la prenaient en charge. La pérennité de la communauté ne reposait plus sur les épaules des plus vieux puisque nos enfants avaient maintenant la maturité nécessaire pour s'en occuper.

J'ai participé à la fondation de la Communauté rwandaise de Montréal dont je suis toujours membre, et voir des jeunes qui ont grandi ici prendre la communauté en charge me rassure, car elle dispose ainsi d'un soutien plus solide. En fait, elle ne dépend plus des plus vieux et du passé, elle existe au présent et à l'avenir. Nous ne pouvions pas espérer mieux! C'est important qu'un immigrant sache d'où il vient et interpelle la communauté d'ici, avec des valeurs d'ailleurs. Nos enfants qui ont grandi au Québec, au Canada, qui sont plus Québécois et Canadiens que Rwandais, constituent une relève articulée, formée, très respectueuse et moins hargneuse. C'est elle qui nous prendra mieux en charge, nous, les vieux, mais aussi leurs petits frères, leurs petites sœurs, leurs enfants, et donc l'avenir de la communauté.

C'était un bon prétexte pour que les gens se parlent



Mémoire de grève

Montréal

Mai 2005

Création d'une œuvre collective destinée à rappeler les aspects positifs d'une grève étudiante éprouvante

Artistes coordonnatrices
Vichama Collectif[1] :
Frédéric Emond-Anctil[2]
Mélanie Riverin[3]
Olivier de Gaspé Asselin[4]
Rachel Heap-Lalonde[5]

Autres artistes et membres du projet
Étudiantes du Cégep de Saint-Laurent :
Alice Tougas
Anaïse-Airelle Dupin
Charles Brousseau
Ève Léger
Jean-Philippe Marchand Degarie
Jo-Anne Fraser
Julie Bergeron
Julie Marchessault
Marc-Henri Bouchard
Mathieu Cousineau
Mejdi Michel Faleh
Vincent Laurin-Pratt
Simon Van Vliet

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Quels sont les avantages et les inconvénients associés au fait de rechercher les témoignages de personnes qui sont au milieu d'une situation difficile et qui peuvent par conséquent éprouver des émotions très fortes ?*
- *Les projets d'art collectif demandent habituellement beaucoup de temps pour se développer. Qu'arrive-t-il si un projet est précipité à cause des pressions des événements ou d'un échéancier ? Quelles sont les conditions favorables à la réalisation de projets d'art collectif répondant à des événements ponctuels d'une manière pressante ?*

En 2005, le Québec connut la plus importante grève étudiante de son histoire. Durant sept semaines, cette grève, principalement causée par la coupure de 103 millions de dollars dans le régime d'aide financière aux études, suscita une mobilisation sans précédent des étudiantes des collèges et universités. Un carré de tissu rouge fut adopté comme symbole officiel de la protestation et il fut porté même à l'extérieur du mouvement étudiant par des sympathisantes à la grève. Le milieu étudiant lui-même fit preuve d'une grande créativité dans son utilisation[6].

L'opinion publique était plutôt favorable aux grévistes, malgré une propagande médiatique cherchant à les présenter comme des vandales et des personnes « violentes ». Le taux d'impopularité du gouvernement québécois, déjà très élevé, monta en flèche. Pourtant, la fin de la grève est tombée à plat avec une entente de principe conclue avec le ministère de l'Éducation — même si plus d'étudiantes avaient voté contre l'entente qu'en sa faveur —, une situation due en partie aux divisions entre les diverses fédérations et associations représentant le milieu étudiant.

Les membres de Vichama Collectif — qui ne voulaient pas que cette grève sombre dans l'oubli à cause de ses maigres acquis politiques — initièrent le projet *Mémoire de grève,* qui visait également à affirmer l'engagement social des étudiantes et à faire en sorte qu'elles ne se sentent pas démoralisées à cause de l'échec généralisé de leurs efforts. Les membres de Vichama étaient surtout intéressées par la charge émotionnelle persistante chez les étudiantes et l'espoir engendré par la grève. Elles leur proposèrent de collaborer à la réalisation d'un projet en deux volets : le premier consistait à concevoir un arbre-totem constitué de feuilles en carrés rouges sur lesquelles seraient écrits des messages rappelant les acquis de cette grève ; le second était la réalisation d'un vidéo documentaire avec des étudiantes impliquées dans la grève pour approfondir leur compréhension de ce qui s'était passé et contrecarrer les images négatives de cette manifestation qui furent projetées dans les médias de masse.



Le projet *Mémoire de grève* ne fut cependant pas achevé tel que conçu initialement. Les étudiantes qui y participèrent avaient besoin de parler et de réfléchir, mais n'étaient pas intéressées par l'écriture. L'aspect artistique de l'arbre-totem était décevant et semblait refléter le sentiment, commun chez les grévistes, d'être « à moitié là ». Les membres de Vichama Collectif ont débattu à savoir si elles devaient terminer le travail elles-mêmes afin de le rendre esthétiquement satisfaisant. Considérant que l'objectif était d'encourager les étudiantes à prendre en charge le projet, il fut décidé de le laisser tel quel — un témoin tangible du processus incomplet et de l'état des tentatives non finies des activistes pour obtenir que le gouvernement rétablisse les fonds qui avaient été coupés.







Finalement, c'est le vidéo intitulé *J'm'en souviendrai…* qui est devenu la principale réalisation artistique de ce projet et le réel lieu d'expression des étudiantes qui ont elles-mêmes décidé de la forme, de l'orientation, des questions et des images à inclure. C'était également leur choix de faire des entrevues avec des personnes ayant des opinions différentes sur la grève de manière à créer un document plus «objectif».

Il est bien sûr que ce projet a été précipité alors que Vichama répondait à l'urgence du moment et à une situation particulière qui semblait exiger une réponse immédiate. Contrairement à ses projets d'art communautaire antérieurs, les membres de Vichama Collectif décidèrent de ne pas se charger elles-mêmes de toute la coordination et de prioriser, dans ce cas-ci, une approche d'«équipe de travail»: elles invitèrent donc les étudiantes à participer au processus. Quoiqu'intéressante, cette approche a constitué un frein dans le cadre de ce projet: le manque de temps et l'intensité du sujet auraient nécessité une coordination centrale. Vichama constata cependant que la communauté étudiante n'était pas disponible pour construire le projet conjointement. Ce qui a surtout manqué à ce processus, ce sont les moments plus «informels» qui auraient facilité l'appropriation du projet par les étudiantes et qui n'ont pas eu lieu, vu le rattrapage scolaire auquel elles devaient s'astreindre. Seulement deux des étudiantes présentes dans les étapes d'élaboration du projet ont participé jusqu'à la fin.

Plusieurs aspects du projet ne se sont pas déroulés comme prévu, les résultats artistiques furent mitigés et plus de questions ont été soulevées que de réponses apportées. Néanmoins, selon Rachel Heap-Lalonde, le projet a constitué une importante expérience d'apprentissage pour les artistes concernées et un exutoire qui a permis aux étudiantes de s'exprimer. Des mois après la fin du projet, lorsque les étudiantes se sont rassemblées pour regarder le vidéo, elles se sont plutôt rappelé leurs efforts considérables pendant la grève. En dehors de la communauté étudiante du cégep Saint-Laurent, l'impact du documentaire a été encore plus fort. Le vidéo a fait le tour du Québec au sein de la population étudiante et les voix qui avaient été tues ou ignorées au cours de la grève pouvaient ainsi être entendues et appréciées.

NOTES

1. Voir la description des autres projets auxquels ce groupe a participé: *Manipuler avec soin*, p. 166-168, et *Caravane solidaire*, p. 265-266.
2. Voir sa participation au projet d'art communautaire *Manipuler avec soin*, p. 166-168.
3. Voir sa participation au projet d'art communautaire *Manipuler avec soin*, p. 166-168.
4. Voir sa participation au projet d'art communautaire *Manipuler avec soin*, p. 166-168.
5. Voir sa participation au projet d'art communautaire *Manipuler avec soin*, p. 166-168, et au projet activiste humaniste *Caravane solidaire*, p. 265-266. Voir aussi ses textes *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 74-91, et *Entre moyens et fins*, p. 114-127.
6. Voir au sujet du «carré rouge» dans le texte de Vivian Labrie, *L'art dans la lutte contre la pauvreté — Un degré de liberté,* p. 305-306.

Documentation photographique: extraits du vidéo *J'm'en souviendrai…*



Meeting in the Middle [Rencontres à mi-chemin]

Montréal

Août 2005 à mai 2006

Exploration des symboles visuels associés à l'unité par des expatriées venant d'Israël et de Palestine et d'autres Québécoises de confession chrétienne, musulmane ou juive préoccupées par la violence au Moyen-Orient

Artistes coordonnatrices
Helga Schleeh
Joanne Kielo
Mona Rutenberg
Munira Judith Avinger

Autres artistes et membres du projet
Groupe Dialogue Montréal
Anne Lewis
Ehab Lotayef
Eugene
Fataha
Holly Klein
Iman
Joanne Rosten
Kita Kahane
Laurie
Lesley Levy
Mira Kroll
Miriam Maayan
Munir
Rob Thibeault
Ronit
Serene Farraj
Shulamit Lechtman
Tali Goodfriend

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Quand on transpose des symboles hors de leurs contextes culturels d'origine, ils peuvent prendre d'autres sens, parfois assez différents, de ceux qu'ils véhiculaient au départ. Dans quelles circonstances est-il possible de travailler avec des symboles culturels qui ne viennent pas de notre propre héritage sans se les approprier ? Autrement dit, comment éviter les effets négatifs lors d'échanges transculturels ?*
- *Lorsqu'on travaille à installer un dialogue interculturel avec un groupe de personnes — dont certaines ont énormément souffert et peuvent se sentir en face de l'« ennemi » —, comment est-il possible d'éviter de rouvrir d'anciennes blessures et viser plutôt la guérison ? Par ailleurs, s'il n'est pas possible d'éviter de composer avec le traumatisme, quelles sont les conditions nécessaires pour que tout le monde puisse négocier la situation en toute sécurité ?*

Fondé en 2003, le Groupe Dialogue Montréal (GDM) réunit des Canadiennes d'identités diverses — palestinienne, israélienne, arabe, musulmane, chrétienne et juive — autour d'une préoccupation commune pour le conflit au Moyen-Orient et « un engagement farouche à s'assurer que la méfiance et les dissensions qui en résultent ne soient pas reproduites au Canada[1] ». En se concentrant sur l'écoute active, les membres s'emploient à installer la compréhension et l'empathie à l'intérieur des différentes communautés et entre celles-ci.

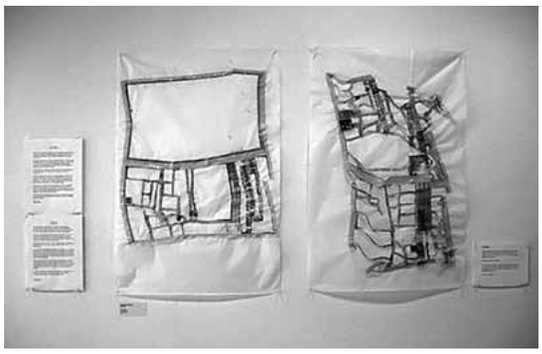
Vu leur désir d'inclure à leurs activités régulières une forme d'exploration créatrice cohérente par rapport aux objectifs de leur organisme — dont la promotion de la compréhension culturelle, le soulagement de la peur et le développement de la confiance —, les membres du GDM se sont associées à Helga Schleeh afin d'explorer de diverses façons le thème de l'unité.

Trois autres professionnelles de l'art ont aussi participé à ce projet : la papetière Joanne Kielo a travaillé avec le groupe pour fabriquer des sculptures en pulpe de papier faite de journaux israéliens et palestiniens déchiquetés, à laquelle les membres ont ensuite ajouté des éléments de leurs récits personnels, y compris des photos, des extraits d'albums personnels et des souvenirs. En collaboration avec Munira Judith Avinger, les membres ont écrit leurs récits de vie pendant des séquences minutées, puis les ont partagés entre elles. Par la suite, elles ont réalisé des moulages de céramique et de plâtre de leurs mains et de leurs visages pour exprimer les gestes dont il est question dans leurs écrits. Finalement, Mona Rutenberg, une art-thérapeute, a donné un atelier en se servant de l'alginate de sodium, matériau utilisé par les dentistes, pour réaliser des moulages exacts des mains des membres.



Vue de l'exposition tenue à la galerie McClure Gallery, (Joanne Rosten).





Œuvre de Anne Lewis.



Œuvre de Tali Goodfriend.



Œuvre de Shulamit Lechtman.

Après presque dix mois d'ateliers et de planification, le projet a culminé en une exposition publique tenue à la galerie McClure à Westmount, au Québec. L'utilisation de la forme du mandala, que l'on retrouve dans plusieurs pays autour du monde, a permis aux membres d'explorer comment les gens pourraient se réunir dans l'unité. La couche extérieure de l'installation, composée des masques et des écrits, soulignait les quêtes personnelles de même que la problématique des droits territoriaux. Le cercle intérieur comprenait des sculptures illuminées faites du papier fabriqué par les participantes et incrusté de messages personnels. Au centre du mandala, un coussin, posé là en guise d'invitation à entrer dans l'espace sacré afin de pouvoir voir l'installation au complet du point de vue de l'unité.

Des performances théâtrales et musicales visant à alimenter une compréhension compatissante furent également intégrées à l'exposition. Une expatriée israélienne qui a perdu son frère dans un attentat-suicide a changé de place avec une Palestinienne lors d'une de ces performances — l'Israélienne jouant le rôle du suicidé, et la Palestinienne, celui du frère assassiné. Des musiciennes ont chanté et on a projeté un diaporama montrant les nombreuses étapes du processus de création.

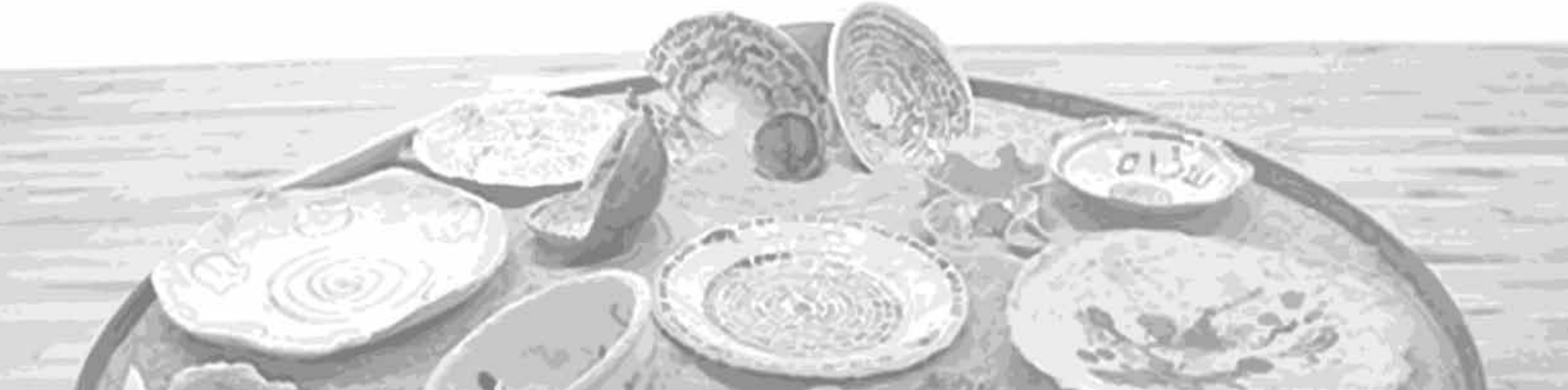
Si le projet *Meeting in the middle* ne s'est pas poursuivi de manière collaborative après l'exposition à la galerie McClure[2], plusieurs membres y ont vécu des prises de conscience personnelles. Lorsque LEVIER a interrogé Lesley Levy — membre du GDM qui a participé au projet du début à la fin —, lui demandant pourquoi la collaboration entre le GDM et Helga n'avait pas continué, elle a expliqué que « le GDM avait d'autres priorités, et c'était trop exigeant en termes de temps ». Une autre membre d'un groupe communautaire a souligné que les ressources disponibles (tant financières qu'humaines) étaient insuffisantes pour soutenir le projet.

Ce projet ne fut pas sans ses défis. D'après Lesley Levy, « il y a eu plusieurs conflits lors du processus de planification et de création de l'exposition ». Toutefois, la détermination à résoudre ces conflits fut l'un des éléments marquants tout au long de ce projet, affirme Lesley : « Il y avait un désir sincère de toutes parts de traverser les difficultés et je crois que nous avons découvert un lieu de compréhension réciproque. Ce fut une période très dynamique et créatrice, et le vernissage et l'exposition sont probablement ce que le GDM a fait de mieux. »

NOTES

1. D'après le site web du Groupe Dialogue Montréal : www.dialogue-group.org/indexfr.htm.
2. Après l'exposition à la galerie McClure, Helga Schleeh apporta quelques éléments du travail aux Nations unies à New York à deux reprises. Dans son rapport final à LEVIER au sujet de l'utilisation de la subvention, elle écrit que « grâce à cela, j'ai parlé de la paix avec plusieurs déléguées ».

Documentation photographique : Andrea Szilasi/Helga Schleeh.



Déroutes et parcours

Montréal et
les environs

2005 à 2007

Artiste coordonnatrice
Myriam Fougère

Autres artistes et membres du projet
Anna Capobianco Skipworth
Deena Dlusy-Apel
Diane Brais
Elene St-Hilaire
Guylaine Beaudry
Hélène Asselin
Hélène Richard
Judith Ferlatte
Linda Carré
Lisette L. Boyer
Louise Boulet
Lucie Bleau
Nicole Bilodeau
Manon Gaudreault
Marlene Lallo
Martine Giguère
Pascale Archambault
Rachel Landry
Sand Northrup
Sara Susan Raphals
Sharlene Olscamp
Sylvie Pluot
Valérie Drolet
Verena Stefan

Réalisation d'un vidéo explorant de façon créative les répercussions du cancer du sein dans la vie de diverses femmes

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Quel rôle la pratique créative joue-t-elle dans l'établissement et le maintien du bien-être individuel et collectif ?*
- *Si, comme ce film le suggère, la société est malade et c'est cette maladie sociale qui affecte tant d'individus; et si, comme ce film le suggère aussi, la créativité a un potentiel thérapeutique : quand l'art est appelé au service de la guérison, quels sont les avantages et les inconvénients des pratiques créatives individuelles par rapport aux pratiques collaboratives ?*

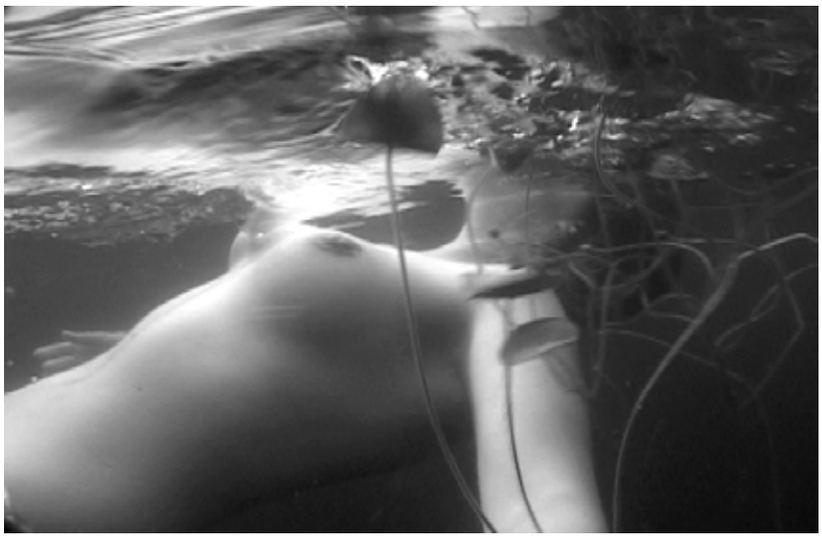
Déroutes et parcours[1] est un vidéo-exploration artistique des parcours de guérison personnelle en lien avec le cancer du sein. Des femmes de tous âges furent invitées à réfléchir sur l'avènement de cette maladie dans leur vie, et sur les répercussions émotionnelles et spirituelles qui y sont associées : quelles sont les réflexions générées sur la maladie, ses causes, sa guérison ? Quelle part de guérison provient de soins médicaux et quelle est leur contribution personnelle à ce rétablissement ?

La motivation première de Myriam Fougère pour s'engager dans cette exploration vient, on ne s'en étonnera pas, de sa propre expérience : un diagnostic de cancer du sein qui l'a d'abord menée à se questionner et à chercher en elle les causes de l'apparition de cette grave maladie. Au cours de ses recherches, d'autres questions ont fait surface lorsqu'elle a pris connaissance des statistiques sur le nombre de femmes atteintes du cancer du sein en Amérique du Nord, comparativement au nombre de femmes atteintes en Orient. Elle a alors commencé à percevoir le cancer non comme une maladie en soi, mais comme la maladie d'un sexe, au cours d'un siècle précis, et dans une région particulière du globe. D'une prise de conscience individuelle, elle est passée à une prise de conscience collective : « On parle d'inconscient collectif, n'avons-nous pas aussi un corps collectif ? Est-ce le corps collectif des femmes de ce siècle, de ce continent, qui souffre ? » se demande-t-elle. Dans un contexte sociopolitique où notre confort génère une pollution grandissante de la planète, le cancer devient une conséquence inévitable de notre mode de vie et pourrait être considéré comme une maladie socioenvironnementale.

Cette prise de conscience d'un mal collectif, plutôt qu'individuel, a aussi interpelé cette artiste quant aux méthodes de guérison les plus efficaces, tout particulièrement à la lumière de la domination des compagnies pharmaceutiques (au détriment de thérapies plus naturelles). De plus, Myriam a exploré le lien qu'elle percevait entre l'industrie militaire et plusieurs outils de dépistage et de traitement du cancer (comme la chimiothérapie et la radiothérapie), des outils qui sont eux-mêmes cancérigènes.

Pour la réalisation de *Déroutes et parcours*, Myriam est allée à la recherche de femmes, de Montréal et des environs, qui étaient prêtes à partager leur expérience sur leur choix de suivre les traitements recommandés par le système médical, et d'autres qui parleraient de leur choix de traitements qu'on dit alternatifs. Elle était intéressée par la diversité des choix des femmes, surtout les choix de celles qui ne percevaient pas cet événement simplement comme une maladie, mais plutôt comme une occasion suscitant chez elles une exploration profonde, holistique de leur vie et un questionnement de leurs valeurs, et amenant des changements dans leurs habitudes de vie ou dans leur compréhension du monde.





Un autre élément déterminant — qui est ressorti des recherches de Myriam sur la longévité à la suite à un cancer du sein — était l'importance de l'appartenance à un groupe de soutien. Ce facteur de «solidarité» a motivé l'artiste à réaliser ce projet de vidéo: en choisissant de briser l'isolement et de partager ses prises de conscience avec les autres, elle a créé un espace pour une réflexion et une expression individuelle et collective sur le pouvoir de transformation de la maladie. *Déroutes et parcours* est donc, de diverses manières, un vidéo sur l'art. Plutôt que de s'intéresser au déroulement chronologique des traitements et à leurs effets secondaires dévastateurs, Myriam a choisi d'explorer les changements internes que les femmes participantes considéraient comme importants, incluant le rôle de la créativité dans la guérison.

Lors de la réalisation de ce vidéo, le défi a été de donner une voix à ce «corps collectif» (dont elle faisait elle-même partie) avec ses vérités concurentes, ses différentes obsessions et croyances. Bien que LEVIER aurait pu souhaiter que Myriam affirme davantage sa propre expérience, surtout l'importance des thérapies alternatives et de la créativité dans sa vie[2], sa caméra filme de façon intimiste ces corps de femmes qui nagent, se lavent, peignent et sculptent. La symbolique de l'eau est présente tout au long du document; des scènes de femmes nageant dans l'eau d'un marais et filmées par une caméra sous-marine évoquent un «voyage en eaux troubles». Sans qu'il soit possible de reconnaître à qui appartiennent ces corps, tout comme ces voix entrecroisées qui s'expriment tout au long du vidéo, l'accent est mis sur un corps collectif à la recherche du bien-être et célébrant la créativité.



NOTES

1. En plus du soutien financier que Myriam Fougère a reçu de LEVIER, Devora Neumark a agi à titre «d'œil extérieur» à de nombreuses occasions au cours du développement de ce projet, qui a également reçu l'appui du Groupe Intervention Vidéo (GIV). La plus grande partie du financement est venue du Fonds canadien du film et de la vidéo indépendants, un fonds que le gouvernement fédéral conservateur a éliminé en 2008. Le vidéo a été diffusé à plusieurs occasions à Montréal et aux États-Unis (Arkansas, Tennessee et Baltimore) ainsi qu'à Liège, en Belgique.
2. Même si Myriam avait fait de la sculpture pendant 20 ans, au cours des cinq ans qui ont précédé son diagnostic, elle avait presque cessé de faire de l'art.

Caméraman sous-marin: Olivier Léger.



Un festival perpétuel

Montréal

2004

Artiste coordonnateur
Marc-Antoine Vermette

Autres artistes et membres du projet (liste partielle — celles qui sont identifiées avec un astérisque ont également participé à la coordination)[1]

Alice
Amélie
André
Cathy
Charles-Alexandre *
Danny
Debbora
Diane
Élian
Frédéric Lemire*
Jean-Michel *
Jean-Sébastien
K
Kelli Ann *
Lori Palano *
Maxime *
Nadia
Olivier
Précilla
Samuel *
Stéphanie
Sylvain
Veronica
Wen
Yann

Soutien à un réseau de personnes ayant ponctuellement offert des activités dans leur logement, afin d'explorer une manière autre de vivre en société

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Comment peut-on faire appel à l'art pour encourager des citoyennes (qui ne seraient pas nécessairement déjà des militantes) à résister à la culture de la peur de l'autre ?*
- *Dans quelles conditions un réseau de troc est-il viable ?*

Comment créer rapidement et simplement des groupes d'intérêt qui s'enracinent dans des lieux physiques ? Comment favoriser l'initiative d'actions collectives et les rendre accessibles à plusieurs personnes, en peu de temps, sans investissements trop importants ? Voilà quelques-unes des questions qui amenèrent Marc-Antoine Vermette à créer *Un festival perpétuel*, bien avant que LEVIER ne s'y implique. Cette expérience combinait l'utilisation ponctuelle de l'espace privé résidentiel et l'idée de plus en plus répandue de réseau. *Un festival perpétuel* fut constitué à partir d'un réseau de personnes de Montréal qui décidèrent d'ouvrir leur logis pour partager gratuitement des activités de leur choix.

Cette « réanimation » d'espaces « privés » était délibérément politique. Son but était de favoriser l'autonomie personnelle et la réappropriation d'un pouvoir économique au moyen d'une action collective. Un autre objectif était de renforcer les liens sociaux et créer les conditions permettant à des inconnues de rencontrer un groupe de gens partageant des intérêts communs. Pour certaines des personnes qui y participèrent, le réseau fut une réponse aux monopoles corporatifs et au sentiment d'impuissance qui souvent accompagne la pauvreté sous toutes ses formes. Aucun frais de permis ou de location n'était nécessaire et toutes les activités étaient légales. De plus, comme chaque entité-hôte déterminait les paramètres de sa propre activité, elle savait de source sûre à quel équipement technique elle aurait accès et combien de personnes elle pourrait recevoir. La diversité des activités offertes était remarquable et les occasions de services/loisirs abondantes.

Le réseau offrit des espaces d'expression créative dans des domaines tels que chant, musique, performance, théâtre, improvisation, peinture, projection, vidéo, couture, tricot, reliure et journalisme. Il y eut également des ateliers d'échange de connaissances et de techniques, par exemple sur la germination, le yoga et la méditation. Des cercles de dialogue et de partage surgirent, tout comme des discussions philosophiques et des soupers communautaires. Quelques personnes ont offert des sessions sur la réparation d'objets domestiques. Ce ne sont que quelques exemples d'événements ayant été proposés à l'intérieur de plus ou moins une trentaine d'espaces du réseau, de septembre 2003 jusqu'à la fin du projet en 2006.

> *Un festival perpétuel* répond au cynisme, au défaitisme, au pessimisme, aux revendications d'arrache-pied et aux boucs émissaires de tout acabit en illustrant concrètement l'idée que les solutions se trouvent d'abord et avant tout en chacun de nous ; ce « chacun de nous » s'élargissant dans le présent cas à une échelle collective.
> — Marc-Antoine Vermette (2004)

Les critères pour participer au *Festival perpétuel* étaient triples : l'activité devait être offerte gratuitement, elle devait être légale, et ne devait pas servir à des fins commerciales. De plus, on devait respecter certaines règles éthiques de base : bien que chaque propriétaire/locataire conservait en tout temps un droit de veto sur ce qui pouvait ou ne pouvait pas être fait dans son espace, elle s'engageait aussi à ne jamais refuser une personne pour des questions de race, de langue, d'âge, de sexe et d'orientation sexuelle, de religion ou autre.

Même si le réseau s'était doté d'un outil tel qu'un site Internet pour faciliter la diffusion de l'information (par exemple, l'horaire des activités), les gens ont surtout entendu parler du projet par le bouche-à-oreille. Des listes de diffusion et des rencontres entre personnes impliquées furent également utilisées pour inviter les citoyennes à proposer de nouvelles activités et à participer à celles déjà programmées. Toute personne désirant participer à un atelier proposé devait au préalable en aviser l'hôte par courriel ou par téléphone.



> L'alternative est souvent représentée par des choix de consommation divers (équitables, bios, recyclés, locaux). Sans dénigrer ces choix, il semble toutefois qu'ils maintiennent principalement leurs adeptes dans un rôle de consommateur non créateur et d'êtres en relations marchandes.
> — Marc-Antoine Vermette (2004)

Il n'est pas évident de nos jours d'ouvrir sa porte à des personnes inconnues, même si elles prétendent partager des intérêts semblables aux nôtres. L'accompagnement offert aux futures hôtes joua un rôle primordial dans l'alimentation de ce climat de confiance. Autant il y avait une certaine résistance à accueillir des personnes chez soi, autant il y avait également une résistance à aller vers les autres et à participer à des ateliers dans les maisons d'inconnues. C'est sans doute en raison de ces hésitations que les premiers ateliers ont été peu suivis. L'un des bienfaits d'*Un festival perpétuel* fut d'établir et de maintenir un climat de confiance et, avec le temps, la fréquentation des activités augmenta.

Marc-Antoine avait dû faire face à un dilemme : il lui avait fallu décider entre démarrer le projet lui-même et faire en sorte qu'il se développe en réseau autonome, ou prendre plus de temps et développer un partenariat avec d'autres membres qui pourraient assumer la responsabilité commune du projet dès le début. Finalement, il a choisi de commencer le projet seul et de fonctionner sans salaire afin d'assurer l'indépendance du réseau et, par ailleurs, d'encourager les personnes avec qui il était en contact à faire partie du comité de coordination. Cette décision eut évidemment un impact sur la somme de travail qu'il a dû faire lui-même. En 2004, réalisant l'ampleur de la tâche, il demanda à LEVIER un soutien financier visant à lui accorder temporairement des honoraires jusqu'à ce qu'un comité de coordination fonctionnel soit constitué. Paradoxalement, le fait qu'il gagnait un salaire eut un impact négatif sur la décentralisation de la coordination du projet : Marc-Antoine comprit que le fait qu'il soit payé pour faire une tâche le rendait de plus en plus réticent à déléguer des responsabilités à des personnes qui ne seraient pas salariées. Devant ce constat, après six mois, Marc-Antoine informa LEVIER qu'il ne souhaitait plus recevoir son appui financier.

L'activisme sociopolitique progressiste de ce projet reposait davantage sur les dynamiques interpersonnelles que sur la nature même des activités ou des ateliers proposés au cours des trois ans. Plutôt que de théoriser sur le besoin de développer des formes plus décentralisées de partage du pouvoir et des moyens plus équitables de distribution économique, *Un festival perpétuel* proposa une expérience pratique de réorganisation — même si temporaire — des structures sociales.

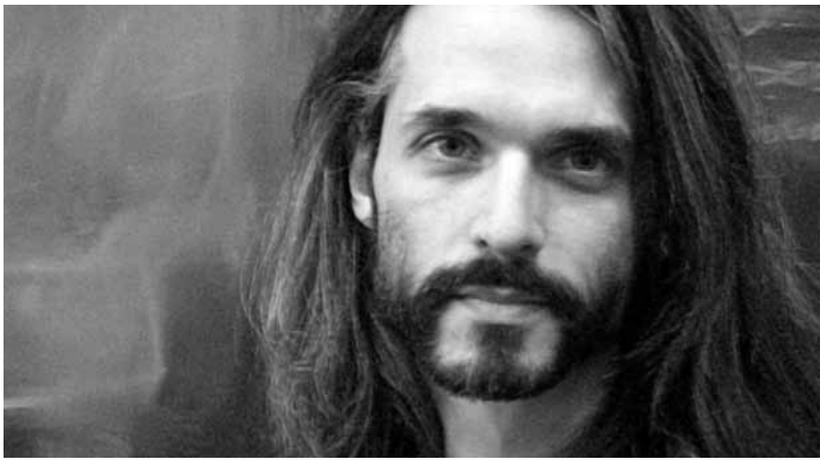
> *Un festival perpétuel* propose de transcender les discours dogmatiques ou fragmentés, trop souvent parures des mouvements militants et politiques, pour permettre une exploration tout horizon où chacun possède son propre territoire, son propre champ d'action.
> — Marc-Antoine Vermette (2004)

La décision de mettre fin au projet en mai 2006 fut prise après quelques mois d'activités largement réduites[2]. Selon Marc-Antoine, une plus longue période d'animation soutenue aurait été nécessaire pour qu'il atteigne un point de durabilité. Avec le recul, Marc-Antoine croit que le projet aurait probablement été plus durable s'il avait pris, dès le départ, le temps nécessaire pour établir une assise collective solide. Cette expérimentation sociale confirma néanmoins qu'une forme différente et relativement simple de citoyenneté est possible.

NOTE

1. Voir la participation de certains membres de ce projet dans le projet d'art activiste humaniste *Urbaine urbanité III,* p. 249.
2. Le site demeura actif quelque temps après la fin du projet, mais il a été fermé depuis.

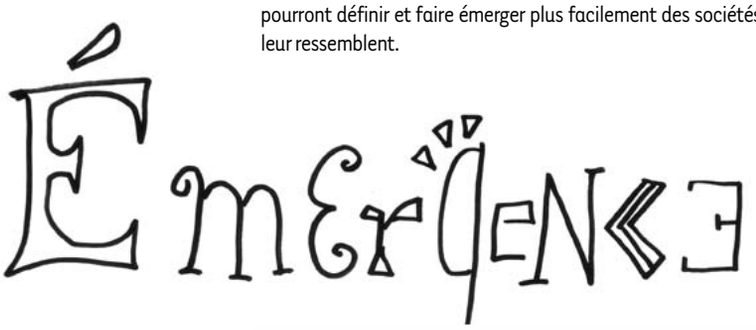
Fred Lemire



Il y a une qualité particulièrement riche de « vivre ensemble » que j'ai trouvée aux rassemblements de la famille Arc-en-ciel et à certains événements, comme RoCoCo, que je crois possible et souhaitable d'apporter au reste du monde. Elle réside surtout dans la transparence, le dialogue, la fluidité de participation et la superposition des couleurs de chacun-chacune.
— Fred Lemire

J'ai participé à toutes les réunions de coordination du *Festival perpétuel*. Ce qui m'a surtout motivé dans le festival, c'est de faire, de travailler ensemble. D'ailleurs, l'activité que j'ai proposée pendant près de six mois, tous les mercredis dans mon petit un et demi, était de parler de mes projets, car j'ai envie d'y travailler à plusieurs. J'ai fait beaucoup de contacts à travers tout le processus du *Festival perpétuel*, et au moins un contact significatif avec une personne venue à une rencontre chez moi.

Une autre chose importante pour moi, dans cette expérience, c'est que le *Festival perpétuel* cadrait avec mes réflexions sur la question de la communication. Je crois qu'en universalisant concrètement le pouvoir lié à la communication, les *êtres communicants* pourront définir et faire émerger plus facilement des sociétés qui leur ressemblent.



Le problème est toujours le même : où pouvons-nous commencer physiquement à faire surgir ces nouvelles sociétés spontanées ? Tout est cadastré, cloisonné, coincé dans un horaire. Par exemple, si un groupe voulait se construire un village de huttes dans un coin de forêt, il se ferait embêter par des lois. Le *Festival perpétuel* suggérait un début de solution à ces contraintes. Il est clair que cette question du partage et de l'appropriation de l'espace est cruciale et prioritaire si nous voulons laisser place entière à la réalisation de nos souhaits.

Pour en revenir à mes motivations propres, le genre de société dans laquelle j'aimerais vivre, et cela je le sais d'expérience, c'est une petite société formée d'une population variant entre 60 et 200 personnes qui prendraient des décisions ensemble après que chacun ait énoncé son point de vue. Donc, où il y aurait une recherche de consensus et aussi, c'est très important, où nous pourrions circuler librement sans être affectés à une tâche ; où nous pourrions faire des rencontres plus spontanément. Tel que je le vois, dans la plupart des sociétés actuelles, il nous faut prendre rendez-vous pour voir nos amis, nous ne nous parlons presque pas sur la rue, nos idées et nos réflexions ne mènent pas à des réalisations rapides et se perdent dans des débats événementiels, dans des rapports qui s'empilent…

Mon idée, c'est de demander aux gens quels sont leurs souhaits, leurs projets, leurs ressources, leurs talents, leurs visions, et ensuite de reconnaître avec des outils informatiques, les correspondances, les affinités, les complémentarités entre ces souhaits.

Par exemple, si moi je souhaitais « vivre près d'un lac avec une petite communauté qui aime la prise de décisions participative et où il y a des chevaux… », je pourrais utiliser cet outil informatique pour rencontrer des gens qui partagent un rêve similaire ou qui possèdent des ressources nécessaires à sa réalisation.

Beaucoup de gens travaillent actuellement sur cette question de la communication intelligente. Du point de vue technique, ce qui s'en rapproche le plus actuellement a pour nom *Web sémantique*. Mais encore faut-il que nous soyons prêts à utiliser ce genre d'outil, prêts à nous rassembler.

Si le *Festival perpétuel* a ralenti au point que nous décidions de le suspendre, c'est parce que même si beaucoup de gens ont proposé des activités à leur résidence, trop peu se sont déplacés pour y aller. Les gens qui annonçaient des activités ont fini par se décourager. Il m'a été facile d'ouvrir mon espace, mais il m'est souvent arrivé de ne pas aller à des activités qui m'intéressaient. Parfois à cause de la distance à parcourir ; peut-être aussi qu'à certains moments, j'avais la triste impression qu'à Montréal, nous étions encore loin du « vivre ensemble » de mes rêves et qu'il était futile de se démener pour y arriver.

J'aurais souhaité que le *Festival perpétuel* perdure contre vents et marées, car à la suite de conversations, j'ai l'impression que ce projet répondait à un besoin que beaucoup ressentent. Je l'éprouve tellement moi-même, que j'ai décidé de tenter le tout pour le tout et d'aller fonder ou rejoindre un genre d'écovillage à échelle humaine, où les principes qui me tiennent à cœur peuvent s'appliquer. Dans un tel endroit, nous pourrions circuler librement. Une personne pourrait toujours choisir la tâche à accomplir et répondre ainsi à la fois aux besoins collectifs et à ses propres besoins. Dans une telle fluidité, les rapports humains se font plus naturellement puisqu'en vivant ensemble jour après jour, nous avons tout le temps pour faire connaissance.

Dans les sociétés actuelles, il y a bien sûr des événements conviviaux, mais ils sont limités dans le temps et ne donnent lieu, le plus souvent, qu'à des rencontres superficielles. Pour moi donc, la profondeur des relations est un élément important.

Le *Festival perpétuel* était une porte ouverte vers une plus grande proximité et invitait, au sein de la dissolution sociale actuelle, à des rassemblements humains délibérés.

Photos des interviewées : Devora Neumark (à moins d'indication contraire).

Lori Palano



Culture d'ouverture et participation

Le projet *Un festival perpétuel* est devenu une belle occasion de créer des nouveaux liens d'une manière simple, c'est-à-dire sans qu'il y ait une super organisation. Ce regroupement lié au *Festival perpétuel* est né de la volonté des gens de faire partie d'une communauté, alors que souvent, nous employons le mot *communauté* en parlant d'une spécialisation ou de particularités déjà établies.

Les différentes activités m'ont donné la possibilité de rencontrer des personnes qui ne partageaient pas toutes les mêmes valeurs. Cette particularité dans les relations m'a permis de développer mes capacités de travailler avec toutes sortes de monde, de les côtoyer. Je trouve cela important de me donner l'occasion d'être avec des personnes qui ne sont pas exactement comme tout le monde que je connais déjà.

Pour moi, ce qui était vraiment important ce n'était pas le fait d'inviter des gens chez moi, mais plutôt les apprentissages que j'ai faits, liés à l'organisation du projet lui-même. Le beau défi a été de trouver l'équilibre entre le trop ou le pas assez de structure et d'encadrement pour que les gens puissent agir. À un moment donné, nous étions environ six personnes qui se réunissaient pour l'organisation du projet. Nous avons accordé beaucoup d'attention au processus, car nous cherchions à obtenir un consensus, à définir une forme d'autogestion à la fois ouverte et invitante.

Pour nous, il était important de préserver des principes collectifs, des valeurs basées sur la confiance. Afin de privilégier cette saveur, nous avons longuement discuté de l'équilibre entre les règlements, les structures et les procédures, et l'attitude d'ouverture que nous désirions conserver. Par exemple, si quelqu'un offrait son espace pour le *Festival perpétuel*, quel genre d'encadrement fallait-il prévoir ?

Si nous cherchons à privilégier l'autogestion, l'ouverture, le processus, comment pouvons-nous y arriver tout en appliquant des règlements et des procédures ? Cette idée a pris une grande place dans nos discussions, car nous pouvons penser que toute forme de règlement ou de structure va à l'encontre de l'attitude d'ouverture que nous voulions, à la base, instaurer et partager.

Aujourd'hui, ce qui reste présent de ces débats, c'est ce souci de trouver un équilibre, d'avoir et de transmettre ces principes de base liés à l'ouverture. Dans le projet, la vraie difficulté résidait dans l'acceptation de nouveaux venus tout en s'assurant d'un certain partage de valeurs communes, sans pour autant vouloir former une communauté homogène.

Dans cette façon d'être inhérente au projet *Un festival perpétuel*, il y avait l'idée du partage des ressources et aussi celle de l'ouverture en acceptant toutes les personnes désireuses de participer aux activités. Il fallait que cette pratique de la collaboration soit partagée par les individus qui offraient leur espace pour la réalisation des activités. C'était tout un défi de la transmettre parce qu'on ne devient pas automatiquement ouverte parce qu'un autre individu nous a expliqué en quoi consistait l'ouverture. Il s'agit d'une transmission plus profonde qui demande du temps, du dialogue, afin qu'il y ait une réelle transformation.

Je travaille comme animatrice en utilisant des processus participatifs et la valorisation de l'ouverture fait toujours partie de ma façon de faire et de vivre. Un processus participatif, j'ai toujours de la difficulté à l'expliquer en mots même si cela fait partie intégrante de mon travail. Je vous donne un exemple : cette semaine au *Sommet du millénaire de Montréal 2009*, il y avait un forum des jeunes. En 2007, le forum consistait en un 3 à 4 heures durant lesquelles des adultes parlaient à une salle remplie de jeunes. Cette année, je me suis impliquée et les idées, les intérêts, les motivations des jeunes ont été exprimés par les jeunes eux-mêmes. Il y a eu des moments où les jeunes discutaient entre eux. Ils ont réellement participé et non pas seulement écouté. Et, la première chose qui m'est apparue évidente, c'est que le niveau d'engagement des jeunes était plus concret. Nous avons ressenti un effet de mobilisation beaucoup plus grand, et ce forum les a touchés dans leur vie puisque ce sont eux qui ont trouvé des solutions. Même si quelqu'un d'autre avait apporté les mêmes solutions, celles-ci n'auraient pas eu la même résonance.

Chacune de mes expériences, chaque groupe ou projet approfondit ma façon de vivre ces divers modes de participation. Pour moi, se poser des questions autour d'une table ou animer 400 jeunes, ce sont deux occasions parmi d'autres pour aller plus loin dans la transmission de cette culture de l'ouverture.

Marc-Antoine Vermette



une tentative d'ouverture, du foyer au visage...

Comment ma manière de m'ouvrir à l'autre avec mes espoirs et mes peurs témoigne déjà à petite échelle de notre contexte sociopolitique? Comment apprivoiser ensemble de nouveaux modes d'ouverture en réinventant notre rapport à l'espace privé, l'identité ou encore le visage?
— Marc-Antoine Vermette

Le projet du *Festival perpétuel* m'a vraiment permis de réaliser que dans une ville comme Montréal, les initiatives d'actions collectives étaient possibles et de manière assez rapide, à partir du moment où j'ose, où nous osons nous ouvrir.

Au fond, si nous sommes prêts à ouvrir notre espace résidentiel, nous avons un lieu d'action autonome, décentralisé. Mettre en commun nos outils et nos connaissances nous fournit des ressources. Internet nous offre finalement une grande visibilité peu coûteuse, facilitant le réseautage avec des gens qui partagent nos intérêts au-delà de notre cercle de connaissances.

Si au début, je ressentais, chez moi et chez certaines personnes, des peurs liées à l'abus, au vandalisme, au vol, à l'envahissement possibles. À ma grande joie, le projet m'a permis de les apprivoiser. Sur des dizaines d'activités, au-delà de certaines frictions interpersonnelles à considérer, aucun incident majeur ne m'a été signalé. Encore aujourd'hui, l'expansion d'un projet comme couchsurfing.com, un réseau international d'hébergement résidentiel gratuit, semble démontrer que cette ouverture de notre porte à des inconnus est viable.

D'avoir apprivoisé ces peurs me donnerait éventuellement le goût de relancer ce projet avec plus de participants dès le début. J'assouplirais aussi son fonctionnement de manière à rendre l'autocoordination par les participants plus facile. À ce sujet, j'ai le sentiment de m'être retiré avant que cet objectif ne soit atteint.

Bien que le manque de ressources, l'isolement et la menace de l'inconnu n'étaient plus pour moi des obstacles à l'action collective, je continuais à ressentir des résistances plus subtiles, chez moi et chez d'autres. Elles n'étaient pas désagréables en soi, mais elles m'ont amené à les questionner. Même si les personnes qui sonnaient à ma porte partageaient mon intérêt pour l'activité proposée, les dynamiques relationnelles qui s'ensuivaient, aussi respectueuses et enrichissantes qu'elles aient été, n'avaient pas toujours la fluidité et l'aisance que nous retrouvons avec des amis de longue date.

Malgré ses débuts prometteurs, j'ai donc décidé de quitter la coordination du projet en proposant cette tâche à d'autres participants. Je voulais réfléchir plus profondément à la manière de créer, en peu de temps, un lien d'une réciprocité et d'une fluidité satisfaisantes pour tout un chacun à l'intérieur d'un groupe d'individus qui, dans un autre contexte, ne se serait pas nécessairement formé.

Comment entrer en lien avec les aspects des autres qui souvent réveillent en moi certains traits plus sensibles? Tant qu'à être affecté par ces résistances, je préférais approfondir la compréhension de leurs dynamiques. À petite échelle, le projet illustrait, à mes yeux, l'immense défi que pose la concrétisation d'une réelle démocratie participative. À partir du moment où nous nous réapproprions nos ressources et notre responsabilité, comment vivre ensemble sans luttes et sans cibles extérieures pour assurer notre cohésion et la cohabitation de nos différences?

Personnellement, je me suis demandé comment ma manière d'articuler ma pensée et comment le langage polarisé appris dès mes premières années d'existence affectaient-ils ma capacité de m'ouvrir à la différence de l'autre et, préalablement, aux aspects de moi que j'accepte moins? Comment mon habitude de juger et de catégoriser influençait-elle mes relations? Comment le fait d'idéaliser un résultat limitait-il la cocréation et le dialogue?

Ces questions m'ont amené à restructurer graduellement ma pensée en suivant un horizon semblable, selon moi, à la communication non violente de Marshall Rosenberg et au dialogue de David Bohm. Privilégier l'expression de faits, d'émotions, de besoins et de volonté au lieu d'utiliser des qualificatifs et, d'autre part, tendre vers l'élargissement du sens commun plutôt que de me maintenir dans la confrontation des positions individuelles.

À ma grande surprise, cette démarche plus introspective a été accompagnée par la découverte inespérée d'une manière beaucoup plus viscérale et corporelle d'être en lien avec moi-même et les autres. Face à des proches, à des inconnus et même à mon propre reflet dans un miroir, j'ai constaté à quel point nos tensions faciales portent la trace des émotions et des événements de notre histoire, affectant ainsi, à un niveau non verbal, notre capacité d'être réellement en relation dans le présent. Faire face à ces tensions profondes sans les juger et sans y réagir favorise dans certains cas leur relâchement radical, ce qui engendre une intensité hors du commun. L'attention portée sur ce langage non verbal permet aussi de déceler les nombreuses dynamiques de pouvoir au-delà des discours. Les observer sans y entrer a souvent pour effet de les désamorcer à la base, facilitant ainsi le vivre ensemble.

C'est ainsi que l'exploration des limites de mon foyer s'est transposée dans celles de mon propre corps, tout en espérant un jour revenir différemment à l'ouverture de mon espace résidentiel, cet autre lieu privilégié de liberté.

Urbaine urbanité III

Montréal

6 au 19 juin 2005

Création d'une zone temporaire d'art public et communautaire dans un périmètre délimité d'un quartier montréalais

Galerie FMR

Commissaire invité
Guy Sioui Durand[1]

Groupes et organismes
Groupe de recherche urbaine Hochelaga-Maisonneuve : Philippe Côté[2]
Collectif d'artistes DIA
Groupe Isangano du projet *Tuganire*[3]
Organisme Le CARRÉ (et les membres du projet *Ouvrez votre coffre à trésors*[4])
Membres du projet *Et si j'y étais…* de l'organisme Oxy-jeunes[5]
Folie-Culture[6]
Collectif pour un Québec sans pauvreté (Vivian Labrie[7])
Vichama Collectif[8]
Un festival perpétuel[9]

Artistes des Galeries d'art
Annie Baillargeon
Annie Brunette
Aude Moreau
Catherine Plaisance
Christine St-Maur
Johanne Chagnon[10]
Gilles Bissonnet
Mélissa Charest
Sylvette Babin
Sylvie Cotton

Autres artistes et membres du projet
Sonia Robertson[11]
Les personnes résidant autour du parc Saint-Aloysius, quartier Hochelaga-Maisonneuve

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Certains projets d'art aspirent à créer des liens entre les personnes. De quelles manières l'art peut-il encourager les échanges et le partage d'expérience entre les résidentes d'un voisinage clairement délimité qui ne se connaissent pas nécessairement ?*
- *Les relations interpersonnelles qui émergent d'événements artistiques dans un quartier sont une partie intégrante de leur « succès ». Cependant, étant donné le caractère intime de tels échanges, il est souvent difficile d'avoir une idée précise de l'impact global de tels projets ou même de ce qui se passe entre les personnes. Dans de telles conditions, comment est-il possible de documenter à la fois les expériences intimes et l'événement lui-même — et cette documentation est-elle même nécessaire ?*

Initiée par Gilles Bissonette et Pierre Crépô, Galerie FMR est une structure itinérante qui, depuis 1995, développe une pensée critique par rapport à l'art public et à son impact sur la vie citoyenne[12]. Avec sa structure itinérante, elle est bien préparée pour répondre à diverses provocations, incluant la *gentrification* du quartier Hochelaga-Maisonneuve. En 2002, la galerie a accueilli un projet mettant en évidence la construction de condos et de commerces huppés : *Urbaine urbanité I*, qui s'est tenu à la place Valois à la veille de la disparition de cet espace culturel populaire menacé par le développement. La seconde édition, *Urbaine urbanité II,* eut lieu en 2003, cette fois juste en face de la place Valois, sur l'emplacement même où devait être érigée la future Maison de la culture Hochelaga-Maisonneuve. Les organisateurs avaient installé une parodie de « site en construction » et invité des artistes à intervenir dans une roulotte de chantier, ainsi que dans quatre conteneurs installés temporairement[13].



Participation de Christine Saint-Maur. Photo : Pierre Crépô.

Au moment où la troisième édition devait avoir lieu, en 2005, la place Valois était en pleine construction — impossible donc d'y tenir un événement public — et le projet d'implantation de la Maison de la culture fut annulé. Galerie FMR décida alors de déplacer le site d'*Urbaine urbanité III* plus au sud, au parc Saint-Aloysius. Guy Sioui Durand, un sociologue critique, commissaire indépendant et critique d'art de la Première Nation huronne-wendat, fut invité par Galerie FMR à concevoir le projet en tenant compte de cette conjoncture sociourbaine mutante.

Bien que résidant à Québec, Guy était déjà un familier du quartier Hochelaga-Maisonneuve pour y avoir déjà organisé divers événements culturels. Il conçut, en vue de l'événement *Urbaine urbanité III,* une série d'activités socioartistiques festives — une « zone urbaine d'art communautaire ». Au lieu d'insister sur le deuil de la place Valois (*Urbaine urbanité I*) ou sur la revendication (*Urbaine urbanité II*), *Urbaine urbanité III* proposa une alternative concrète au quotidien avec un accent mis sur l'intégration d'une vibration culturelle avec la population locale. Au lieu d'un édifice physique, le quartier au complet deviendrait une Maison de la culture vivante, sans les murs. Cette intitiative coïncidait avec le dévoilement de la *Politique culturelle de la Ville de Montréal*, afin d'inviter la population locale à s'engager dans un dialogue critique sur l'art public et communautaire.



Participation de Folie-Culture. Photo : Guy Sioui Durand.

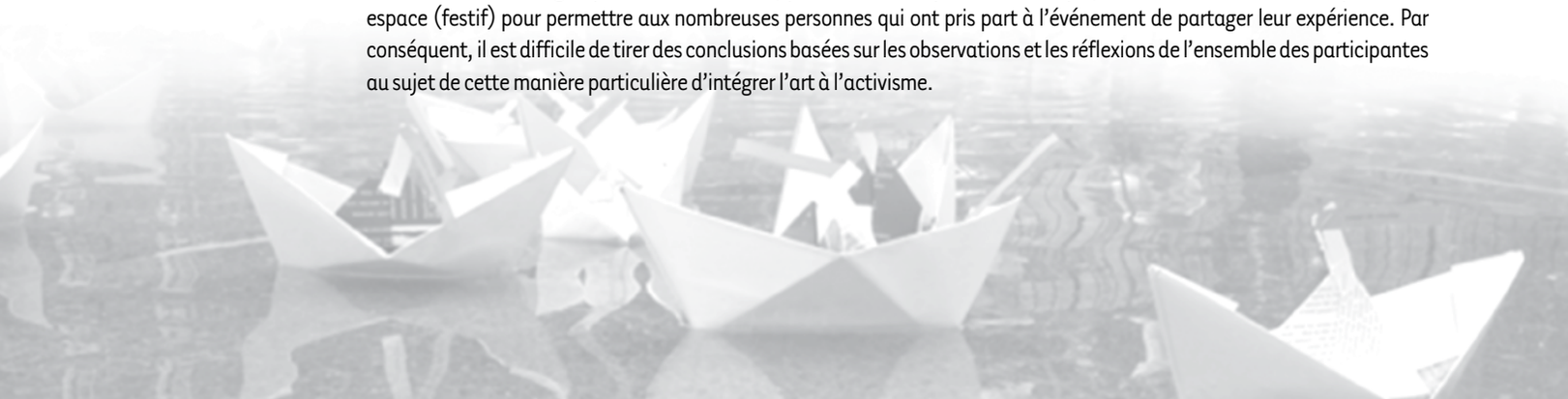
Tenant compte du fait que le quartier Hochelaga-Maisonneuve recèle un grand nombre de groupes et d'organismes à vocation populaire, Guy imagina diverses situations de rencontres entre artistes, groupes communautaires et personnes du quartier, à partir des concepts de *visites, de voisinage et de promenades*, à l'intérieur d'un périmètre clairement délimité autour du parc Saint-Aloysius. L'événement se voulait un hommage à la communauté qui vit autour du parc en faisant appel à toutes les ressources locales existantes, y compris la buanderie Spin Café, dont la mission culturelle en fit un allié de la première heure.

Urbaine urbanité III a offert pendant 13 jours une programmation chargée — avec la participation d'une cinquantaine d'artistes (certaines habitaient le périmètre immédiat de l'événement) et une dizaine de groupes et organismes communautaires. Il y eut un colloque portant sur le groupe des Situationnistes, dont le programme radical mêlait politique et art dans les années 1960 et 1970. Des sculptures furent érigées temporairement dans le parc; des cafés littéraires tenus dans la buanderie; des soirées de cinéma en plein air organisées dans la cour privée de cinéastes habitant le périmètre; il y eut des performances de rue; et la création d'un photo-roman vidéo avec des personnes du quartier, etc.

Le soutien financier de LEVIER contribua en particulier à la réalisation de deux des volets conviviaux de l'événement : les rencontres avec divers collectifs et organismes communautaires, et la création d'une dizaine de «galeries d'art» sur les balcons de certains logements longeant le parc. Le projet fut largement diffusé de façon à favoriser un échange entre le milieu de l'art professionnel et les organismes communautaires, et afin de souligner le potentiel de l'art à accroître la prise de conscience sociopolitique. Presque tous les organismes ou collectifs qui participèrent à ces rencontres ont marqué leur présence par une intervention artistique, démontrant concrètement comment ils intègrent l'art dans leurs activités régulières. Le lien entre plusieurs des interventions proposées lors de cet événement et LEVIER n'était pas accidentel puisque Guy avait fait appel au réseau des collaboratrices de LEVIER pour faire valoir sur le terrain les efforts créatifs significatifs de groupes et organismes communautaires.

Grâce à la complicité établie entre les artistes invitées et les résidentes, des «galeries d'art» furent installées sur les balcons, mais aussi sur les parterres et les fenêtres, et même dans un arbre. Ces lieux furent occupés pour la durée de l'événement, telle une forme de détournement des galeries d'art officielles. Dans un cas, la vitrine d'un espace de bureau devint le site d'une installation qui bloqua pendant un temps la lumière du jour, ce que les personnes travaillant à cet endroit étaient prêtes à accepter au nom de l'art. Les résidentes du quartier participèrent également à ces diverses interventions artistiques dans leur milieu de vie, certaines en y contribuant par des récits personnels ou en se laissant filmer dans leur quotidien — ces images étaient ensuite projetées dans l'une ou l'autre fenêtre des logements du secteur. Des parterres privés ont aussi été le site d'installations qui ont servi, dans un cas, pour une cérémonie de remise de médailles attribuées aux récipiendaires qui devaient expliquer pourquoi elles les méritaient; et dans un autre, pour une mise en scène critique de campagne électorale!

Urbaine urbanité III donna ainsi lieu à de multiples rencontres très animées, souvent à l'échelle interpersonnelle. Les rapports humains furent nombreux, variés, riches, mais souvent discrets en raison même de la nature des projets, rendant ainsi difficile d'obtenir une vue d'ensemble de tout ce qui se passait. Ce qui a peut-être manqué dans cet événement, c'est l'occasion de témoigner de ces diverses expériences d'une manière qui fasse en sorte que toutes les personnes impliquées, artistes comme résidentes et groupes communautaires, puissent en tirer parti. Par exemple, il aurait été intéressant de prévoir un espace (festif) pour permettre aux nombreuses personnes qui ont pris part à l'événement de partager leur expérience. Par conséquent, il est difficile de tirer des conclusions basées sur les observations et les réflexions de l'ensemble des participantes au sujet de cette manière particulière d'intégrer l'art à l'activisme.





Participation du Collectif DIA. Photo : Guy Sioui Durand.



Participation d'Isangano. Photo : Pierre Crépô.

NOTES

1. Voir sa participation à la *Première rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 22-24.
2. Voir sa participation à la *Première rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 22-24. Voir aussi sa participation aux projets activistes humanistes *AbriBec — suppôt de la nouvelle humanité fiscale,* p. 267-269, et *Carte.compétence,* p. 270-271.
3. Voir la description de ce projet activiste humaniste, p. 232-233. Voir aussi la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 112, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins*, p. 117, 124 et 126. Voir également la participation des membres de ce projet au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 128. Voir en plus le vidéo *Tuganire* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
4. Voir la description de ce projet d'art communautaire, p. 162-165. Voir aussi la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 69, au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 112, et au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 129. Voir également la référence à ces activités dans les compte-rendus critiques de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 80, et *Entre moyens et fins*, p. 122 ; et dans le texte de Bob W. White *Le pouvoir de la collaboration*, p. 334. Voir en plus le vidéo *Voir son intérieur pour mieux vivre dehors* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
5. Voir la description de ce projet d'art communautaire, p. 147-149. Voir aussi la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 72, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 78.
6. Voir la participation de cet organisme à la rencontre *Présentation de trois expériences en art communautaire*, p. 40.
7. Voir sa participation à la *Première rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 22-24, et à la *Deuxième rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 25-27. Voir également la description des projets activistes humanistes réalisés en partie en collaboration avec Vivian en tant que porte-parole et coordonnatrice du Collectif pour un Québec sans pauvreté : *AbriBec — Suppôt de la nouvelle humanité fiscale*, p. 267-269, *Carte.compétence*, p. 270-271, et *Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté*, p. 272-274. Voir le texte de Vivian *L'art dans la lutte contre la pauvreté — Un degré de liberté*, p. 300-307.
8. Voir la description des projets auquel ce collectif a participé : *Manipuler avec soin*, p. 166-168 ; *Mémoire de grève*, p. 238-239, et *Caravane solidaire*, p. 265-266.
9. Voir la description de ce projet activiste humaniste, p. 244-245.
10. Voir sa participation au projet d'art communautaire *Ouvrez votre coffre aux trésors,* p. 162-165, et aux projets activistes humanistes *AbriBec — Suppôt de la nouvelle humanité fiscale,* p. 267-269, *Carte.compétence,* p. 270-271, et *Boîtes à (sur) prise de conscience pour un Québec sans pauvreté,* p. 272-274. Voir également dans le texte de Vivian Labrie, *L'art dans la lutte contre la pauvreté — Un degré de liberté,* p. 303 et 305.
11. Voir sa participation au projet activiste humaniste *Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté,* p.272-274.
12. Une des réalisations de Galerie FMR fut la création du *Parc éphémère* lors du référendum de 1995 sur la souveraineté du Québec, un événement quotidien très couru où plusieurs personnes se sont exprimées lors de cette période référendaire, et qui fit par la suite l'objet d'une publication, *Le pays en mots dits*, sous la direction de Gilles Bissonnet, Pierre Crépô, Mélanie Desmarais-Sénécal et Pierre Landry, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2005.
13. Des membres du projet d'art communautaire de l'organisme Le CARRÉ (voir note 4) y participèrent en présentant une intervention photographique intitulée *Culture des richesses du quartier*.

Le texte suivant, écrit par Guy Sioui Durand, avait été envoyé à LEVIER en réponse à un appel pour une participation active à cette publication[1]. Tirant profit de son expérience en organisant le projet Urbaine urbanité III*, Guy répondit à une série de questions soumises par LEVIER, liées à la pratique de l'art communautaire ou activiste[2].*

Apport personnel et impact social

Guy Sioui Durand



Participation de Mélissa Charest. Photo : Pierre Crépô.

Sur le plan personnel, deux mots résument l'apport de ma collaboration avec LEVIER : authenticité et complicité civile. Authenticité parce que, pour une des rares fois dans ma vie professionnelle d'intellectuel engagé dans la vie et l'art en société, j'ai dû et j'ai pu réellement introduire et donner de l'importance à des gens, à des groupes utilisant ou se rapprochant de l'art sans que ce soit au préalable un discours, un style qui suppose toute la construction idéologique et infrastructurelle du monde organisé et subventionné de l'art. Bref, non pas pour des artistes professionnels dits engagés, mais un appui pour des groupes communautaires et sociaux utilisant, entre autres, l'art pour changer leur sort et celui des autres. Ce sentiment d'authenticité vécu a grandement contribué à faire évoluer ma pensée critique envers le réel statut et les rôles joués par les artistes professionnels.

L'autre élément de prise de conscience est celui de la complicité civile. Depuis 1982, quelques-uns d'entre nous — je pense ici à mon ami le sociologue Jean-Jacques Simard et à Pierre Monat aussi — avons maintenu un esprit de distance critique envers ce que j'ai appelé la « censure tranquille » introduite chez les artistes et d'autres acteurs sociaux par l'adhésion aux programmes de subventions publiques, qui pousse à s'y conformer afin de les obtenir. Pour avoir été de l'une des réunions de démarrage d'Engrenage Noir / LEVIER[3], j'ai été privilégié de côtoyer la mise sur pied, puis privilégié de faire affaire avec cet organisme sous une forme non bureaucratisée, ça c'est important. C'est ce que j'appelle la complicité civile.

Cette expérience sera déterminante par la suite dans ma compréhension de l'évolution de l'engagement par l'art, entre manifestations macropolitiques (ex. : ma compréhension du « carré rouge » et du rôle du Collectif pour un Québec sans pauvreté[4] ainsi que de l'implication d'une artiste, Johanne Chagnon) et situations micropolitiques (ex. : la photographie utilisée par l'organisme La rue des Femmes[5] ou le collectif Cagibi International[6]).

L'*Urbaine urbanité III,* la zone événementielle « situationniste » telle que je l'ai conçue et qu'elle s'est déroulée a, par un de ses aspect ou l'autre, mis en scène les paires de « tensions socioartistiques » agencées par LEVIER. Je les commente brièvement :

Esthétique et éthique

D'opter pour l'art vivant, *in situ*, en relation avec les gens au quotidien de la place Valois, en dehors du « cube blanc », était en soi un choix par lequel on peut comprendre que dans le mot esthétique est inclus celui d'éthique. Ainsi les sculpteurs dans le parc ont dû composer avec les usagers, au détriment de la sécurité des œuvres ; les artistes des galeries d'art ont dû négocier avec les familles vivant dans les logements du carré des rues autour du parc Saint-Aloysius ; les conférenciers dans le parc ou au Spin Café, performeurs, participants du colloque ou artistes comme les frères Gagné présentant leur cinéma dans leur cour arrière en accueillant le monde, chaque fois une négociation, un accommodement entre éthique du vivre ensemble et l'esthétique de l'art à l'œuvre ont existé, « pris formes de vie ».



Individuel et collectif

Les arts visuels sont majoritairement teintés d'hyperindividualisme. Le système y concoure. Bon. Les notions de civilisations, de sociétés, de communautés, de collectivités, de collectifs et de groupes parsèment pourtant l'art social, l'art engagé. Depuis 2001 cependant, c'est sur le même continuum de l'engagement que l'on peut aborder de manière « glocale » (penser global, agir local), les manifestations macropolitiques et les moments et gestes micropolitiques.

Guérison et activisme

Faire du bien, améliorer son sort et/ou celui des autres ; on ne peut être contre la vertu. L'art, on le sait, frôle les rituels et le monde irrationnel des mondes religieux et thérapeutiques. Je comprends très bien cela avec l'art amérindien. À l'opposé, l'activisme pour l'activisme, anti, négatif ou « branding » camoufle souvent un narcissisme ou un mal-être mal assumé. Plusieurs analyses de certaines formes d'art engagé dans le passé — ce que Christopher Lasch avait appelé la nouvelle sensibilité narcissique —, ou encore le rôle embrigadant et parfois totalitaires des causes idéologiques qui sont maintenues vivaces, surtout lorsque l'on vieillit et que l'on fait le bilan de ses engagements, tout cela me parle de cette tension entre guérison et activisme.

Ici et ailleurs

Disons que le phénomène de la mondialisation et les débats sur l'identité et les accommodements à l'Autre englobent maintenant cette conscience de l'ici et ailleurs qui ne sont plus les fiefs des conflits armés, des médias, du tourisme ou de l'aide humanitaire. Je retraduis cette tension en termes d'exotisme de la misère dans une société d'abondance comme la nôtre. Mon « ici » personnel, c'est la nouvelle réalité des Indiens en ville et mon « ailleurs », les misères matérielle et de l'esprit dans les réserves. Ainsi à l'*Urbaine urbanité III,* j'étais fier de la cohabitation de la tente innue de Sonia Robertson dressée dans le parc et de son atelier rappelant le sort des rivières, et du groupe Isangano[7], comme de la visite familiale au Jardin des Premières Nations dans le Jardin botanique de Montréal sis dans le quartier.

Institution et organisation populaire

Aux qualificatifs « d'institué » et « d'émergent », je préfère celui de pertinent à une conjoncture, un contexte, une situation. Ici la bureaucratisation des catégories a une longueur d'avance.

Résistance et célébration

Ces deux mots sont beaux. Ils disent les rôles et fonctions de l'art et de l'artiste en société. Résistance suppose une lecture de ce qui existe, de ce qu'il faut préserver et de ce qui s'annonce, du parti pris et de l'affirmation contre tous les systèmes de contrôle et d'enfermement. C'est l'éthique dans l'esthétique qui en appelle aux réflexions, aux concepts, à la théorie, à la critique et aux inventions. La célébration, c'est l'esthétique, l'exposition, la manifestation, l'expérience, l'Utopie et la forme, le style artistiques par lequel l'ART EST UN DES LEVIERS EN SOCIÉTÉ.

NOTES

1. Dominique Malacort répondit également à cet appel de participation. Sa réponse prit la forme du texte que l'on retrouve dans cette publication, *L'ailleurs et l'ici en théâtre communautaire ou La force des paradoxes,* p. 313-323.
2. On peut lire ces questions, p. 313.
3. Lire le compte-rendu de la *Première rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 22-24, auquel Guy a participé.
4. Lire plus à ce sujet dans le texte de Vivian Labrie, *L'art dans la lutte contre la pauvreté — Un degré de liberté*, p. 305-306.
5. Voir la description du projet d'art communautaire *Rentrer chez soi* que cet organisme a accueilli, p. 192-193.
6. Voir la description des activités de ce collectif, p. 267-269, et p. 270-271.
7. Voir la description du projet activiste humaniste *Tuganire* auquel ce groupe a participé, p. 232-233.



Rap des hommes rapaillés

Montréal

2005 à 2006

Artiste coordonnateur
Mohamed Lotfi[1]

Autres artistes et membres du projet
Des détenus de l'Établissement de détention de Montréal :
Ben Soussan
Campos
Juss
Nicodème Camarda
Mc Parisien
Mohammed Sako
Zakarie Bouffard
Et quelques 200 détenus

Création d'une série de chansons rap entièrement composées par des détenus d'une prison québécoise

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

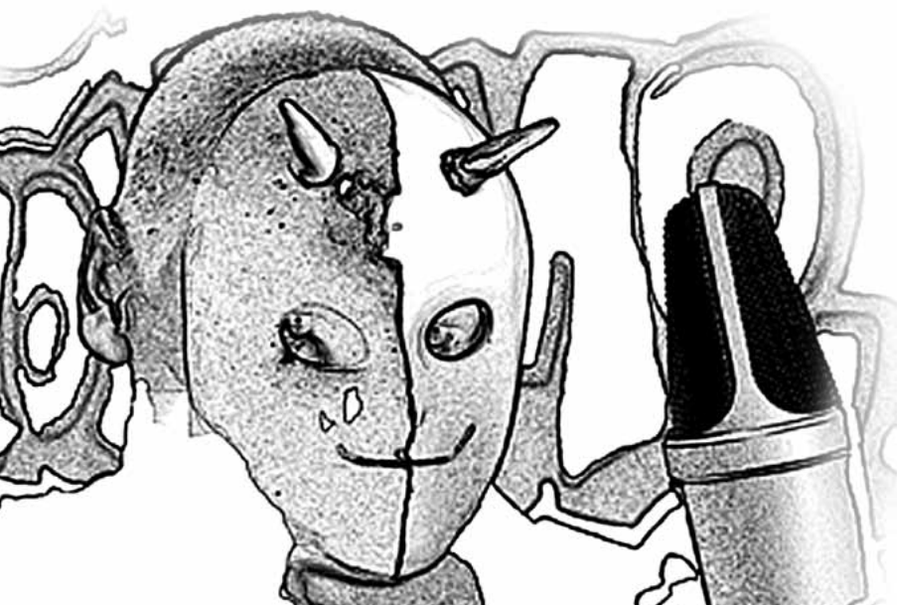
- *Sous quelles conditions des changements au système carcéral peuvent-ils être initiés et maintenus de manière durable par un projet d'art activiste humaniste?*
- *À la suite d'une expérience de création vécue en détention, quelles sont les possibilités pour des ex-détenus de continuer à développer leur potentiel créatif une fois sortis de la prison ?*

Rap des hommes rapaillés est un projet qui fait suite au travail que poursuit Mohamed Lotfi avec les détenus de l'Établissement de détention de Montréal — mieux connu sous le nom de prison de Bordeaux —, qui héberge environ 1 000 détenus masculins condamnés à des peines d'emprisonnement de deux ans ou moins, ainsi que des prévenus en attente de procès. Depuis 1989, Mohamed y produit et réalise l'émission radiophonique *Souverains anonymes*, un projet de micro ouvert pour des hommes « de passage en dedans » et des personnalités invitées provenant des milieux artistique, politique, syndical et médiatique[2].

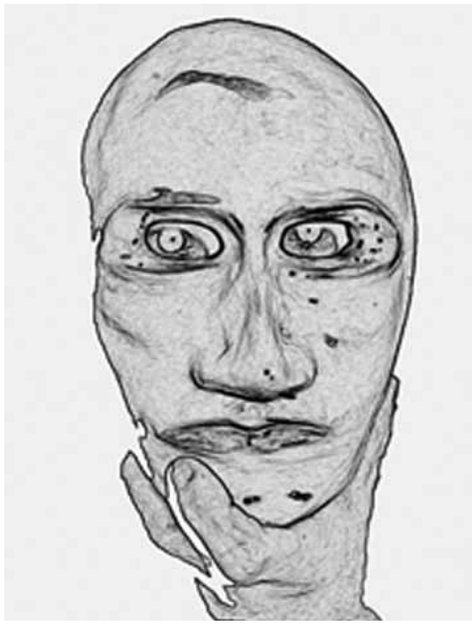
Avec Mohamed, la communauté des détenus s'ouvre et communique au-delà des barreaux avec le public en général. Selon lui, ce qui se passe dans nos prisons est la responsabilité de tout le monde. En créant un pont entre les détenus et les citoyens, l'émission de radio démontre qu'il est possible de mettre les pieds dans l'univers des prisonniers et de partager avec eux un moment de plaisir, malgré les nombreux obstacles et préjugés, rendant ainsi la prison plus humaine ne serait-ce qu'un bref moment. Façonnées en grande partie par une campagne médiatique basée sur un discours de la peur, les perceptions largement véhiculées au sujet de notre système pénal causent des dommages insoupçonnés aux détenus : une fois jugés et reconnus coupables, ils sont oubliés, ce qui est la pire des punitions.

Avant de créer ce projet radiophonique, Mohamed avait mené une carrière multidisciplinaire de peintre, cinéaste, journaliste, danseur, comédien et réalisateur radio. Son choix d'investir son énergie créatrice dans ce projet n'était pas motivé par la croyance que l'art pouvait changer les conditions de pauvreté et de marginalité qui touchent tant d'hommes incarcérés dans les prisons au Québec — du moins à court terme —, mais plutôt par la conviction que pour ceux qui ont recours à la créativité, l'art peut au moins témoigner de leurs propres expériences du et dans le monde.

> Tous les jours, des émeutes de mots en prison éclatent en rap, des mots explosent en vers et en prose, frappent, assiègent, dérapent, étonnent, détonnent, des mots écrits et criés, confiés, des mots colères, des mots repentir, des mots qui font du bien, des mots qui ne demandent qu'à être entendus.
> — Mohamed Lotfi







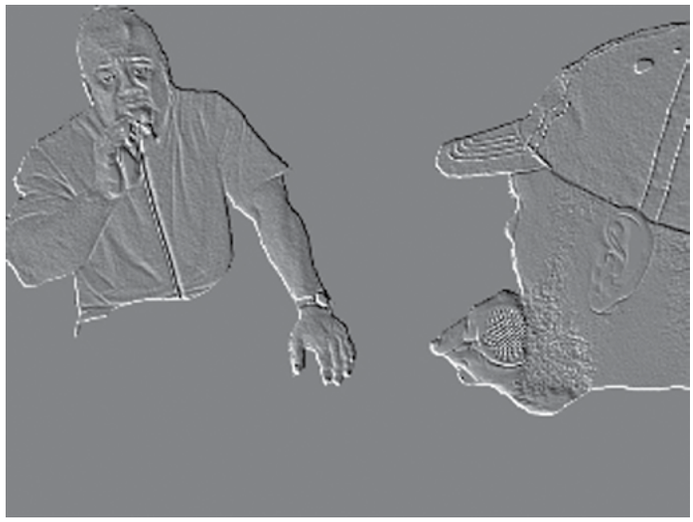
Rap des hommes rapaillés[3] a fait appel aux talents de rappeur des détenus de Bordeaux, pour la plupart des hommes issus de gangs de rue. Il est important de mentionner que même si le terme *gang de rue* est actuellement diabolisé dans les médias, il constitue un élément non négligeable d'interconnexion, comme dans toutes les sous-cultures. Ceci est peut-être encore plus vrai pour les jeunes hommes de couleur en provenance de milieux économiquement défavorisés et dont le taux d'incarcération est de plus en plus disproportionné par rapport à d'autres segments de la population.

Avant *Rap des hommes rapaillés*, trois projets de créations musicales avaient déjà été réalisés par Mohamed en collaboration avec les détenus de Bordeaux, dont l'album *Libre à vous,* sorti en 1997. Plusieurs artistes québécois de renom avaient alors prêté leur voix et leurs musiques aux textes écrits par les membres du projet *Souverains anonymes*. Contrairement à ce premier album, le projet *Rap des hommes rapaillés* n'a fait appel à aucune collaboration artistique extérieure. Les détenus ont écrit, composé et interprété leurs propres créations. Les créations retenues ont été choisies selon quatre critères principaux: originalité et rigueur des textes; humanité et authenticité; critique et autocritique; absence de misogynie et de racisme. Toutes les émotions incluant la colère, la rage et l'humour étaient les bienvenues dans la mesure où les paroles des chansons respectaient ces critères. Les textes de rap traitent d'une gamme d'expériences liées à l'environnement de la prison et aux forces systémiquesqui influencent le comportement criminel des prisonniers. L'enregistrement fut réalisé dans un studio aménagé dans un local de la prison, avec l'aide du preneur de son Steve Roy, un fidèle collaborateur de *Souverains anonymes* depuis 1995.

La version finale de *Rap des hommes rapaillés*[4] inclut une série d'images — des photographies prises au cours des sessions d'enregistrement, et qui furent par la suite retravaillées par Mohamed, un moyen créatif, tout comme la radio, de respecter l'anonymat des détenus. Les masques portés sur ces photos ont été fabriqués par les hommes eux-mêmes au cours du processus créatif et ont également contribué à préserver leur anonymat.







VOICI DEUX TEXTES DE CHANSONS CRÉÉES LORS DU PROJET RAP DES HOMMES RAPAILLÉS.

Rapaillé
Mon cœur, mon sang,
Ma chair, mes os,
De paille, je ne suis pas fait,
Rapaillée, mon âme transcende
La vérité d'une réalité.
Réalité fracassée, brisée.
À toi mon cher épouvantail de paille.
Tu pries Ô grand magicien d'Oz.
Je désire que mon univers,
tu rapailles.
—Zakarie Bouffard

Je suis la noirceur
Une amertume dans l'univers
Troublé devant l'immense
Pris par tant de haine.
Quand je cherche un repère sur le chemin de l'oubli,
Ma vision devient floue et partielle.
Je prends mon air car espoir, il n'y a plus.
Le cœur en enfer, la tête à l'ombre.
À l'ombre, mais pas pour longtemps.
Baisser les bras, il n'en est pas question.
Aujourd'hui, je suis touché par ta lumière,
Je sens une douceur naître en moi.
J'ouvre mes bras à celle qui chante *Les bras ouverts,*
Je sens la paix renaître au fond de moi
Défiant vent et éclair
Je reçois et je suis prêt à donner.
—Mohammed Sako

NOTES

1. Voir sa participation et celle de deux ex-détenus au *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*, p. 112; ainsi que la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins*, p. 124. Depuis 1997, Mohamed Lotfi a aussi été un collaborateur régulier à l'émission *Macadam tribus* de la radio de Radio-Canada où il a réalisé quelque 200 reportages, dont plusieurs abordaient la question carcérale du point de vue des personnes elles-mêmes incarcérées.
2. Depuis 20 ans, 15 000 détenus et quelque 500 personnes invitées ont participé à cette émission — 3 000 heures ont été enregistrées et 1 000 heures furent montées et diffusées. *Souverains anonymes* a été diffusée de 1989 à 2000 dans une vingtaine de radios communautaires à Montréal et au Québec, en Ontario, au Nouveau-Brunswick et en France. Depuis 2000, le site Internet des *Souverains* a élargi la diffusion de l'émission, lui ouvrant une fenêtre de plus sur le monde extérieur.
3. Ce titre est inspiré du recueil de poésie devenu emblématique, *L'homme rapaillé* de Gaston Miron, publié pour la première fois en 1970 aux Presses de l'Université de Montréal. Gaston Miron fut invité à l'émission *Souverains anonymes* en janvier 1992.
4. Les chansons et les images de *Rap des hommes rapaillés* sont disponibles sur le site des *Souverains anonymes* à : www.souverains.qc.ca/rap.html.



Images extraites d'un diaporama (image + son) monté et réalisé par Mohamed Lotfi à partir des séances de création dont les Souverains anonymes sont à la fois les photographes et les créateurs du contenu musical .

Les Jarnigoineux

Montréal

2007

La Jarnigoine
Clode Lamarre

Artiste coordonnateur
Stéphane Théoret

Autres artistes et membres du projet
José Villagomez
Maria Bautista
Yony Ordonez
Maria-Elena Monge
Liliane Richer
Jean-Marc St-Pierre
Annie Dumais
Marie-Lourdes Romelus

Improvisation théâtrale avec des personnes en alphabétisation

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- De quelles manières l'alphabétisation et la pauvreté sont-elles liées ?
- Comment le public peut-il contribuer à créer un climat plus favorable pour les personnes aux prises avec l'analphabétisme afin qu'elles se sentent moins honteuses, la honte constituant peut-être l'une des plus puissantes forces qui dissuadent l'apprentissage ?

Le problème de l'analphabétisme est de taille au Québec : 57 % de la population adulte n'a pas les habiletés de lecture et d'écriture nécessaires pour répondre aux exigences quotidiennes de notre société moderne, et encore moins pour répondre aux demandes d'un environnement de travail moyen. Depuis 20 ans, le centre d'alphabétisation La Jarnigoine offre de la formation à la population adulte des quartiers Villeray-Parc Extension et Saint-Michel, qui s'implique activement dans les orientations et les décisions de l'organisme. Les membres contribuent également à sensibiliser la population en général aux causes et aux conséquences de l'analphabétisme[1].

De manière à inviter un dialogue plus actif avec le public, Stéphane Théoret — un acteur professionnel et un formateur de longue date à La Jarnigoine — proposa de collaborer avec des participantes aux ateliers d'alphabétisation pour donner une formation de base en jeu théâtral et créer une série d'événements d'improvisation théâtrale visant à conscientiser le public au sujet de l'analphabétisme à partir de leurs expériences personnelles.

La première prestation publique du groupe eut lieu à la station de métro Jean-Talon, où il fit une intervention de type théâtre invisible[2] qui s'avéra éprouvante à cause du niveau élevé de bruit ambiant. L'expérience réussit toutefois à sensibiliser quelques personnes et, bien qu'imparfaite, elle fut à bien des égards une grande réussite humaine : pour la première fois, les membres ont osé sortir de l'anonymat et parler de la réalité de leur situation, une réalité profondément cachée dans notre société. Jean-Marc a affirmé : « Je n'avais pas demandé d'aide depuis très longtemps, trop gêné par le fait de ne pas savoir bien lire et écrire. » Pour sa part, Marie-Lourdes ajouta que pour la première fois de sa vie, elle avait avoué éprouver des difficultés en lecture à une personne qu'elle ne connaissait pas. Afin de tenter une seconde expérience, le groupe se proposa d'intervenir dans une épicerie du quartier. Il écrivit d'abord une lettre expliquant le projet et proposant quelques solutions simples et peu coûteuses qui permettraient aux personnes moins alphabétisées de faire plus facilement leurs courses. Deux membres ont été choisies par l'ensemble du groupe pour remettre la lettre en main propre au propriétaire de l'épicerie, mais celui-ci, à leur grande surprise, refusa de les recevoir. Il n'y eut pas d'autres représentations auprès de la population du quartier par la suite.



Maria-Elena Monge une des membres du projet.

Le projet a néanmoins donné lieu à un processus interne significatif pour l'ensemble du groupe. Il y eut beaucoup d'apprentissages mutuels alors que tout le monde discutait de la façon de partager équitablement la responsabilité des différentes tâches, tout en considérant les capacités de chaque personne. La responsabilité était également un enjeu : il est devenu clair pour tout le monde que l'engagement de chaque personne était essentiel au succès de l'effort du groupe entier. Le fait, par exemple, de ne pas se présenter à une activité occasionnait un retard dans la planification du projet ou dans l'appropriation des techniques de base dont tout le monde pouvait profiter. Ce projet s'avéra également éprouvant pour Stéphane : il a reconnu à quel point il se sentait vulnérable comme praticien de théâtre et comment, dans le passé, il avait imaginé qu'il devait faire ses preuves, autant pour les autres que pour lui-même. Le fait de travailler si étroitement avec un collectif solide lui permit de se rendre compte de la nécessité de réviser sa perception de la création et son approche de la collaboration de façon à faire confiance au rythme du groupe.

NOTES

1. En 2005, La Jarnigoine a obtenu le prix Roma-Lavoie pour la campagne menée avec le Comité urbain de lutte visant à obtenir un tarif réduit de transport en commun — « tarif alpha » — pour les participantes des groupes d'alphabétisation qui demandent à être reconnues comme étudiantes.
2. Développé dans les années 1970 par le Brésilien Augusto Boal, en réponse à l'oppression gouvernementale et à des enjeux sociaux urgents, le théâtre invisible est joué dans un espace public de manière à dissimuler le fait que ce qui se passe est une représentation. L'idée derrière cette pratique est de mêler des passantes non prévenues à une conversation et de créer un dialogue public.

Tournée «enquête-action» en Belgique et au Burkina Faso

Belgique et Burkina Faso

2004

Artiste coordonnatrice
Dominique Malacort[1]

Autres artistes et membres du projet

En Belgique
Centre de théâtre-action de la Communauté française de Belgique (La Hestre) :
Paul Biot
Collectif 1984 (Bruxelles) :
Dominique Rathmes et son équipe
Compagnie du Campus (La Hestre) :
Tina Di Prima
Compagnie Maritime (Bruxelles) :
Daniel Adam
Théâtre Croquemitaine (Tournai) :
Rita Cobut et Marcel Solbreux
Théâtre de la Communauté (Liège) :
Pierre Dorzée
Théâtre de la Renaissance (Seraing) :
Francis d'Ostuni
Théâtre du Public (Ecaussinnes) :
Philippe Dumoulin
Théâtre des rues (Cuesmes) :
Jean Delaval et son équipe

Au Burkina Faso
Aguibou Dembele
Martial Bohui Marboni

Réseautage entre des personnes animées par la même soif de justice sociale et pratiquant le théâtre en Belgique, en Afrique de l'Ouest et au Québec

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *La plupart des centres urbains ont accès aux ressources nécessaires pour soutenir une pratique culturelle organisée. Comment les zones rurales compensent-elles pour le manque de telles ressources qui, trop souvent, ne se rendent pas jusqu'à elles ?*
- *Quelles sont les ressources nécessaires (par exemple, temps, argent, effectif, etc.) pour répondre adéquatement aux besoins qui surgissent dans un contexte de collaboration interculturelle, tant pendant le processus de création qu'au moment de la diffusion publique ?*

Depuis de nombreuses années, l'engagement de Dominique Malacort dans le réseau du théâtre d'intervention[2] au Québec l'avait mise en contact avec quelques-unes des praticiennes impliquées dans ce projet. En entreprenant cette tournée outre-Atlantique, Dominique souhaitait consolider les liens entre les gens de théâtre engagés dans la lutte pour un changement social et politique tant à l'échelle locale que mondiale.



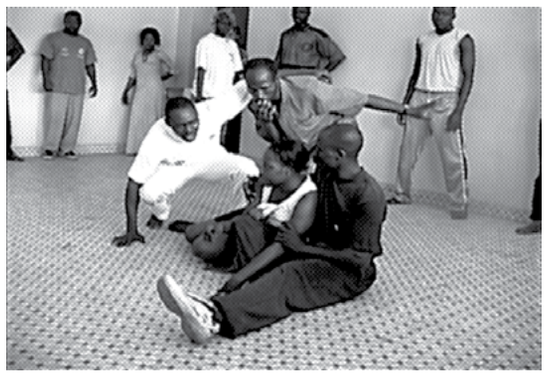
En novembre de l'année précédente, Dominique avait assisté aux *Rencontres internationales de théâtre d'intervention* tenues à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM) et à l'Université Laval à Québec, auxquelles avait aussi participé Paul Biot, directeur du Centre de théâtre-action de la Communauté française de Belgique. C'est lors de ce colloque que Dominique a pris connaissance du développement du théâtre-action en Belgique. Par ailleurs, elle avait déjà effectué deux séjours au Mali, en 2000 et en 2003, où elle avait réalisé des projets de théâtre de sensibilisation en collaboration avec l'UQÀM et Aguibou Dembele, président de l'Association Tamaro Ken.

En 2004, le projet *Tournée «enquête-action»* l'a d'abord menée en Belgique pendant deux semaines pour rencontrer les membres de huit compagnies de théâtre-action et participer à des activités avec elles. Elle y a aussi rencontré Paul Biot. Au cours de sa visite, Dominique a pu découvrir un milieu théâtral très actif : pour une population plus petite que celle du Québec, la



Communauté française de Belgique compte 17 compagnies de théâtre-action subventionnées sur une base régulière. La situation est cependant difficilement comparable à celle du Québec. Le théâtre-action belge, né dans les années 1970, s'est greffé à un mouvement ouvrier historiquement solide et combatif. Selon les praticiens belges, la force du mouvement serait aussi circonstancielle, car des personnes issues du théâtre-action se sont investies dans l'action politique et ont pu influencer le cours des choses. Cette relative institutionnalisation permet aux compagnies de développer une expertise et un ancrage profond dans leur communauté, mais elle ne semble toutefois pas laisser beaucoup de place à la relève[3].

Dominique se rendit ensuite au Burkina Faso pour le *Festival international de théâtre pour le développement*[4], organisé par l'Atelier Théâtre Burkinabé (ATB). Avec Aguibou Dembele du Mali, Dominique anima des ateliers de théâtre sur la thématique du sida. Martial Bohui Marboni, artiste-animateur de la Côte d'Ivoire, s'est joint à l'équipe. Les participants à ces ateliers, des Burkinabés et des Nigériens de 18 à 60 ans, étaient des comédiens ou des directeurs de troupes villageoises qui pratiquent cet art depuis longtemps, selon la méthode du théâtre-forum[5] enseignée par l'ATB. Au fil des conversations, et lorsque la confiance fut établie, plusieurs praticiens avouèrent que la formule du théâtre-forum ne fonctionnait pas dans leur village, car elle ne respectait pas les modes de communication de la tradition africaine. En mêlant les expériences diversifiées de chacun, Aguibou, Martial et Dominique ont pu faire connaître d'autres approches de théâtre, dont les techniques du *kotèba* malien[6] et le travail du chœur tel que développé dans le théâtre de rue par le groupe UTIL (Unité théâtrale d'interventions loufoques), dont fait partie Dominique.







Lors d'un atelier au Burkina Faso. Extraits du vidéo réalisé par Dominique Malacort.

Ces rencontres ont engendré des propositions pour des actions futures, notamment avec la création du collectif Fere Kene (Collectif pour l'intégrité dans les arts), constitué de partenaires d'Afrique de l'Ouest. Pour Dominique, elles ont aussi renforcé son engagement personnel comme praticienne de théâtre politiquement engagée[7].

NOTES

1. Lire son texte *L'ailleurs et l'ici en théâtre communautaire ou La force des paradoxes*, p. 313-323, dans lequel elle élabore plus longuement sur son expérience personnelle et celle du partenariat en Afrique de l'Ouest. Voir également le compte-rendu de l'atelier *Les hauts et les bas du partenariat* qu'elle a coanimé, p. 92-93.
2. Pour plus d'information sur le théâtre d'intervention, voir à la note 5 du texte de Dominique, *L'ailleurs et l'ici en théâtre communautaire ou La force des paradoxes*, p. 323.
3. Les choses ont changé puisque ces dernières années, le Centre de théâtre-action forme « sa relève » et propose deux types de formation : la formation de comédien-animateur spécialisé en théâtre-action et la formation à la création théâtrale collective.
4. Le festival s'est positionné depuis 1988 comme un important rendez-vous culturel du continent africain en matière de théâtre.
5. Pour plus d'information, voir dans la description du projet activiste humaniste *Des familles hautes en couleur*, p. 231.
6. Pour plus d'informations, voir dans le texte de Dominique *L'ailleurs et l'ici en théâtre communautaire ou La force des paradoxes*, p. 313-323.
7. L'année suivante, elle entreprit un doctorat où, dans un récit de pratique, elle compare son expérience à celle d'Aguibou Dembele et de Jean Delval du Théâtre des rues en Belgique.



Podval

Russie et Québec

2004 à 2006

Artistes coordonnatrices
Les Productions Inouïes :
Anne-Élizabeth Côté
Myriam Berthelet[1]

Autres artistes et membres du projet
Ksenia Dragounskaia

Moscow Times :
John Freedman

TEATP.DOC (Moscou) :
Elena Gremina
Ivan Viripaev
Maxime Kourotchkine

Centre de la dramaturgie et de la mise en scène (Moscou) :
Alexeï Kazantsev
Olga Soubbotina

Festival Lectures en mai (Togliatti) :
Vladimir Doroganov

Le groupe Loosers (Saint-Pétersbourg)

Réalisation d'un vidéo documentaire sur le théâtre contemporain russe

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *De quelles manières l'art activiste humaniste peut-il susciter l'implication de la population dans la sphère publique en relation avec les enjeux politiques actuels ?*
- *Quelles sont les conditions sociopolitiques et économiques qui provoquent l'émergence de pratiques artistiques activistes humanistes?*

Podval est né du besoin d'un engagement politique concret de la part d'Anne-Élizabeth Côté et de Myriam Berthelet. En réalisant ce documentaire, les deux cinéastes voulaient susciter un débat sur le repli sur la vie privée et le désengagement politique des individues, et remettre en question la situation actuelle et le devenir de la collectivité au Québec.

Les cinéastes considèrent que la diminution de l'espace public se fait au détriment de la liberté, telle que définie par la philosophe Hannah Arendt. Pour Arendt, la liberté ne se résume pas à un choix individuel mais relève plutôt de la possibilité de contribuer à l'effort commun par le biais de ses propres actions. Définir la liberté de cette façon met en évidence à quel point l'individue a besoin de la présence des autres pour vivre pleinement et souligne le lien politique intrinsèque entre la citoyenne et l'organisation collective. Pour Anne-Élizabeth et Myriam, il était inconcevable de délaisser la sphère publique et d'accepter sans mot dire de vivoter sans se questionner et sans prendre position. Elles ne cherchaient pas à apporter des réponses en réalisant leur documentaire, mais à créer un espace de dialogue sur ce qu'elles percevaient comme un vide politique et un désengagement collectif.

Elles ont cru qu'il serait pertinent de confronter leur propre vision de la situation du Québec en allant à la rencontre d'une culture différente de la leur, la culture russe, qui a connu ces dernières années une période d'intenses changements socio-politiques. La population russe vit-elle ce même repli de la personne sur elle-même en cette période postcommuniste où elle saute, elle aussi, à pieds joints dans le néolibéralisme ? Plus précisément, comment le théâtre contemporain répond-il aux inégalités sociales croissantes dans la nouvelle Russie capitaliste ?

Étant donné la forme traditionnelle d'intervention sociale propre au théâtre russe, et la présence d'un fort réseau théâtral *underground* ou théâtre *podval* — *podval* signifiant *sous-sol* en russe —, il n'est pas surprenant que les deux cinéastes québécoises aient reçu un accueil aussi chaleureux. Leur projet de documentaire a en effet donné lieu à de nombreuses rencontres riches en réflexions et en discussions avec des personnes du milieu théâtral russe qui réinventent le concept de communauté au moyen de leur travail engagé. «Au cours de notre séjour, on a constaté que, chez les créateurs russes, l'individuel et le collectif n'étaient pas aussi dissociés que chez nous[2]. »









De retour au Québec, Anne-Élizabeth et Myriam multiplièrent les occasions de présenter leur documentaire pour susciter des débats sur les situations politiques québécoise et russe et sur le rôle politique du théâtre et l'engagement de l'artiste dans sa société. À partir du même matériel, elles montèrent une première version courte, *Podval*, puis un moyen-métrage, *Liberté conditionnelle*, qu'elles présentèrent publiquement à quelques reprises à partir de janvier 2005[3]. *Podval* fut sélectionné par le site *Parole citoyenne* de l'Office national du film du Canada[4], qui l'a aussi fait voyager jusqu'en Belgique[5].

Anne-Élizabeth et Myriam ont découvert que la Russie est une société plus différente du Québec qu'elles ne le croyaient au départ. Elles se disent satisfaites du fait que leur documentaire ait suscité des débats intéressants et fait émerger nombre de réflexions.

NOTES

1. Myriam a été une proche collaboratrice de LEVIER de 2002 à 2004. Voir ses comptes-rendus des rencontres de LEVIER qui soulignent sa participation non seulement dans la documentation de ces rencontres, mais également dans leur planification et leur organisation: *Art communautaire: guérison? thérapie?*, p.42-43; *Esthétique et éthique dans les projets d'art communautaire,* p. 44; *Présentation d'une expérience avec des jeunes adultes,* p. 45; et *Ateliers sur la résolution de conflits*, p. 49-51. Myriam apporta également une importante contribution en organisant le *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002*), p. 32-36, et en préparant la demande de subvention au Bureau Inter-arts du Conseil des arts du Canada pour la journée *Éthique? Normes? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire*, p.52-63.
2. Myriam Berthelet, «Théâtre *podval* de Russie», dans *Cahiers de théâtre Jeu*, nº 113 (2004), dossier Théâtre d'intervention, p. 138.
3. Notamment dans le cadre du lancement de la revue *Cahiers de théâtre Jeu* (voir note 2), à l'Université du Québec à Montréal.
4. Voir: parolecitoyenne.org/podval.
5. Le projet reçut également l'appui de Productions Réalisations Indépendantes de Montréal (PRIM) et du Conseil des arts et des lettres du Québec, ainsi que du programme Aide au cinéma indépendant (ACIC) de l'ONF pour terminer le montage de *Liberté conditionnelle*.





Miscellanées

Rouen, Dijon, Torcy (France)

Mai 2005

Artistes coordonnatrices
Théâtre des petites lanternes[1] :
Angèle Séguin[2]
Sylvia Rolfe[3]

L'Artifice :
Christian Duchange

Résidence de recherche auprès d'une compagnie de théâtre française en vue d'un projet de théâtre citoyen au Québec

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Quelles responsabilités sont — ou devraient être — associées au travail que des artistes font avec des groupes communautaires et le public en général, et qui met délibérément à jour de fortes émotions ?*
- *À quel point les stratégies artistiques activistes développées dans une partie du monde avec un groupe particulier de personnes participantes peuvent-elles être adaptées ailleurs, à d'autres communautés ?*

Alors que le Théâtre des petites lanternes préparait un projet de *théâtre citoyen* — dans lequel une population ciblée est invitée à participer à toutes les étapes d'une création théâtrale et où tout le monde devient un *écrivant* —, il en est arrivé à constater que ses méthodes habituelles de cueillette d'information et d'écriture n'arrivaient plus à répondre aux besoins du projet envisagé, surtout parce que ce projet était conçu pour mobiliser un grand nombre de personnes.

Après avoir entrepris, sans succès, une recherche en Amérique du Nord pour trouver un groupe dont la démarche pouvait s'apparenter à ce qu'elles souhaitaient faire, Angèle Séguin et Sylvia Rolfe se tournèrent vers la compagnie L'Artifice, en France, dont le travail de création en collaboration avec des communautés semblait rejoindre leur vision. Angèle et Sylvia du Théâtre des petites lanternes acceptèrent l'invitation de la compagnie L'Artifice de vivre avec la compagnie l'expérience de leur projet le *Grand ramassage des peurs* (GRDP) et, pendant cinq semaines, elles ont participé à toutes les activités tant professionnelles que sociales entourant ce projet. La résidence de recherche *Miscellanées* a constitué la phase préparatoire d'un projet de théâtre citoyen au Québec.



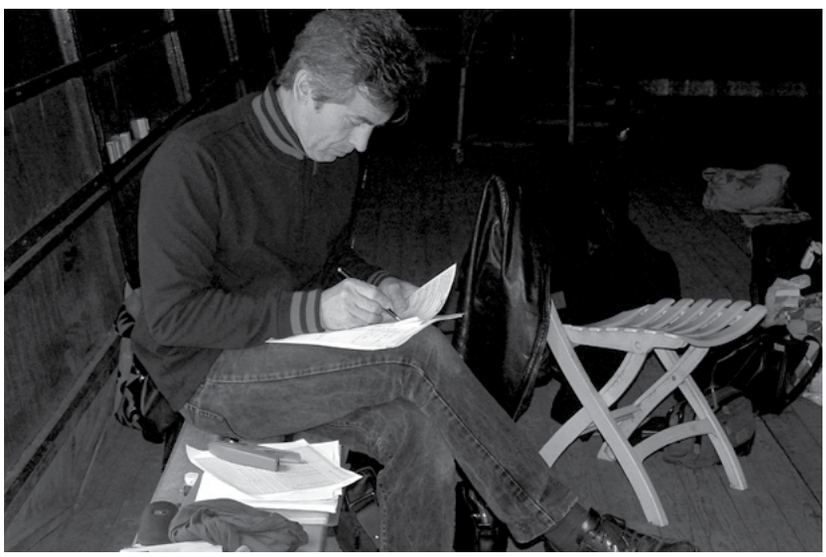
À Dijon.

Le projet GRDP était un exercice d'écriture qui se faisait avec la population d'une ville ou d'un milieu spécifique et à laquelle la compagnie de théâtre proposait de se débarrasser de ses peurs, inquiétudes, phobies, terreurs nocturnes… comme on se débarrasse d'objets encombrants. Le processus créatif s'est fait à partir d'amorces d'écriture contenues dans le *Manuel du froussard courageux,* qui présente 13 propositions d'écriture pour inciter chaque personne à raconter ses peurs. Des copies de ce manuel furent largement distribuées dans la ville ou le milieu choisi à titre de carnets d'écriture. Pendant cette période préparatoire, la compagnie L'Artifice, avec Angèle et Sylvia, a tenu des rencontres dans des écoles afin de soutenir les *écrivantes* dans leur travail d'écriture.

Des bacs « de récupération » furent disposés dans des lieux publics pour rassembler les carnets complétés. Les récits recueillis furent d'abord triés et une version collective finale fut construite à partir des textes retenus et présentée sous forme de lecture théâtralisée. Le public pouvait ainsi assister à la lecture/spectacle mettant en scène ses propres « monstres ».

En tant que représentantes du Théâtre des petites lanternes, Angèle et Sylvia étaient satisfaites de leur apprentissage auprès de la compagnie L'Artifice en ce qui concerne la méthodologie de collecte d'information et, par la suite, elles ont remodelé ce processus de consultation pour l'adapter à leur propre démarche et à leur langage particulier. Cependant, elles étaient inconfortables avec la démarche menée pour le GRDP, en raison de ce qu'elles considéraient être un problème éthique : en effet, comment peut-on mobiliser un quartier ou une population entière pour un exercice aussi important et ne pas se soucier de répondre adéquatement à toutes les questions, les besoins et les attentes que les écritures font émerger, notamment chez les participantes ?





À Dijon.

Selon Angèle et Sylvia, la collecte du matériel écrit ne visait pas à créer un dialogue avec les membres d'une communauté, entre autres avec les jeunes, à propos de leurs peurs, mais servait surtout les intérêts du travail artistique. Par ailleurs, elles n'ont pas découvert, au cours de cette expérience, d'autres moyens de rapprochement et de mobilisation de la communauté. Cette résidence a finalement confirmé pour le Théâtre des petites lanternes à quel point son théâtre est différent et l'a mené à affirmer la dimension humaine avec laquelle il aborde la collaboration communautaire en créant *avec* et *pour* des milieux, tout en continuant d'aborder les questions de pouvoir et de droit d'auteur.

À la suite de cette résidence, le Théâtre des petites lanternes a réalisé son projet de théâtre citoyen, *La grande cueillette des mots,* avec la population d'un arrondissement de la ville de Sherbrooke. Le projet, qui s'est étalé sur deux ans (2006 et 2007), a mené à un spectacle avec la participation du public. Ayant recours à la même méthodologie, le groupe a ensuite entrepris un projet plus ambitieux qui a mis au défi, une fois de plus, la capacité pour une telle approche de rendre justice à un si grand nombre de participantes qui ont offert leurs pensées et leurs mots. *La grande cueillette de l'espoir* fut présenté en juillet 2010 à Belém (Brésil), lors du *Festival international de théâtre* du congrès d'IDEA (Association internationale de Drame/Théâtre et Éducation).

NOTES

1. Voir la participation de ce groupe à la rencontre *Présentation de trois expériences en art communautaire,* p. 40. Voir aussi sa participation au *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*, p. 34, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 77.
2. Voir sa participation au *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*, p. 34, et à la rencontre *Présentation de trois expériences en art communautaire*, p. 40.
3. Voir sa participation à la rencontre *Présentation de trois expériences en art communautaire*, p. 40.



Tournée Musiques rebelles Americas

Montréal,
Saint-Rémi,
Sherbrooke,
Trois-Rivières,
Sainte-Foy, Québec,
Rimouski et
Gatineau (Québec)

Ottawa, Guelph,
Peterborough et
Toronto (Ontario)

10 au 25 septembre
2005

Artistes coordonnatrices
Productions Multi-Monde :
Malcolm Guy
Marie Boti

Autres artistes et membres du projet
Conseil indigène populaire d'Oaxaca (Mexique) :
Raul Gatica

Groupe Santa Revuelta de Buenos Aires (Argentine) :
Anibal Kohan et Charly de Hoz

Collectif de la CAVIDA (Communauté en autodétermination pour la vie et la dignité), Cacarica, région du Choco (Colombie) :
Ali Orejuela et Maria Ligia Chaverra

De nombreux organismes du Québec et de l'Ontario

Tournée d'un film documentaire portant sur des groupes musicaux engagés d'Amérique latine

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Il est bien connu que la musique fut un élément clé dans le mouvement des droits civiques aux États-Unis ; la musique a également joué un rôle important dans le combat pour la justice sociopolitique en Amérique latine ; en Afrique du Sud, les chants de libération ont été cruciaux dans la lutte anti-apartheid. À quel moment de l'histoire du Québec la musique a-t-elle exercé une aussi grande influence ?*
- *Selon Naomi Klein, la subversion de type carnavalesque et l'apparence de désordre sont les grandes forces de l'alter-mondialisation. Comment la planification et la mise en œuvre d'événements activistes bien organisés et impliquant l'art peuvent-elles accentuer ces forces?*

Tournée a été un projet mis sur pied par les Productions Multi-Monde pour faire circuler leur documentaire *Musiques rebelles Americas,* réalisé en 2004 par Malcom Guy et Marie Boti. Ce film fait connaître divers enjeux et mouvements sociaux d'Amérique latine grâce à la production musicale de quatre groupes engagés dans les causes qui animent leur société. Il traite de la crise sociale et économique en Argentine, qui a donné naissance au mouvement *piquetero* au milieu des années 1990 ; des injustices subies par les autochtones du Mexique qui tentent de traverser la frontière vers les États-Unis pour trouver du travail ; du déplacement militaire forcé de la communauté afro-colombienne CAVIDA de Cacarica, au sud de la frontière avec le Panama ; et de la revendication du droit à la terre par le Mouvement des sans-terre au Brésil.

L'un des objectifs des Productions Multi-Monde était de promouvoir les mouvements de résistance en Amérique latine et d'accroître la solidarité entre les réseaux activistes latino-américains et ceux du Québec et de l'Ontario. Pour ce faire, des membres de divers groupes musicaux présents dans le film ont été invitées à les accompagner lors de cette tournée et à témoigner directement des diverses situations d'oppression présentées dans *Musiques rebelles Americas*.

Pendant 15 jours, cette expédition politicomusicale, éducative et solidaire a promené des activistes de l'Argentine, de la Colombie, du Mexique et du Québec dans 12 villes du Québec et de l'Ontario au cours d'un périple de 4 500 km. Différentes activités étaient proposées aux organismes hôtes de chaque ville : la projection du documentaire, des ateliers/conférences, des spectacles des groupes musicaux invités et une discussion avec les invitées d'Amérique latine et avec les deux cinéastes, Marie Boti et Malcolm Guy. Chaque organisme pouvait choisir la formule qui lui convenait. Une cinquantaine d'organisations, en plus de LEVIER, ont soutenu ce projet en mobilisant leurs ressources locales pour couvrir les frais de séjour et les honoraires des membres de la *Tournée*.

La présentation de *Musiques rebelles Americas* dans plusieurs villes du Québec et de l'Ontario fut une occasion pour certains des organismes partenaires des Productions Multi-Monde d'accroître leur réseau d'action de façon significative, particulièrement au Canada anglais. Plusieurs contacts ont été établis pour de futures tournées au Québec[1] et en Amérique latine. Ce projet a également permis d'élargir la discussion sur le rôle de la musique dans les mouvements sociaux et politiques, et de partager des actions pour une plus grande justice sociale.

NOTE

1. Voir, par exemple, la description du projet activiste humaniste *Caravane solidaire,* p.265-266.



À Rimouski. Photo : Aysegul Koc.

Caravane solidaire

Gatineau, Rouyn-Noranda, Chicoutimi, Baie-Comeau, Rimouski, Québec, Sherbrooke et Montréal

Avril 2006

Tournée de solidarité à travers le Québec en appui à la défense des droits humains en Amérique latine

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *En considérant la nécessité de redistribuer la richesse et les ressources plus équitablement, à quelle échelle peut-on intervenir ? Autrement dit, est-il pertinent d'agir localement tout en tenant compte des déséquilibres internationaux ?*
- *Quelles sont les conditions dans lesquelles des alliances de solidarité peuvent être créées au-delà du fossé entre le Nord et le Sud, et ce, sans que les personnes reproduisent le piège des « plus nanties du Nord » voulant « aider » les « moins nanties du Sud » ?*

Comité chrétien pour les droits humains en Amérique latine (CCDHAL) :
Marie-Dominik Langlois
Maude Chalvin

Projet Accompagnement Solidarité Colombie (PASC)

Artistes coordonnatrices
Vichama Collectif[1] :
Élodie Samuel-Leduc[2]
Julie Champagne Grenier
Laly Gutierrez
Mélanie Riverin[3]
Mélissa Pinsonault-Craig
Mireille
Miriam Heap-Lalonde[4]
Patrick Cadorette
Rachel Heap-Lalonde[5]
Sophie Dubois Veilleux
Stéphanie
Véronique Bouliane
Yanneck Olczyk

Autres artistes et membres du projet
Comisión Intereclesial Justicia y Paz [Commission interecclésiale Justice et Paix], Colombie :
Gloria Orcue

Mouvement des sans-terre, Bolivie :
Hilaria Serrano Alejandro

Groupe Frente, Pérou :
Liliana del Socorro Alzamora Flores

Caravane solidaire était un projet faisant partie de la campagne de sensibilisation *Argent du Nord, terres du Sud,* organisée par le Comité chrétien pour les droits humains en Amérique latine CCDHAL[6]). Cette campagne visait à informer le public au sujet des conséquences de l'exploitation des ressources naturelles et à appuyer le droit à l'autodétermination des communautés andines[7]. Les membres de Vichama Collectif et une délégation de trois femmes latino-américaines dont les communautés ont été affectées par des projets de mégabarrages hydroélectriques, ont participé à la tournée de la *Caravane solidaire.* Les invitées ont parlé des sérieuses violations de droits humains qui accompagnent ces projets de barrages et ont suggéré que le public québécois considère quelles actions pouvaient être menées en solidarité avec les communautés affectées.

Cette tournée de deux semaines fut orchestrée par des membres du CCDHAL, en collaboration avec d'autres groupes associés à la campagne de sensibilisation, dont le PASC et Vichama Collectif, qui demanda à LEVIER un soutien financier pour couvrir les dépenses de ses membres. Cette initiative rassembleuse a permis de visiter huit villes du Québec et de joindre plus de 700 personnes et une trentaine d'organisations. Dans chaque ville visitée, il y eut des rencontres entre des groupes locaux et les membres de la *Caravane solidaire*.

Alors que le CCDHAL avait comme mission l'organisation logistique de la *Caravane*, Vichama prit en charge l'aspect artistico-festif, théâtral et visuel. Divers comités de travail se sont réparti les tâches : la confection et la réalisation de l'affiche, des bannières et des chandails identifiant la tournée ; la fabrication de grands oiseaux en tissu dont les plumes pouvaient recevoir les messages des personnes dans chaque ville visitée ; la création et la présentation d'une pièce de théâtre portant sur la thématique de la tournée, suivie d'une activité de théâtre forum[8].

Vichama a retiré de nombreux bénéfices de cette expérience : l'intégration de plusieurs nouvelles personnes, l'ajout à son répertoire d'une pièce de théâtre en accord avec ses valeurs ; l'expérience acquise par la pratique des techniques de théâtre forum et par l'organisation d'une soirée-conférence ; et le désir renouvelé de faire une tournée conjointe avec Vichama Teatro, son partenaire péruvien.

Rachel Heap-Lalonde, Maude Chalvin, Mélanie Riverin, Stéphanie, Hilaria Serrano Alejandro, Denis Pouliot, Liliana Alzamora Flores, Gloria Orcue, Guillaume Côté-Philibert, Patrick Cadorette, Julie Champagne, Marie-Josée Béliveau,Miriam Heap-Lalonde et Élodie Samuel-Leduc.





Hilaria Serrano Alejandro en compagnie d'une étudiante de l'école de la communauté algonquine de Pikogan, près d'Amos.



Marie-Dominik Langlois.



Denis Pouliot et Rachel Heap-Lalonde



Hilaria Serrano Alejandro

Même si le manque de temps a parfois limité les occasions de partage et de dialogue entre les deux groupes au cours du projet, les membres de Vichama ont de plus en plus été impliquées dans la caravane, au-delà de l'aspect festif, et les membres du CCDHAL ont, de leur côté, démontré un intérêt plus marqué pour la sphère artistique. Vichama Collectif est ressorti de cette expérience encore plus convaincu de la puissance de l'art comme outil d'éducation populaire au sujet des enjeux sociopolitiques contemporains. Quant au CCDHAL, il a atteint son objectif de créer de nouveaux partenariats permettant ainsi à son réseau de solidarité de rejoindre davantage de gens au Québec.

NOTES

1. Voir la description des autres projets auquel ce groupe a participé : *Manipuler avec soin,* p. 166-168, et *Mémoire de grève,* p. 238-239.
2. Voir sa participation au projet d'art communautaire *Manipuler avec soin,* p. 166-168.
3. Voir sa participation au projet d'art communautaire *Manipuler avec soin,* p. 166-168, et au projet activiste humaniste *Mémoire de grève,* p. 238-239.
4. Voir sa participation au projet d'art communautaire *Manipuler avec soin,* p. 166-168.
5. Voir sa participation au projet d'art communautaire *Manipuler avec soin,* p. 166-168, et au projet activiste humaniste *Mémoire de grève,* p. 238-239. Rachel est l'auteure de deux textes dans cette publication: *Si on se racontait… Réflexions sur un parcours,* p. 74-91, et *Entre moyens et fins,* p. 114-127.
6. Un organisme fondé en 1976, par quatre pasteurs et prêtres d'églises chrétiennes de Montréal à la suite des coups d'État en Argentine et au Chili.
7. Cette campagne de sensibilisation incluait un colloque inter-universitaire de deux jours à Montréal, une opération médiatique importante et une assemblée publique de clôture.
8. Pour plus d'informations sur le théâtre forum, voir dans la description du projet activiste humaniste *Des familles hautes en couleur,* p. 231.

Documentation photographique : Marie-Josée Béliveau.



AbriBec — suppôt de la nouvelle humanité fiscale

Montréal et Québec

2002 à 2003

Artistes coordonnatrices
Cagibi International[1] :
Benjamin Muon[2]
Johanne Chagnon[3]
Marc Dutin[4]
Nathalie Bergeron[5]
Philippe Côté[6]
Sli20[7]

Une variété d'interventions artistiques délibérément ironiques cherchant à infiltrer le système capitaliste

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Étant donné l'importance des moyens dont disposent les milieux politiques, corporatifs et médiatiques, est-il nécessaire aux artistes de disposer de moyens comparables pour attirer l'attention lorsqu'elles interviennent dans la sphère publique ?*
- *Dans quelles circonstances des interventions artistiques délibérément ironiques peuvent-elles être considérées assez sérieusement par le public, par les médias et par la classe politique pour contribuer à perturber le statu quo socioéconomique néoconservateur / néolibéral ?*

Le collectif Cagibi International est né d'une conjoncture favorable qui a réuni, au printemps 2002, un facétieux groupe de personnes engagées désirant intervenir publiquement en ayant recours au détournement et à l'ironie. Sa première opération fut de créer AbriBec, une entreprise de brouillage culturel qui se présentait sous les allures d'une véritable entreprise spécialisée dans la fabrication d'abris fiscaux sur mesure pour tous.

Avec la création d'AbriBec, le collectif Cagibi — réagissant aux allégations du gouvernement du Québec sur la nécessité de couper dans les dépenses publiques — voulait souligner le fait que les entreprises, la classe politique et les médias tentent de persuader la population que les responsables du déficit collectif croissant sont les contribuables à titre individuel plutôt que les grandes entreprises auxquelles on accorde de généreux allégements fiscaux. Selon l'information disponible, les abris fiscaux font perdre des milliards de dollars de revenus à la société[8]. AbriBec, créée avec un « souci d'équité et de justice sociale », offrait donc divers modèles d'abris fiscaux pouvant convenir à toutes les couches de la population. Le but de cette « compagnie » était d'étendre à tout le monde les « avantages financiers » qui viennent du fait de ne pas payer d'impôts, et non pas seulement les réserver aux personnes et aux entreprises qui ont les moyens d'échapper à leurs responsabilités sociales. Le collectif Cagibi International faisait de ce « service » une affaire de responsabilité collective. Il posait les questions suivantes : une société responsable peut-elle tolérer les écarts économiques qui nuisent au développement de toute la collectivité et affaiblissent la cohésion sociale ? Qu'est-ce qui freine l'adoption de mesures gouvernementales équitables, sinon les nombreuses discriminations et préjugés envers les personnes en situation de pauvreté ?

Le collectif Cagibi International mena l'opération *AbriBec* sur plusieurs plans en même temps : dans la sphère publique et sur Internet. Il démarra ses activités par un coup médiatique dans la ville de Québec. Il conçut d'abord une affiche qui trafiquait celle de la campagne *Agir* destinée à faire la promotion des travaux publics que subventionnait au même moment le gouvernement du Québec. Cette nouvelle affiche conservait une partie des éléments graphiques originaux dont elle modifiait significativement le sens.

En collaboration avec le Collectif pour une loi sur l'élimination de la pauvreté[9], Cagibi International a transformé le texte de l'affiche gouvernementale *Agir* qui est devenu : un « Agir contre les inégalités pour un Québec et un monde sans pauvreté. » Le texte de l'affiche intégrait aussi une citation issue d'un atelier du Collectif avec des personnes en situation de pauvreté : « On reconnaît un préjugé au fait que… "ça fait mal en dedans" quand on le subit. » L'affiche détournée comportait également les deux phrases suivantes : « Des impôts qu'on réduit à coups de milliards de dollars sans améliorer le revenu des personnes trop pauvres pour payer de l'impôt. Des patrons qui cherchent des abris fiscaux pour eux et qui refusent que le salaire minimum sorte de la pauvreté » ; cette question : « C'est-tu l'avenir qu'on veut ? » ; et finalement, ce message équivoque : « À cela, un gouvernement responsable répond : Fini ce régime de deux poids deux mesures ! »



Autocollants *Campagne de salissage fiscal.*

L'affiche *Agir contre les inégalités pour un Québec et un monde sans pauvreté* a pu être vue dans les espaces publicitaires d'une quarantaine d'abribus de la Ville de Québec, pendant la semaine du 21 mai 2002, en appui à l'action du Collectif pour une loi sur l'élimination de la pauvreté, qui tenait simultanément un important *Forum citoyen*. « Leur bonne idée fut de parodier la campagne *Agir* du gouvernement québécois en l'incitant à agir à la bonne place, au lieu de s'auto-encenser avec notre argent[10]. »



Affiche *Agir contre les inégalités pour un Québec et un monde sans pauvreté* dans les abribus de la ville de Québec. Photo : Cagibi International.

Une directive en provenance du bureau du premier ministre du Québec demanda le retrait de toutes les affiches, sous prétexte de fausse représentation, et accusa les artistes de détournement de message. Détournement, oui bien sûr, mais sûrement pas fausse représentation, s'objectèrent les membres de Cagibi : qui osera affirmer que les choix sociaux que nous faisons actuellement comme société ne favorisent pas le cinquième plus riche de la population ? Comme le dit Benjamin Muon : « Je pense que la raison est claire : le message les dérange. Et si ce message les dérange, […] je trouve que c'est déplorable et menaçant, surtout quand on pense que nous sommes seulement des citoyens qui voulons amener un débat important sur la place publique[11]. »

La directive gouvernementale n'arriva qu'à la fin du contrat entre Cagibi et la compagnie d'affichage, et ainsi, il n'y eut pas de conséquence directe : l'affiche fut visible jusqu'à la fin de la semaine, tel que prévu. Cependant, en réaction à cette intention gouvernementale de censure, Cagibi fit imprimer plus de 1 000 copies papier de son affiche en plus d'une reproduction en format carte postale, et les distribua gratuitement à toute personne qui en faisait la demande[12].

Cagibi compléta la « campagne de promotion » d'AbriBec en présentant à la population de la ville de Québec son prototype d'abri fiscal mobile — toujours pendant le *Forum citoyen* du Collectif pour une loi sur l'élimination de la pauvreté. Une structure démontable sur roues permettait ainsi aux représentantes de « l'entreprise » AbriBec de la déplacer dans les rues de Québec, selon un parcours longeant certains endroits stratégiques, dont la Caisse de dépôt et placement[13] et l'édifice du Parlement de Québec. L'abri mobile comprenait aussi une station de radio, Radio-Protection, qui utilisait un émetteur radio de faible puissance, dont la limite de rayonnement définissait une zone hors taxe mobile dans laquelle :

> Tout citoyen [pouvait] être affranchi des taxes imposées par l'État — tout comme le sont déjà les grandes corporations grâce aux abris fiscaux. Sur une aire de plusieurs dizaines de mètres tout autour de la sculpture mobile, l'émetteur pirate d'AbriBec diffusait le message suivant entrecoupé de silences et prononcé d'une voix neutre, sur un ton rappelant le style des annonces publiques dans les boutiques hors taxe des aéroports et les annonces officielles de Radio-Canada : « Cagibi International tient à vous rappeler que vous êtes présentement dans une zone hors taxe »[14].







Intervention à Québec, mai 2002 — reportage sur le site d'AbriBec.

Cet abri mobile accompagna également la manifestation des personnes participant au *Forum citoyen* qui se sont rendues jusque devant l'Assemblée nationale. À la fin de la manifestation, en guise de geste de solidarité, l'émetteur radio d'AbriBec fut offert au squat de la Chevrotière, dans le quartier Saint-Jean-Baptiste de Québec, occupé depuis quatre mois pour freiner la construction de condominiums dans ce quartier historique. Le squat utilisa l'émetteur dans le cadre de ses opérations avant qu'il ne soit cavalièrement fermé quelques mois plus tard par les autorités de la Ville de Québec[15].

Parallèlement, en tant qu'autre manœuvre d'infiltration, le collectif Cagibi International mit en ligne le site *AbriBec — Suppôt de la nouvelle humanité fiscale*[16]. Le site présentait divers modèles d'abris fiscaux offerts par « l'entreprise » : le modèle Paradis pour les personnes attirées par l'exotisme fiscal ; le modèle De luxe, un abri mur à mur ; le modèle Professionnel ou Travailleur ; le modèle Du peuple, pour ménages à faible revenu, ou le modèle Portatif pour personnes itinérantes.

Il était possible de commander l'un de ces abris en ligne. Pour chaque « commande », dix députées sélectionnées au hasard étaient informées de la « transaction » par courriel au nom d'AbriBec. Ce qui a parfois donné lieu à des accusés de réception assez cocasses tel celui-ci : « Le député de X a bien reçu vos courriels concernant des modèles d'abris fiscaux que vous avez mis au point pour venir en aide aux plus démunis. »

Une section du site d'AbriBec, nommée *Abriyé du mois*, soulignait l'apport exceptionnel d'une entreprise championne dans la pratique de l'« escampette fiscale » (version Cagibi de l'évasion fiscale). Québécor et Canadian Steamship Lines ont toutes deux mérité le titre. Le site offrait également la possibilité de bénéficier d'un paradis fiscal ici même au Québec, dont l'île Qikiqtaaluq, où des Inuits ont été déportés dans les années 1950 ou l'Île-Dorval, près de Montréal, achetée à bas prix par des particuliers. Il proposait aussi une Banque d'actions, constituée de divers moyens de faire sa part dans le domaine des abris fiscaux. Le site d'AbriBec se retrouva répertorié dans la très sérieuse section Services financiers du portail internet *La toile du Québec*.

Cagibi fit une incursion plus directe dans l'univers politique. Se présentant comme un entrepreneur réel, il envoya un mémoire officiel (reprenant les recommandations mises de l'avant par le Collectif pour une loi sur l'élimination de la pauvreté) lors des audiences publiques sur le projet de loi 112, *Projet de loi visant à lutter contre la pauvreté et l'exclusion sociale*. Quelque temps après, Cagibi International invita les députés de tous les partis politiques québécois à discuter de l'enjeu des abris fiscaux au Québec. Seule une députée du Parti libéral répondit à cette demande. Au cours de la rencontre, les membres de Cagibi tentèrent de lui faire signer un contrat dans lequel elle s'engagerait à libéraliser l'usage des abris fiscaux pour toutes les couches de la société, et à en débattre publiquement une fois par semaine pendant une année.

D'autres actions ont été réalisées par le collectif Cagibi : lors de la *Journée de l'air pur*, financée paradoxalement par le ministère québécois des Transports, au carré Dorchester (5 juin 2002), alors que furent distribués des autocollants *Campagne de salissage fiscal* ; et lors du *Sommet de Montréal* (6 juin 2002), où le collectif distribua des coupons de laisser-passer fiscaux aux citoyennes montréalaises présentes à cette rencontre.

> C'est pourquoi, véritable extension des actions de rue, cette production et cette diffusion de cartes postales ainsi que les informations véhiculées sur l'Internet ont fait d'AbriBec une plus vaste stratégie de contamination des médias sur le terrain même du pouvoir, à savoir la propagande communicationnelle, les outils politiques et économiques de l'élite du pouvoir[17].

Cagibi International participa ensuite, en février 2003, à l'événement collectif *Les coups de dés* organisé par Guy Sioui Durand[18], en proposant le *Festival deux poids deux mesures* : un dispositif faisant appel aux affiches ayant déjà été installées dans les abribus de Québec, un sondage auprès de la population du quartier, et les interventions de membres de projet d'art communautaire *Ouvrez votre coffre à trésors*[19]. Cagibi International invita à se joindre à lui des membres de la Table d'aménagement du quartier Hochelaga-Maisonneuve (lieu de l'événement), très actifs en ce qui concerne les enjeux locaux des impacts environnementaux liés au transport urbain[20].

Après ces nombreuses activités qui ont eu lieu sur une relativement courte période de temps, le collectif Cagibi International fourmillait encore de bonnes idées pour continuer ses interventions. Cependant, après des rencontres hebdomadaires pendant les mois suivants, il constata que les personnes du groupe étaient davantage intéressées à développer des projets liés à leurs champs d'intérêt propres, et il cessa ses activités collectives[21].

NOTES

1. Voir la description du projet activiste humaniste *Carte.compétence* que ce collectif a aussi réalisé, p.270-271.
2. Voir sa participation au projet activiste humaniste *Carte. compétence,* p. 270-271.
3. Voir sa participation au projet d'art communautaire *Ouvrez votre coffre aux trésors,* p. 162-165, et aux projets activistes humanistes *Urbaine urbanité III,* p. 249-251, *Carte.compétence,* p. 270-271, et *Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté,* p. 272-274. Voir également dans le texte de Vivian Labrie, *L'art dans la lutte contre la pauvreté — Un degré de liberté,* p. 303 et 305.
4. Voir sa participation au projet activiste humaniste *Carte. Compétence,* p. 270-271.
5. Voir sa participation aux projets activistes humanistes *Carte. compétence*, p. 270-271, et *Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté*, p. 272-274.
6. Voir sa participation à la *Première rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 22-24, et aux projets activistes humanistes *Urbaine urbanité III*, p. 249-251, et *Carte.compétence*, p. 270-271.
7. Voir sa participation aux projets activistes humanistes *Carte. compétence*, p. 270-271, et *Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté*, p. 272-274.
8. Selon les données de la Chaire d'études socio-économiques de l'UQAM (www.cese.uqam.ca/pages/pub_recherche.php?sujet=pub_recherche).
9. Devenu depuis le Collectif pour un Québec sans pauvreté. Pour plus d'informations sur le Collectif, voir le texte de Vivian Labrie, *L'art dans la lutte contre la pauvreté — Un degré de liberté*, p. 300-307. Voir également la description du projet activiste humaniste *Urbaine urbanité III*, auquel le Collectif a participé, p. 249-251. Voir aussi la description de ces autres projets réalisés en partie en collaboration avec le Collectif : *Carte.compétence*, p.270-271, et *Boîtes à (sur) prise de conscience pour un Québec sans pauvreté*, p. 272-274.
10. Yvon D. Ranger, « La morale élastique — de Sesame Street à Playboy », *Le Couac*, vol. 5, n° 11 (août 2002), p. 3.
11. Tommy Chouinard, « Tous aux abris… fiscaux! », *Voir*, (Montréal), semaine du 11 juillet 2002.
12. L'affiche fut aussi utilisée par d'autres groupes, comme le Noyau Anti-Pub pour un Affichage Libre à Montréal (NAPALM) qui colla des affiches à Montréal en y apposant son propre manifeste. Voir à ce sujet dans Yvon D. Ranger, « Actions antipub », *Le Couac*, vol. 6, n° 3 (décembre 2002), p. 7.
13. Un gestionnaire de fonds institutionnels québécois, le plus important au Canada.
14. André Éric Létourneau, « Pirate Radio and Manœuvre: Radical Artistic Practices in Québec », dans *Islands of Resistance: Pirate Radio in Canada*, sous la direction d'Andrea Langlois, Ron Sakolsky et Marian van der Zon, Vancouver, New Star Books, 2010.
15. Voir « Tranches radicales dans l'année d'art 2002 au Québec », Guy Sioui Durand, *Inter, art actuel*, n° 84 (printemps 2003), p. 16. L'aventure de ce squat, dont le but était essentiellement axé sur le combat pour le logement social, est à ce jour commémorée annuellement par les divers groupes de citoyens de la ville de Québec. Voir « Hommage au 920 de la Chevrotière », www.neonyme.net/squat/cmaq/index.html [page consultée le 12 juillet 2010].
16. Le site du projet *AbriBec* a été conservé en archives et est toujours accessible au : www.iso1000000000.ch/abribec/.
17. Guy Sioui Durand (voir note 15).
18. Voir la description du projet activiste humaniste *Urbaine urbanité III* qu'il a organisé, p. 249-251.
19. Voir la description de ce projet d'art communautaire, p.162-165.
20. Lors de cet événement, les membres de Cagibi International produisirent également des cartes de qualification. Voir la description du projet activiste humaniste *Carte.compétence*, p. 270-271.
21. Seul le projet *Carte.compétence* se poursuit, lorsque se présente une occasion.

Carte.compétence — votre immunité citoyenne

Ville de Québec, Montréal et ailleurs au Québec

Production et distribution d'« attestations officielles » confirmant une compétence singulière identifiée par la personne détentrice

En cours depuis 2002

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Qui détient « l'autorité » pour valider la valeur d'une personne, sinon la personne elle-même ? Avoir un travail est-il la seule façon d'être reconnue compétente dans notre société ?*
- *Qu'est-ce qui peut être considéré comme le produit artistique : l'objet résultant du processus créatif ou les rapports humains développés entre les personnes participant à la démarche ?*

Artistes coordonnatrices
Cagibi International[1] :
Benjamin Muon[2]
Johanne Chagnon[3]
Marc Dutin[4]
Nathalie Bergeron[5]
Philippe Côté[6]
Sli20[7]

Carte.compétence — Votre immunité citoyenne fut une initiative du collectif Cagibi International[8]. Même si Cagibi International n'est plus actif, certaines membres du collectif — notamment Johanne Chagnon et Sli20 — continuent de faire vivre le projet *Carte.compétence,* mis en œuvre dans divers contextes, à commencer par l'*Agora* organisée par le Collectif pour une loi sur l'élimination de la pauvreté[9] en octobre 2002. En marge des audiences officielles de la commission parlementaire faisant suite au dépôt du projet de loi 112, *Loi visant à lutter contre la pauvreté et l'exclusion sociale, l'Agora pour un Québec sans pauvreté,* qui consistait en une grande tente chauffée et une vaste roulotte, s'est tenue pendant une semaine au parc de l'Esplanade, en face du Parlement.

La réalisation de ces cartes est relativement simple : les personnes intéressées nomment une compétence singulière qu'elles souhaitent se voir reconnaître, elles se font photographier, et une carte plastifiée leur est ensuite remise sur-le-champ. Ces attestations avec photo viennent « officiellement » valider la compétence que s'est attribuée la personne détentrice. « Pied de nez aux multiples paliers de compétences qui font parfois obstacle à l'entrée sur le marché du travail[10] », elles garantissent que les personnes les détenant ont droit à la « reconnaissance d'une aptitude approfondie et maîtrisée » pour toute la durée



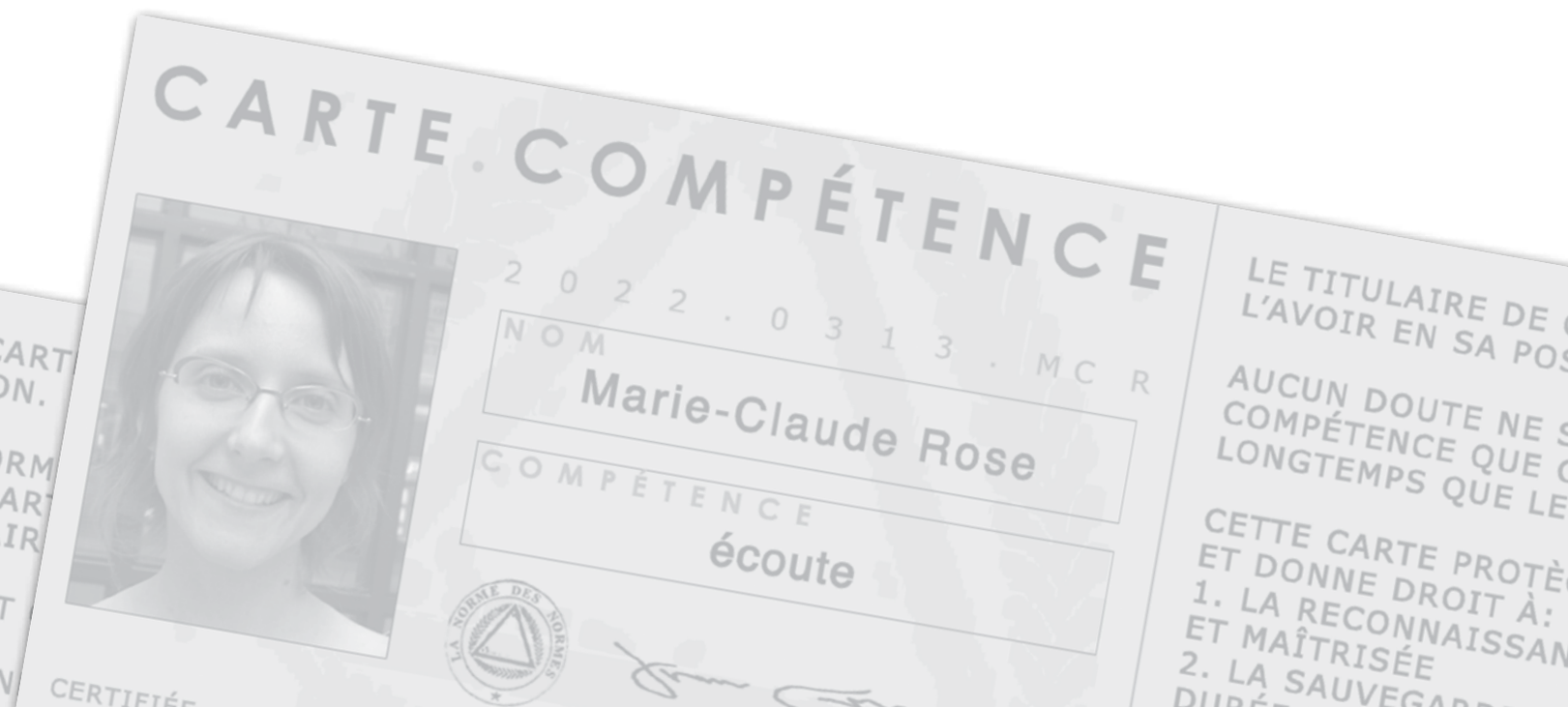
de leur vie, tant qu'elles porteront leur carte sur elles. Ces cartes, conçues comme une parodie de la norme internationale ISO, reçurent l'attribution ISO 1 000 000 000 par Cagibi International, attestant ainsi qu'elles sont la «norme des normes[11]».

En février 2003, Cagibi International participa à l'événement collectif *Les coups de dés,* organisé par Guy Sioui Durand[12]. Parmi les activités réalisées dans ce contexte, il y eut l'émission de nouvelles cartes de compétence[13]. L'activité fut reprise également lors des journées *Ensemble autrement !,* organisées en 2007 et en 2010 par le même groupe qui s'identifie désormais par le nom de Collectif pour un Québec sans pauvreté. Chacune de ces occasions donna lieu à des échanges entre les personnes qui, apparemment, ne faisaient qu'attendre pour faire valider leur compétence. «Paradoxalement, la manœuvre, comme pratique évanescente, s'appuie toujours sur un objet concret. […] Par cet objet, j'échappe à l'isolement de la société du spectacle et de consommation où veut m'enfermer le capital[14].»

À moins d'un refus exprimé par la personne concernée, toutes les cartes distribuées peuvent être visionnées sur le site www.iso1000000000.ch, de même qu'un vidéo portant sur le processus de fabrication. Il est également possible de remplir un formulaire en ligne pour obtenir sa propre carte de qualification.

NOTES

1. Voir la description du projet activiste humaniste *AbriBec — Suppôt de la nouvelle humanité fiscale,* que ce collectif a également réalisé, p. 267-269.
2. Voir sa participation au projet activiste humaniste *AbriBec — Suppôt de la nouvelle humanité fiscale,* p. 267-269.
3. Voir sa participation au projet d'art communautaire *Ouvrez votre coffre aux trésors,* p. 162-165, et aux projets activistes humanistes *Urbaine urbanité III,* p. 249-251, *AbriBec — Suppôt de la nouvelle humanité fiscale,* p. 267-269, et *Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté,* p. 272-274. Voir également dans le texte de Vivian Labrie, *L'art dans la lutte contre la pauvreté — Un degré de liberté,* p. 303 et305.
4. Voir sa participation au projet activiste humaniste *AbriBec — Suppôt de la nouvelle humanité fiscale,* p. 267-269.
5. Voir sa participation aux projets activistes humanistes *AbriBec — Suppôt de la nouvelle humanité fiscale,* p. 267-269, et *Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté,* p. 272-274.
6. Voir sa participation à la *Première rencontre d'orientation de LEVIER,* p. 22-24, et aux projets activistes humanistes *Urbaine urbanité III,* p. 249-251, et *AbriBec — Suppôt de la nouvelle humanité fiscale,* p. 267-269.
7. Voir sa participation aux projets activistes humanistes *AbriBec — Suppôt de la nouvelle humanité fiscale,* p. 267-269, et *Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté,* p. 272-274.
8. Voir l'historique de ce collectif, p. 267-269.
9. Devenu depuis le Collectif pour un Québec sans pauvreté. Pour plus d'informations sur le Collectif, voir le texte de Vivian Labrie, *L'art dans la lutte contre la pauvreté — Un degré de liberté*, p. 300-307. Voir également la description du projet activiste humaniste *Urbaine urbanité III*, auquel le Collectif a participé, p. 249-251. Voir aussi la description de ces autres projets activistes humanistes réalisés en partie en collaboration avec le Collectif: *AbriBec — Suppôt de la nouvelle humanité fiscale*, p. 267-269, et *Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté*, p. 272-274.
10. Alain-Martin Richard, «L'œuvre au noir», *ESSE arts + opinions*, n° 48 (printemps-été 2003), p. 26-33.
11. Lire également sur les cartes de compétence dans le texte de Vivian Labrie, *L'art dans la lutte contre la pauvreté — Un degré de liberté,* p. 303.
12. Voir la description du projet activiste humaniste *Urbaine urbanité III* qu'il a organisé, p. 249-251.
13. Pour les autres activités réalisées par Cagibi International lors de cet événement, voir p. 269.
14. Alain-Martin Richard, p. 33 (voir note 10).



Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté

Montréal et Chicoutimi

Octobre 2002

Artistes coordonnatrices
Devora Neumark[1]
Johanne Chagnon[2]

Autres artistes et membres du projet

À Montréal :
André Galarneau[3]
Catherine Proulx
Garance Chagnon-Grégoire
Geneviève Bérubé
Léa Neumark-Gaudet
Nadia Duguay
Nathalie Bergeron[4]
Pierre-Laurence Spino-Duquet
Roz Neumark
Sli20[5]
Zev Neumark-Gaudet

À Chicoutimi :
Christine Martel
Claudine Cotton[6]
Éric Bachand
Gilles Bouchard
Jean-François Spain
Katherine Bouchard
Marie-Ange Thériault
Michèle Rhéaume
Natacha Gagné
Odette Bergeron
Sonia Robertson[7]
Sylvie Poisson

Le Lobe (centre d'artistes autogéré[8])

Manœuvre de dissémination dans le but d'attirer l'attention du grand public sur la question de la pauvreté au Québec

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Dans une société d'abondance telle que la nôtre, comment est-il possible de contrer la multitude de préjugés auxquels font face les personnes en situation de pauvreté, y compris la perception répandue que les « pauvres » sont, d'une façon ou d'une autre, « responsables » de leur condition ?*
- *Quelles considérations les artistes doivent-elles accorder aux préoccupations accrues pour la « sécurité publique », à la suite des événements du 11 septembre 2001 et de d'autres actes de violence, lorsqu'elles planifient des actions artistiques furtives ?*

En tant que codirectrices d'Engrenage Noir / LEVIER, Devora Neumark et Johanne Chagnon sont concernées par la question de la pauvreté systémique. En plus du soutien que LEVIER offre à des projets d'art communautaire et activiste humaniste qui abordent cette problématique, elles ont été amenées à créer leurs propres projets artistiques ponctuels qui invitent à une réflexion critique sur les choix faits au Québec et ailleurs quant aux inégalités économiques construites et entretenues socialement. Une occasion s'est présentée pour que Johanne et Devora collaborent ensemble en octobre 2002 : le gouvernement québécois tenait alors des audiences publiques sur le projet de 112, *Loi visant à lutter contre la pauvreté et l'exclusion sociale*.

Cette loi proposait une stratégie permanente de lutte contre la pauvreté, accompagnée d'un plan d'action évoluant périodiquement. Elle était destinée à encadrer une action concertée impliquant des institutions politiques et la société dans son ensemble et visant à assumer cette commune responsabilité. Bien que cette loi ait été déposée à l'Assemblée nationale du Québec, au moment de la conception du projet des *Boîtes à (sur)prise de conscience*, il restait cependant à mettre en place des mesures concrètes qui parviendraient à créer et à maintenir un Québec sans pauvreté. La tenue de ces audiences publiques était donc une occasion de consolider cette loi en lui apportant des améliorations substantielles pour lui donner plus de contenu, de mordant et d'impact.

En collaboration avec le Collectif pour une loi sur l'élimination de la pauvreté[9] qui, à la suite d'une vaste mobilisation populaire, avait eu l'initiative de proposer cette loi, Johanne et Devora élaborèrent une stratégie pour attirer plus d'attention médiatique sur les audiences publiques. En effet, ce moment important de l'histoire collective du Québec n'obtenait pas ou peu de temps d'antenne. Devora eut l'idée de déposer sur le seuil de maisons privées un objet qui amènerait l'enjeu de la pauvreté aux portes mêmes des citoyennes de divers quartiers de Montréal et d'ailleurs. Les deux artistes ont convenu d'opter pour d'attirantes boîtes-cadeaux de carton de belle dimension (12 × 12 × 6 po) et ornées de choux de couleurs variées, un contenant approprié à ce concept. Les quatre cinquièmes des 5 000 boîtes distribuées étaient couleur argent, et l'autre cinquième couleur cuivre en référence aux couleurs de la monnaie canadienne, dont la plus petite unité, la pièce de 1 cent, est de couleur cuivrée ; et pour symboliser le fait que le cinquième de la population québécoise vit en situation de pauvreté.

À l'intérieur de chaque couvercle, l'inscription *Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté* était tamponnée à la main. Dans chaque boîte, on trouvait deux feuilles retenues par un joli ruban de couleur et enveloppées de papier de soie assorti. La première de ces feuilles avait pour titre « La pauvreté concerne tout le monde » et synthétisait certaines données







Lors du projet à Chicoutimi. Image tirée du vidéo de Éric Bachand.
À droite : lors du projet à Montréal. Photo : Johanne Chagnon.

propres à défaire quelques préjugés répandus, qu'ils soient conscients ou non, à l'égard des personnes en situation de pauvreté. On pouvait y lire une question telle que : « Que penseriez-vous de la société québécoise si vous faisiez partie du cinquième le plus pauvre de la population ? » et une autre, plus en lien avec là boîte à surprise : « Nous faisons-nous le cadeau de nous donner une société la plus équitable possible ? » Le message se terminait par une invitation à poser un geste concret pour demander des améliorations au projet de loi 112, en envoyant le coupon joint ou un courriel au premier ministre dont les coordonnées étaient fournies. Les personnes étaient également invitées à poursuivre le dialogue sur la question de la pauvreté avec au moins une autre personne.

Afin d'informer le public en général — incluant les médias — au sujet des améliorations proposées au projet de loi 112 par le Collectif pour une loi sur l'élimination de la pauvreté, la deuxième feuille enroulée contenue dans la boîte présentait un extrait d'un article de Vivian Labrie[10], alors porte-parole du Collectif. L'article intégral, intitulé « Un Québec sans pauvreté : tout le monde y gagne ! », parut au même moment dans le journal *Le Soleil* de Québec.



Lors du projet à Montréal.
Photo : Johanne Chagnon.

Le projet *Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté* nécessita deux importantes opérations logistiques simultanées pour faire en sorte que 4 500 boîtes-cadeaux soient déposées sur le seuil d'autant de portes de divers secteurs de Montréal et que 500 autres boîtes soient distribuées à Chicoutimi. À Montréal, la maison de Johanne servit d'entrepôt et « d'usine » de montage à la chaîne, tandis qu'à Chicoutimi, le centre d'artistes Le Lobe devint le lieu désigné de ces activités préparatoires. Pendant plus d'une journée, des « travailleuses » frénétiques ont tamponné l'intérieur des couvercles, ont roulé les feuilles et attaché les deux rouleaux. À Chicoutimi, elles ont assemblé les boîtes, y ont inséré les rouleaux enveloppés de papier de soie et ont chargé les « cadeaux » complétés dans les véhicules privés, réservés pour l'opération. À Montréal, puisqu'il était impossible d'assembler toutes les boîtes à l'avance, faute d'espace, le camion loué pour l'occasion s'est transformé en « usine » mobile dans laquelle les « travailleuses » terminaient l'assemblage de tous les éléments des boîtes (incluant le chou de couleur sur le dessus de chacune) pendant que l'équipe se déplaçait d'un lieu à l'autre. À chacun des deux endroits de distribution, alors qu'une personne conduisait, les autres membres du projet s'affairaient à l'intérieur et à l'extérieur des véhicules — transportant parfois six ou sept boîtes empilées — et déposaient soigneusement chaque boîte sur le seuil des maisons des quartiers ciblés.

Parmi les endroits ciblés à Montréal, il y avait la partie sud-ouest du quartier Rosemont et les alentours du marché Atwater (en cours de gentrification); le quartier Côte-Saint-Luc–Hampstead et le périmètre autour du parc Lafontaine (des secteurs plus privilégiés de la ville). À Chicoutimi, les rues bordées d'arbres d'un certain nombre de secteurs résidentiels furent le site d'une distribution matinale. Une autre distribution fut faite auprès des médias montréalais; les boîtes comportaient alors des étiquettes personnalisées pour chaque journaliste. Par exemple, des dizaines de boîtes ont été requises uniquement pour Radio-Canada. Quelques boîtes furent également distribuées de main à main sur la rue Sainte-Catherine Ouest, en plein cœur du centre-ville de Montréal, à des passantes qui ont probablement imaginé qu'on



leur offrait un échantillon de parfum ou tout autre article promotionnel de luxe. Ce projet peut ainsi être qualifié de manœuvre par dissémination : c'est-à-dire une intervention « où où il est convenu de distribuer et d'injecter gratuitement des objets sans fonctionnalité concrète parmi une population donnée. […] Il ne s'agit plus ici de convaincre, mais plutôt de faire prendre conscience d'une autre sensibilité, de jouer sur la furtivité, sur les détournements de sens[11] ».



Lors du projet à Montréal. Photo : Johanne Chagnon.

Bien qu'il soit difficile de savoir comment le projet a modifié l'opinion des personnes face à la pauvreté, l'une des réactions les plus fortes et les plus fréquents aux *Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté* consistait à critiquer le gaspillage d'autant de boîtes et de papier pour souligner un enjeu tel que la pauvreté. Ce commentaire fut communiqué à plusieurs reprises, verbalement aux artistes et par courriels au Collectif pour une loi sur l'élimination de la pauvreté, ou encore fut mentionné dans les articles de journaux qui ont suivi la distribution des boîtes. Mais après cette première réaction, une journaliste avoua : « Maintenant que le premier mouvement est passé, on ne peut qu'admettre une chose : les boîtes ont fait jaser et réfléchir[12] ! »

Une autre réaction à cette manœuvre de dissémination fut la peur. Dans le contexte culturel et sociopolitique post-11 septembre 2001, les gens ont rapidement pensé que les boîtes pouvaient contenir une bombe ou une menace chimique. Il y eut des plaintes officielles enregistrées par quelques destinataires, obligeant la police, tant à Montréal qu'à Chicoutimi, à se renseigner sur le projet et à publier un avertissement enjoignant aux artistes de cesser leurs activités. Étant donné que la distribution était presque terminée au moment où les plaintes ont été transmises aux artistes, celles-ci n'eurent pas d'impact négatif sur l'achèvement du projet.

Quant à l'impact de ce projet sur la situation de la pauvreté elle-même, soulignons simplement que le projet de loi 112 fut adopté à l'unanimité au mois de décembre suivant, sans toutefois intégrer les améliorations réclamées. Depuis ce temps, malgré la vigilance active du Collectif qui s'identifie désormais par le nom Collectif pour un Québec sans pauvreté, les plans d'action déposés par le gouvernement se sont avérés décevants et n'ont presque rien fait pour réduire les écarts entre riches et pauvres dans notre société.

NOTES

1. Voir l'analyse du projet *Entre nous* auquel elle a participé, dans le texte de Caroline Alexander Stevens, *« Comment vais-je vivre ? »,* p. 293-298. Voir également dans le texte de Vivian Labrie, *L'art dans la lutte contre la pauvreté — Un degré de liberté,* p. 303. Voir aussi l'analyse de l'atelier *Quand est-ce de l'art ?* qu'elle a coécrit avec Ève Lamoureaux, p. 99-105.
2. Voir sa participation au projet d'art communautaire *Ouvrez votre coffre aux trésors,* p. 162-165, et aux projets activistes humanistes *Urbaine urbanité III,* p. 249-251, et *AbriBec — Suppôt de la nouvelle humanité fiscale,* p. 267-269. Voir également dans le texte de Vivian Labrie, *L'art dans la lutte contre la pauvreté — Un degré de liberté,* p. 303 et 305.
3. Voir sa participation à la *Première rencontre d'orientation de LEVIER*, p.22-24.
4. Voir sa participation au projet activiste humaniste *AbriBec — Suppôt de la nouvelle humanité fiscale,* p. 267-269.
5. Voir sa participation au projet activiste humaniste *AbriBec — Suppôt de la nouvelle humanité fiscale,* p. 267-269.
6. Voir sa participation à la rencontre *Présentation de trois expériences en art communautaire*, p. 40.
7. Voir sa participation au projet activiste humaniste *Urbaine urbanité III*, p. 249-251.
8. Devora effectuait alors une résidence d'artiste au Lobe, intitulée *For Giving / Pardonner pour donner,* se terminant par une performance. Au moment où le projet tirait à sa fin, le centre d'artistes est devenu un carrefour actif alors que plusieurs personnes se sont rassemblées pour donner un coup de main à la préparation des boîtes devant être distribuées à Chicoutimi.
9. Devenu depuis le Collectif pour un Québec sans pauvreté. Pour plus d'informations sur le Collectif, voir le texte de Vivian Labrie, *L'art dans la lutte contre la pauvreté — Un degré de liberté*, p. 300-307. Voir également la description du projet activiste humaniste *Urbaine urbanité III*, auquel le Collectif a participé, p. 249-251. Voir aussi les projets activistes humanistes de Cagibi International réalisés en partie en collaboration avec le Collectif : *AbriBec — Suppôt de la nouvelle humanité fiscale*, p. 267-269, et *Carte.compétence*, p. 270-271.
10. Voir le texte qu'elle a écrit pour cette publication, *L'art dans la lutte contre la pauvreté — Un degré de liberté*, p. 300-307. Voir également sa participation à la *Première rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 22-24, et à la *Deuxième rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 25-27.
11. Alain-Martin Richard, « L'œuvre au noir », *ESSÉ arts + opinions*, n° 48 (printemps-été 2003), p. 33.
12. Andrée Rainville, *Le Quotidien* (Chicoutimi), 22 octobre 2002. Il est à noter que les boîtes étaient entièrement recyclables. Certaines ont même servi lors d'échanges de cadeaux lors de Noël suivant !



Standard II et III

Au Québec et dans divers pays

2004 à 2011

Artiste coordonnateur
André Éric Létourneau[1]

Autres artistes et membres du projet
Plusieurs personnes partout dans le monde

Suite de manœuvres artistiques sur le thème du silence commémoratif

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Dans quelles circonstances le silence peut-il être une stratégie artistique activiste efficace ?*
- *Quelles conditions — s'il y en a — peuvent faire en sorte que des projets artistiques influencent les politiques gouvernementales ?*

André Éric Létourneau avait déjà entrepris le projet *Standard II* depuis trois ans au moment où il a déposé auprès de LEVIER une demande de soutien financier[2]. L'idée à l'origine de *Standard II* lui est venu lorsque, le 14 septembre 2001, le gouvernement des États-Unis a demandé à la population mondiale d'observer un moment de silence commémoratif à la mémoire des victimes des attentats du 11 septembre 2001. Ces trois minutes de silence ont servi de «standard» pour André Éric, qui a décidé d'élargir cette commémoration à l'intention des 198 pays officiellement reconnus par les Nations unies — des structures étatiques qui, en raison de leurs politiques nationales et extérieures, sont parfois responsables de la mort ou de mesures répressives destinées à leur population ou des personnes vivant en dehors de leurs frontières.

Au cours des dernières années, au fil des occasions et de ses déplacements, André Éric invita des citoyennes de partout dans le monde à participer à ce projet, en choisissant un lieu où observer trois minutes de silence pour l'un des 198 pays de sa liste. Le déroulement de cette série de performances est systématiquement déterminé par le respect de l'ordre alphabétique des noms de pays. Le fait de ne pouvoir choisir le pays pour lequel un silence serait observé obligeait ainsi la personne participante à se confronter au cours de ce moment commémoratif avec sa propre relation avec ce pays «imposé», notamment par le biais de son bagage historique personel ou tout simplement son manque de connaissances.



Trois minutes de silence observées pour le Liban, avec Ted Giese, le 27 mai 2004, 10 h 25, en face de la pierre tombale d'une famille inconnue, les Jesperson, à Edmonton, Alberta.

Chaque rencontre se déroule de façon similaire. L'artiste engage d'abord une conversation avec sa collaboratrice, en lui demandant son opinion au sujet de l'état du monde et en l'invitant à choisir un lieu pour l'observation des trois minutes de silence. Après un déplacement vers le lieu choisi, un chronomètre mesure la longueur du silence, et un livre aux pages blanches est ouvert à la page correspondante au pays commémoré. Un enregistrement du paysage sonore et des photographies des lieux constituent les traces de l'action. Une fois les trois minutes complétées, les personnes sont invitées à faire un retour sur l'expérience.



Diffusion en 2004 sur les ondes de la radio de Radio-Canada.



Trois minutes de silence observées pour l'Irlande, avec Linda Kaun, le 6 mai 2004, 10 h 56, dans une suite d'hôtel à Jogjakarta, Indonésie, où se tenaient les réunions stratégiques des pères de la République indonésienne durant la période préparatoire pour la révolution.

Au moment d'aller sous presse, 151 rencontres-performances ont été réalisées avec plus de 151 personnes partout dans le monde. Par exemple : trois minutes de silence pour Cuba, observées sur le traversier entre Staten Island et Manhattan, en face de la statue de la Liberté ; trois minutes de silence pour la Corée du Sud, observées en face de Slobodan Milosevic durant son procès au Tribunal pénal international pour les crimes de guerre en ex-Yougoslavie, à La Haye aux Pays-Bas.

Standard III va consister en un CD et un livret bilingue qui témoigneront d'une autre manœuvre d'André Éric composée de 198 périodes de silence de 30 secondes chacune (micros ouverts), qui a été diffusée en 2004 sur les ondes de la radio de Radio-Canada. La même phrase ouvrait chacun des silences : « Trente secondes de silence pour les victimes de politiques nationales et extérieures de [nom du pays — en ordre alphabétique]. » Cet essai radiophonique, prolongement de *Standard II*, voulait aller à l'encontre de ce que l'artiste percevait comme étant, selon lui, la tendance dominante de la radio canadienne et états-unienne « où le silence est toujours médiatisé à des fins d'instrumentalisation ». Bien que la production du CD ait été retardée pour des raisons techniques et financières, une fois qu'il sera terminé, André Éric prévoit le distribuer par voie diplomatique officielle à chacun des chefs d'État du monde.

NOTES

1. Voir le compte-rendu de la table ronde *SEXE ! Art Action,* qu'il a organisée, p. 96.
2. *Standard I* fut exécutée pendant plusieurs heures à la table de pique-nique, au parc du Musée de la base militaire de Bagotville. André Éric tournait toutes les trois minutes la page d'un livre qu'il avait préparé et dans lequel étaient compilées des statistiques de génocides commis par des puissances coloniales. Les négociations entreprises avec les autorités de la base et l'artiste ont seulement permis une réalisation partielle du projet. Dès le lendemain, doté d'un nouveau livre de format semblable au premier, l'artiste aborda le volet *Standard II* dans le cadre du Salon du livre de Jonquière.

Documentation photographique : André Éric Létourneau.



Des pas sur l'ombre[1]

Partout au Québec

2003 à 2004

Ateliers d'écriture avec des intervenantes de maisons d'hébergement et publication d'un livre issu de ces ateliers

Regroupement provincial des maisons d'hébergement et de transition pour femmes victimes de violence conjugale[2]
Fédération des ressources d'hébergement pour femmes violentées et en difficulté du Québec

Artiste coordonnatrice
Diane Trépanière[3]

Autres artistes et membres du projet
Plus de 300 intervenantes dans les maisons d'hébergement pour femmes victimes de violence conjugale

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *Les intervenantes dans les organismes de services communautaires sont rarement, sinon jamais, sollicitées pour parler de leurs motivations personnelles et de leurs expériences, l'accent étant plutôt placé sur celles des personnes qu'elles desservent. Quelle est l'importance d'entendre ces travailleuses s'exprimer à propos des raisons pour lesquelles elles font ce qu'elles font et sur leur propre perception de leur expérience ?*
- *Comment les organismes de services communautaires peuvent-ils être convaincus de soutenir l'exploration créative et de l'intégrer comme une partie significative de leurs opérations ?*

Au Québec, chaque année, plus de 20 000 femmes et enfants victimes de violence conjugale ont recours aux différents services dispensés par les maisons d'hébergement. Cependant, les 1 500 travailleuses de ces maisons ne peuvent répondre qu'à 50 % des besoins. En décembre 2002, elles entreprirent une série de débrayages afin d'obtenir de meilleures conditions de travail. Préoccupée par cette situation et par le silence entourant la violence conjugale, Diane Trépanière s'est demandée comment elle pouvait, en tant qu'artiste, appuyer les revendications de ces intervenantes et contrer le manque d'information au sujet de ces femmes qui travaillent aux premières lignes du mouvement contre la violence conjugale.

Au début de la planification de ce projet, Diane approcha deux organismes afin de proposer la tenue d'ateliers d'écriture auprès des intervenantes dans les maisons d'hébergement. Elle aborda tout d'abord le Regroupement provincial des maisons d'hébergement et de transition pour femmes victimes de violence conjugale, qui fut créé en 1979 et regroupe une cinquantaine de maisons. Ce regroupement prône une approche féministe sociopolitique dans son travail de sensibilisation. Diane entra aussi en contact avec la Fédération de ressources d'hébergement pour femmes violentées et en difficulté du Québec qui regroupe une quarantaine de maisons et adopte une approche plutôt humaniste.

Au total, 58 maisons d'hébergement ont répondu avec enthousiasme à l'invitation de Diane de participer à des ateliers d'écriture et à la publication ultérieure. En l'espace de cinq mois, elle a parcouru 9 700 kilomètres au Québec et rencontré plus de 300 intervenantes. En guise d'introduction à ces rencontres, Diane présentait un montage photographique accompagné d'une bande sonore, créant ainsi un climat propice à l'introspection. Puis, les membres du projet étaient invitées à répondre par écrit à diverses questions, par exemple : c'est quoi pour vous, être intervenante ? C'est quoi l'engagement féministe en 2004 ? Ensuite, elles partageaient les textes qu'elles avaient produits. Le livre *Des pas sur l'ombre*[4] qui a émergé de ces ateliers d'écriture inclut aussi une centaine de photographies rappelant quelques éléments contextuels du voyage de Diane, mais qui témoignent surtout d'un trajet intérieur donnant à voir l'écriture comme un acte de célébration et d'autoreconnaissance pour ce groupe de travailleuses toujours au service des besoins des autres.







Le livre, lancé en mai 2004 lors du colloque célébrant le 25e anniversaire du Regroupement provincial des maisons d'hébergement et de transition pour femmes victimes de violence conjugale, ne bénéficia d'aucun soutien financier de la part des deux regroupements approchés. Les maisons d'hébergement en régions éloignées ont cependant fourni le gîte et partagé plusieurs repas avec Diane. Outre la contribution financière de LEVIER, ce projet a reçu l'aide de la Ville de Montréal, dans le cadre du programme Service du développement social et communautaire, et quelques dons privés. De plus, le financement de la publication a été assuré par un don de la Fondation du 6 décembre contre la violence et une prévente du livre aux maisons d'hébergement participantes.

Des pas sur l'ombre a contribué à relancer le débat public sur la problématique de la violence croissante faite aux femmes et aux enfants. Les témoignages personnels semblent plus efficaces pour sensibiliser le public en général qu'un énoncé statistique ou descriptif de la situation de violence qui affecte tant de femmes. Cette expérience créatrice a également contribué à renforcer le sentiment d'identité et d'appartenance chez les intervenantes, et certaines d'entre elles ont décidé d'animer des ateliers d'écriture avec les femmes hébergées.





NOTES

1. Voir la présentation de ce projet activiste humaniste lors du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 69, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 80.
2. Ce nom a été changé en août 2009 pour Regroupement des maisons pour femmes victimes de violence conjugale.
3. Voir sa participation au projet d'art communautaire *Rentrer chez soi*, p. 192-193, et au projet activiste humaniste *Opération : à nous les sarraus*, p. 226-227.
4. Paru aux Éditions du remue-ménage (Montréal).

Documentaton photographique : Diane Trépanière.

Solstice des thés

19 villes du Québec et de l'Ontario

Juin à septembre 2005

Artistes coordonnatrices
ÉcoSol Québec :
Alexandre Jolicoeur
Clotide Paulin
David Filion
Geneviève Delage
Jean-Baptiste Plouhinec
Johanna Autin
Kaven Joyal
Virginie Guibert

Sensibilisation festive à la consommation responsable

QUESTIONS SOULEVÉES PAR CE PROJET :

- *L'utilisation des combustibles fossiles contribue à créer des problèmes environnementaux majeurs dans le monde. Quels efforts les citoyennes (incluant les artistes) peuvent-elles fournir en premier lieu pour modifier les styles de vie individuels et collectifs de manière à réduire drastiquement le taux de consommation énergétique ?*
- *Quelles sont les stratégies artistiques efficaces pour créer un dialogue intergénérationnel et des coalitions menant à un changement social ?*

Fondée en 2003, ÉcoSol est une initiative franco-québécoise qui tente d'inventer des possibilités de vie plus équitables et plus durables pour l'environnement plutôt que de critiquer passivement les méfaits de la société de surproduction et de surconsommation. Dans une tentative de provoquer des changements concrets, ÉcoSol fait appel à une approche interdisciplinaire de l'éducation populaire et intègre des moyens interactifs dans sa programmation. Tous les choix faits par le collectif sont, depuis le début, le résultat d'une gestion participative qui contribue à l'autonomisation individuelle et collective. Chacune des huit membres du collectif ÉcoSol est engagée dans le processus décisionnel, se responsabilisant par rapport aux décisions prises et à leurs conséquences, en dépit de la somme de temps et de la patience qu'une telle démarche requiert.



L'autobus à l'ÉchoFête, Trois-Pistoles.

Solstice des thés a consisté en un salon de thé ambulant qui fit la tournée de plusieurs festivals au Québec au cours de l'été 2005. L'objectif de ce projet était de sensibiliser et conscientiser la population à la consommation responsable, tout en illustrant celle-ci par des exemples pratiques. Le salon prit la forme d'une tente fabriquée avec des matériaux récupérés et créa une atmosphère confortable et conviviale. Il fut un lieu privilégié d'échange et de discussion sous forme d'ateliers pratiques, de débats organisés, de conférences et de projections de films engagés.

Les abords de cette habitation éphémère étaient animés par différentes interventions artistiques, ajoutant ainsi un côté festif à ce projet qui a favorisé les conversations et le brassage d'idées altermondialistes. Une quinzaine de personnes invitées vinrent y présenter des conférences ou des projets artistiques. On y dégusta des thés et des cafés équitables, et des tisanes biologiques produites au Québec.

Un élément particulièrement important de ce projet fut le moyen de transport utilisé par les membres d'ÉcoSol : un autobus scolaire transformé, fonctionnant à l'huile végétale recyclée afin que la tournée laisse la plus petite empreinte écologique possible. Le choix d'un tel véhicule démontrait la possibilité de recourir à une forme d'énergie alternative plus respectueuse de l'environnement.



Yourte en matières recyclées.

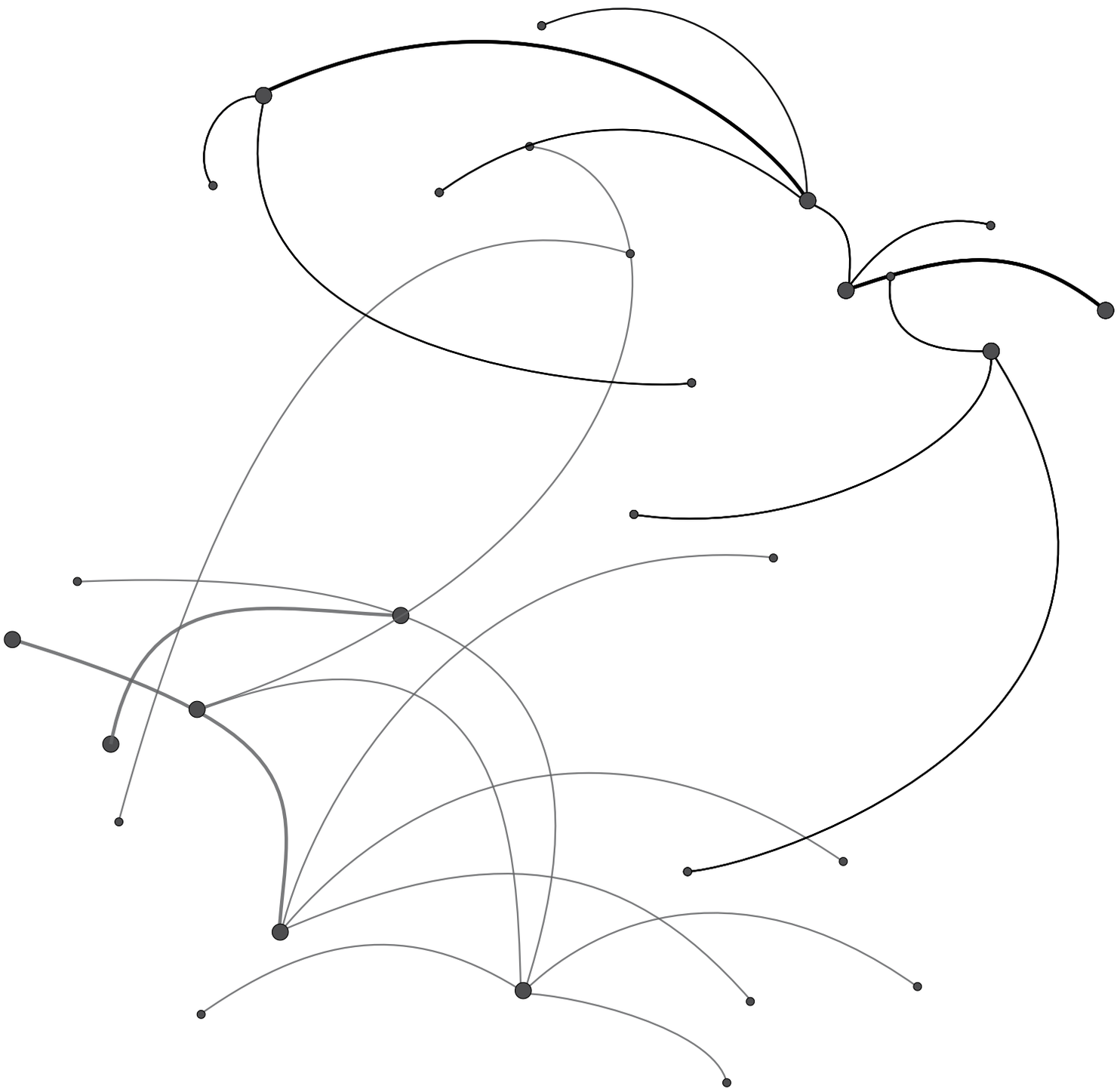
Bien qu'il soit difficile de connaître les impacts sociaux d'un tel projet en termes de changements, les membres d'ÉcoSol ont néanmoins pu établir un premier contact avec huit organismes et associations communautaires, coopératives de travail, éco-hameaux, centres de médecine douce et fermes biologiques. Écosol est également satisfait de ses efforts et considère avoir atteint son objectif de sensibiliser le public à son pouvoir de «consom'acteur» (selon Écosol), puisque le collectif a eu des échanges avec plus de 2 000 personnes et distribué 1 000 dépliants partout au Québec.



Fabrication d'instruments de musique recyclés.

Manifestation artistique spontanée, Kamouraska.
Documentation photographique : Virginie Guibert.

Donner un sens à tout ceci



Introduction

Le développement d'un fondement théorique critique basé sur la pratique de l'art communautaire et de l'art activiste humaniste, et où éthique et esthétique sont arrimés, a été une des priorités de LEVIER dès ses débuts. L'art collaboratif est un processus qui se déploie dans un contexte de valeurs, d'idées et d'expériences en dialogue avec autrui. Ce dialogue devient de plus en plus complexe et d'autant plus satisfaisant lorsque la réflexivité et la pensée critique deviennent partie intégrante du processus.

Donner un sens à tout ceci présente un matériel théorique élaboré à partir du terrain. Il s'agit d'analyses approfondies fondées sur une lecture attentive de situations concrètes vécues par des personnes qui pratiquent l'art communautaire et l'art activiste humaniste et par celles avec qui elles collaborent. Chacun des neuf textes qui suivent est accompagné d'une introduction distincte décrivant comment ces auteures en sont venues à contribuer à cette publication. Solliciter un ensemble aussi diversifié de réflexions critiques vise à relier le processus cocréatif et le processus réflexif, ce dernier émergent parfois de la collaboration elle-même, de manière à étoffer quelques-unes des expériences vécues et à leur permettre ainsi de continuer d'être des moteurs d'intégration.

En 2002, LEVIER a demandé à Caroline Alexander Stevens[1] de mener une recherche sur les projets d'art communautaire situés au Québec afin de compléter l'histoire locale de cette pratique et contribuer ainsi au cadre théorique que LEVIER visait alors à développer. La recherche préliminaire de Caroline comprenait la présentation et l'analyse de cinq projets, et le rapport qu'elle a rédigé comptait presque 50 pages.

Le texte qui suit est une version mise à jour du rapport initial de Caroline compilé par Devora Neumark avec la permission de l'auteure. Cette version révisée ne fait référence qu'aux projets qui se concentrent sur les besoins des membres de la communauté, une approche qui correspond aussi à celle de LEVIER. Il importe de souligner que Caroline a réalisé des entrevues uniquement avec les artistes facilitatrices[2] et non pas avec les autres membres des projets. Au fil des ans, LEVIER a développé une approche collaborative de la documentation encourageant ainsi une élaboration collective de l'histoire du projet par les membres des projets elles-mêmes.

« Comment vais-je vivre ? » « Quelle sorte d'individus aurions-nous à devenir afin de nous ouvrir à de nouveaux mondes ? »

La pratique créatrice en collaboration comme activisme social : trois projets réalisés au Québec (1997-2000)

Caroline Alexander Stevens

Dans son roman *Art et mensonges,* l'écrivaine britannique Jeanette Winterson répète cette question : « Comment vais-je vivre[3] ? » De mon point de vue, cette question est cruciale. Elle évoque l'importance de la chose éthique voisine de l'esthétique de tous les jours en employant le « langage du devenir dans lequel nous devenons responsables pour ce qui fait perdurer notre être[4] ». Aux côtés de cette question, je place celle de la féministe Drucilla Cornell : « Quelle sorte d'individus aurions-nous à devenir afin de nous ouvrir à de nouveaux mondes[5] ? » Cette question témoigne de deux de mes croyances fondamentales au sujet de l'art communautaire. D'abord, qu'il existe une profonde interdépendance entre le personnel et le politique, et puis, que le changement d'ordre personnel et social est possible. À partir de cette position, je souhaite considérer la production créatrice réalisée en collaboration comme forme d'activisme social dans le cadre de trois projets exécutés au Québec.

Le terme *art communautaire* réfère à une gamme hétérogène de pratiques artistiques qui requièrent la collaboration d'une communauté auto-identifiée et d'artistes qui font partie de ladite communauté, ou qui s'alignent avec celle-ci dans le but de développer un projet d'art cocréatif. Alors que les communautés peuvent être organisées autour d'un lieu géographique, de traditions ou d'un intérêt en commun, et que la plupart d'entre elles ont déjà une structure convenue, dans son usage discursif et pratique actuel, le terme *communauté* en est venu aussi à désigner des groupes d'individus qui partagent une marginalisation sociale, économique, culturelle ou politique, ou qui doivent composer avec des inégalités d'ordre socio-économique et/ou politique. Les projets d'art communautaire sont souvent motivés par le désir de traiter d'une injustice sociale en utilisant la production créatrice en collaboration comme moyen vers une transformation personnelle, une guérison et/ou de l'activisme politique[6].

Arlene Goldbard fait remarquer que l'art communautaire semblait exiger une constante définition, comme si, pour quiconque ne le pratiquait pas activement, il s'agissait d'une nouveauté[7]. Nayo Barbara Malcolm Watkins souligne que, bien qu'il n'y ait pas de cases distinctes dans lesquelles ont peut ranger la pratique de l'art communautaire, elle a néanmoins une histoire[8]. Quant à Richard Owen Geer, il tente de situer historiquement la pratique artistique communautaire dans les sociétés pré-industrielles. Son argument, bien que penchant dangereusement vers la nostalgie, soutient qu'avant l'ère des télécommunications nationales, puis transnationales, les communautés faisaient exister leurs propres formes de communication et de divertissement[9]. Pour Geer, l'art communautaire servait de ciment social, un médium au moyen duquel l'autobiographie de la communauté, l'enseignement des enfants et les cérémonies déterminantes garantissaient l'unité des communautés grâce à un sens partagé de leur culture[10]. Il décrit la pratique communautaire de l'art comme étant la création de la communauté elle-même, au sujet de ses propres préoccupations, et ayant cette même communauté comme principal public cible. Au lieu de créer des étoiles de l'art, «de lointains points lumineux individuels entourés de noirceur», Geer explique que l'art communautaire rencontre les besoins d'expression et de communication des communautés[11].

En 1959, Raymond Williams formulait une base intellectuelle éloquente pour l'art communautaire :

> La culture est ordinaire : voilà le fait premier. Toute société a sa propre forme, ses propres buts, ses propres sens. Toute société humaine les exprime par ses institutions, et dans ses arts et son apprentissage. Une société se construit lorsque sont trouvés des sens communs et des directions communes, et que sa croissance est un débat actif et une modification sous les pressions de l'expérience, du contact et de la découverte, qui s'inscrivent dans la terre. La société en croissance est bien là, mais elle est également modelée et remodelée dans chaque esprit individuel[12].



Entre nous, CHSLD Saint-Laurent/Les Cèdres. Photo : Devora Neumark.

L'art communautaire comprend plusieurs tendances différentes, sur le plan rhétorique, sinon toujours en pratique. Outre la croyance que la créativité et l'opportunité de faire de l'art sont déjà présentes chez les individus et dans les communautés, il existe un rôle de militant ou de pédagogue pour les artistes, dont le travail en collaboration dans une communauté facilite l'expression de la créativité et l'articulation de préoccupations sociales partagées. Que ces artistes proviennent de l'intérieur ou de l'extérieur de la communauté, de tels agentes culturelles doivent générer suffisamment de support dans une communauté pour pouvoir travailler collectivement si le projet est pour prendre de l'importance aux yeux des participantes. De plus, idéalement, les artistes ne tentent pas de parler au nom d'un individu ou d'une communauté en particulier, mais leur fournissent plutôt le soutien dont ces personnes ont besoin pour s'exprimer en leur propre voix.

Au début des années 1990, le théoricien postcolonial Cornel West décrivait une des fonctions contemporaines du travail culturel — celui des artistes communautaires, entre autres —, comme catalyste organique radical. Il qualifiait ce genre d'artiste de «combattant de la liberté» dans le domaine culturel, doté d'un intellect engagé et bienveillant[13]. Pour West, ce nouveau travail culturel est apparu en même temps que les «politiques culturelles de la différence». Ce terme était compris comme une reconnaissance de situations historiques concrètes, localisées et spécifiques, contextualisées en accentuant leur nature contingente et sans cesse changeante. Inhérente dans cette description est un rejet des récits abstraits et totalisants qui, dans leur approche monolithique, universelle et homogénéisante, ont effacé la diversité, la multiplicité et l'hétérogénéité. Par le biais de politiques culturelles de la différence, on disait les artistes capables d'avoir les réactions créatrices propres à une circonstance précise. Les artistes savent utiliser leurs habiletés pour s'aligner avec des personnes désorganisées, dépolitisées et démoralisées dans une tentative de renforcer l'autonomisation et de permettre l'action sociale. Si possible, ces artistes peuvent aussi, par leur pratique, générer une insurrection collective visant la croissance de la démocratie[14].

Généralement parlant, les sources écrites traitant de la pratique de l'art communautaire ont largement ignoré le rôle de l'art féministe aux États-Unis des années 1960 et 1970 dans le développement du processus et des formes de l'activisme artistique communautaire[15]. Les collaborations artistiques et les communautés féministes qui se sont développées à cette époque, telles que les performances de Suzanne Lacy et Leslie Labowitz, la Women's Action Coalition [La coalition d'action des femmes] et les murales participatives de Judith Baca, pour ne nommer que celles-là, ont posé un défi à la pratique artistique et à la critique d'art traditionnelles, et ont servi de base et de cadre théorique au militantisme artistique communautaire dans les années 1980 et 1990, et jusque dans le 21e siècle.

Caroline Alexander Stevens (voir p. 33)

Les projets artistiques communautaires collaboratifs offrent un espace où commencer à théoriser sur la façon dont les subjectivités individuelles et le changement politique sont intégralement liés en tant que processus. J'aimerais avancer l'argument que les projets d'art communautaires créent l'opportunité — à la fois spatiale et sociale — d'arrimer les préoccupations personnelles et politiques et un potentiel d'activisme social par la pratique de la démocratie culturelle. Ce texte décrit trois différents projets d'art communautaires qui ont eu lieu à Montréal entre 1997 et 2000 : *Le Cirque en Ca$h : où rien n'est caché* (1997) de Norman Nawrocki[16] et Rhythm Activism, un cabaret multimédia sur les racines de la pauvreté à Montréal et les stratégies de résistance propres aux groupes populaires ; *Judéo-Madrigal* (1997), une performance vocale polyphonique donnée par cinq anciennes résidentes de l'Auberge Shalom… pour femmes, un centre et une maison de transition pour femmes victimes de violence conjugale, et la chanteuse d'opéra française, musicologue et compositrice Hélène Engel[17], en association avec le programme *Once Upon Our Time* [Il était une fois] (maintenant défunt) du Programme jeunesse du Centre Saidye Bronfman dirigé par Devora Neumark ; et *Entre nous* (1999-2000), 112 images en rotation sur une base saisonnière créées par les résidantes du CHSLD Saint-Laurent/Les Cèdres, un centre d'hébergement et de soins de longue durée pour personnes âgées, avec Devora Neumark.

L'art communautaire est positionné comme un « nouvel espace politique »

En me basant sur mes entrevues réalisées auprès de chaque artiste et sur leurs réponses à un long questionnaire, je formule l'argument que chacun de ces projets offre la possibilité d'expériences affectives résultant en un pouvoir d'agir accru, répondant ainsi — du moins provisoirement — à deux questions : « Comment vais-je vivre ? » et « Quelle sorte d'individus aurions-nous à devenir afin de nous ouvrir à de nouveaux mondes ? » En privilégiant le processus de la production créatrice collective, je soutiens qu'avec de telles transformations subjectives, la question « et si » peut préparer le terrain propice à l'activisme social et au changement social.

La clé de voûte de mon analyse est une certaine prémisse au sujet de l'identité telle que théorisée entre les études culturelles, la pédagogie critique et la théorie féministe. Pour pouvoir élaborer un cadre pour comprendre l'art communautaire comme espace propre à la pédagogie activiste et la démocratie culturelle, l'identité doit être théorisée comme quelque chose de négocié, de mouvant, en devenir et performatif, plutôt que soit essentiel ou complètement déterminé ou interpolé par des construits sociaux externes. Pour s'appuyer sur la description de l'identité formulée par Homi Bhabha, voulant que celle-ci soit intersubjective, le sujet n'est ni complètement façonné par l'expérience sociale « externe », ni par les processus « internes » de la psyché[18].

Au contraire de ceci, la théoricienne Susan Stanford Friedman propose une géographie de l'identité comme site historiquement enchâssé, une positionalité et un réseau de savoirs à situations multiples. Ainsi, une géographie de l'identité possède une réalité matérielle, une urgence politique, une résonance métaphorique, et pourtant, ce qui plaît au poststructuralisme, elle complique et déplace ce « moi » matériel et politique pour le remplacer par des « moi » multiples, capables d'embrasser des positions superposées comprises dans diverses combinaisons selon le lieu et la situation. Donc, l'incongruité hante les expériences phénoménologiques de la subjectivité, et l'identité est non seulement contradictoire et multiple, mais aussi relationnelle et conjoncturelle. Le fait d'adopter une approche conjoncturelle de l'identité met en valeur les efforts pour privilégier les processus de création collaboratifs. La géographie permet de conceptualiser comment l'identité de situation pourrait être déplacée en rapport aux environnements de production créatrice et par les complexités des processus mêmes de fabrication de l'art.

J'avancerais l'argument que les projets d'art communautaires comprennent en effet une sorte d'environnement spécifique — ou espace d'apprentissage — qu'on peut théoriser comme étant créateur d'une « démocratie culturelle ». La démocratie culturelle veut rendre accessible les moyens de production artistique afin de permettre aux individus ou aux groupes de faire leur propre culture[19]. Ce qui contraste avec la démocratisation de la culture, où les arts déjà sanctionnés par l'élite deviennent accessibles par le biais d'une programmation pédagogique à l'intention des « masses » qui, à leur tour, sont convaincues qu'en regardant ces œuvres, elles gagnent une appréciation pour les beaux-arts malgré les différences de classe, de race, de genre ou d'orientation sexuelle[20].

Comprendre comment la démocratie culturelle peut faire partie d'un appareil de changement culturel nécessite une critique du capitalisme comme du système démocratique en place ; ensuite, ces critiques doivent à leur tour faire partie de la praxis de la démocratie culturelle. Le théoricien Owen Kelly affirme que le capitalisme ne se limite pas à une forme d'organisation économique, mais qu'il pénètre la conscience de manière hégémonique, créant la subjectivité « fragmentée, stupéfiée et défaite » des consommatrices et consommateurs. Dans ce cas de figure, démocratie signifie la liberté de

choisir entre un nombre limité de produits fabriqués ailleurs, et participer se limite à consommer. Or, faire de l'art peut influencer le développement d'une prise de conscience qui interroge la séparation entre production et consommation. David Trend lui aussi soutient que l'état actuel de la désaffection publique et la détérioration du débat politique peuvent en effet donner comme résultat la subjectivité du public devenu spectateur plutôt que participant, et il fait appel à des «publics» multiples, où les individus peuvent devenir des actants[21].

Le Cirque en Ca$h : ou rien n'est caché

Les projets d'art communautaire visent donc à faciliter le devenir d'individus cherchant à participer dans leurs propres vies. Un exemple dynamique de création collective est *Le Cirque en Ca$h : ou rien n'est caché*, un projet initié par Rhythm Activism, un cabaret-théâtre rock/orchestre rebelle, composé de Sylvain Côté et Norman Nawrocki, de même qu'une distribution variable d'artistes en musique. Rhythm Activism, reconnu pour ses spectacles et cabarets communautaires très énergiques traitant d'enjeux sociaux pressants, a approché le FRAPRU — le Front d'action populaire en réaménagement urbain, un regroupement national comptant plus de 125 groupes de défenses des droits des personnes assistées sociales et des locataires — et a offert de créer un projet avec leur coopération. Le spectacle fut conçu et créé sur une période de plusieurs mois avec l'aide de plus de 100 résidentes des quartiers montréalais de Villeray, Saint-Henri et Centre-Sud, et de groupes communautaires membres du FRAPRU, le Comité social Centre-Sud, le Comité logement Centre-Sud, Alerte Centre Saint-Henri, POPIR Saint-Henri et l'Association des locataires de Villeray. La collaboration a culminé en trois représentations publiques données le 27 novembre, et les 3 et 4 décembre 1997. Les spectacles ont fait l'objet de critiques enthousiastes dans la presse locale et internationale.

Pour Nawrocki, la motivation pour créer *Le Cirque en Ca$h* au moyen d'un processus collaboratif ancré dans une communauté provenait de son désir de monter un spectacle original, divertissant et pertinent, qui pourrait stimuler les personnes vivant avec des moyens économiques très limités à reconnaître et à comprendre plus globalement les raisons sociales et politiques de leur pauvreté, afin qu'elles puissent s'autonomiser dans le but d'adopter des mesures de résistance. En s'appuyant sur sa propre expérience artistique et sur celle vécue avec Rhythm Activism, Nawrocki trouvait que l'expérience émotive de participer à une entreprise de création procurerait aux résidentes des diverses communautés l'opportunité de contribuer leur énergie, passion et perspectives au spectacle, tout en développant un sens d'accomplissement concret, des souvenirs fabuleux, et potentiellement, de nouvelles idées quant à leur vie à venir, tant sur le plan créatif que politique. De plus, le spectacle pourrait démontrer à un public plus large qu'un cirque antipauvreté avait quelque chose à contribuer, dans le plan social et politique, à une compréhension du problème.

Les pratiques artistiques ont le potentiel d'offrir des solutions et des possibilités parce qu'elles fonctionnent toujours à l'intérieur du domaine de la créativité, posant la question « et si… »

Le spectacle lui-même fut un assemblage frénétique de musique de cirque contemporaine originale produite par l'Orchestre des éléphants, de chansons à chanter en chœur pour l'assistance (paroles fournies dans le programme), de numéros d'acrobates, jongleures, clowns et comédiennes, et de chorégraphies. Tout au long, quelques deux dizaines de mini-récits scénarisés, des monologues et des sketches porteurs de divers messages politiques formaient une partie du spectacle sur scène. Par exemple, à un moment donné, une femme — jouée par une activiste du quartier différente selon le lieu de la représentation — quittait la salle pour monter sur scène et commençait à parler des changements provoqués par le libre-échange à l'échelle mondiale dans le secteur manufacturier des pays du tiers-monde ayant peu de législation sur le travail ou l'environnement. La femme donnait un coup de pied dans une machine de guichet automatique qui refusait de lui permettre de déposer son chèque de paye de 37 $, montant que la machine jugeait trop petit; la femme poursuivait en nommant une longue liste de manufactures qui avaient jadis été l'âme du quartier mais qui sont maintenant disparues: Redpath, Robin Hood, Sherwin-Williams, Northern Telecom, etc. La liste variait selon le quartier. Parmi les autres numéros, on retrouvait une chorégraphie bien ficelée où des danseuses valsaient avec leurs vadrouilles au rythme d'un *blues* pour «ménage-de-bureau», et une séquence onirique où des factures de Bell et d'Hydro surdimensionnées et menaçantes dansaient accompagnées d'une boîte de Dîner Kraft toute aussi gigantesque.

Nawrocki prend bien soin de reconnaître que Rhythm Activism n'avait aucune illusion que ni *Le Cirque en Ca$h* comme spectacle, ni la participation de diverses communautés à sa production créative (contributions à diverses étapes aux textes, chansons, scénario, costumes, facture visuelle, mise en scène, chorégraphie, etc.) ne changerait les conditions

socioéconomiques réelles de ces gens. On anticipait plutôt, fondé sur l'expérience antérieure et une familiarité avec le processus créateur, que les participantes pourraient possiblement se sentir inspirées et vouloir continuer d'explorer des façons d'utiliser, dans un autre travail, la créativité et les nouvelles compétences acquises. « Il n'est pas nécessaire de renseigner nos publics sur la pauvreté, ils la vivent … Ce que nous tentons de faire, c'est de populariser des idées radicales auxquelles les gens n'ont pas accès dans les média de masse[22]. » En effet, pour que les projets d'art communautaire opèrent comme démocratie culturelle, ils doivent être organisée de sorte que, en plus d'états émotionnels et de résultats matériels spécifiques, l'effet général en soit une compétence accrue chez les participantes, une prise de conscience que cette compétence a bel et bien été acquise, et une politisation des subjectivités personnelles. Travailler collectivement avec des communautés, même avec des motifs d'ordre humanitaire dans des communautés dites marginalisées, n'est pas une raison suffisante pour justifier le projet de démocratie culturelle. Le manque de motivation politique résulte en une relation condescendante où les participantes sont traitées comme des bénéficiaires qu'on peut aider à surmonter leurs déficiences en faisant de l'art, tout en ne faisant rien pour remettre en question les systèmes hégémoniques dans lesquels ces personnes sont positionnées et dans lesquels elles se positionnent elles-mêmes[23].

Quand il décrit le processus de création du *Cirque en Ca$h*, Nawrocki admet que le projet fut rendu possible uniquement grâce au travail intense, à la clarté de l'objectif et au support incroyable des communautés directement concernées. Il avait fallu beaucoup de temps et d'effort pour trouver des groupes intéressés à participer au projet ; cela avait exigé de faire du démarchage auprès de différents groupes, envoyer des lettres, faire des téléphones et, surtout, se gagner la confiance des organismes eux-mêmes. Il n'est pas simple de négocier l'implication d'artistes dans des organismes communautaires. Malgré les presque toujours bonnes intentions des entreprises de création, les organismes communautaires disposant de peu de temps et de ressources hésitent souvent à s'engager dans des projets artistiques proposés soit par des individus, soit par des collectifs de l'extérieur de leur communauté. Aussi compréhensible que soit cette situation, elle crée la nécessité pour les artistes, dès le début du projet, de démontrer l'utilité de leur contribution à l'organisme et ses membres, et de travailler fort à tisser des liens réels et tangibles avec cette communauté. Dans le cas du *Cirque en Ca$h*, le long parcours de Rhythm Activism, avec ses cabarets radicaux impliqués dans diverses communautés au Québec, et l'investissement partagé de différents groupes dans la défense et la promotion des droits des locataires et des personnes en situation de pauvreté ont aidé à jeter la base d'engagement solide nécessaire pour démarrer le processus.

Comprendre comment la démocratie culturelle peut faire partie d'un appareil de changement culturel nécessite une critique du capitalisme comme du système démocratique en place

Une fois cet appui assuré, Rhythm Activism a formé un comité consultatif composé de personnes intéressées venant de groupes de trois quartiers montréalais — la plupart étant sans emploi ou bénéficiaires de l'aide sociale — qui ont déterminé les enjeux dont elles souhaitaient parler, la sorte d'histoire à partager, et la gamme de solutions et d'alternatives à présenter sur scène. Rhythm Activism a rencontré régulièrement ce comité afin de fixer le contenu et le focus du spectacle, et planifier des entrevues avec des membres de ces communautés dans des cuisines collectives et des centres de jour afin de solliciter des récits et déterminer qui voulaient « s'embarquer » avec le cirque. Le scénario proposé fut soumis à la critique de façon répétée et réécrit plusieurs fois, jusqu'à ce que tout le monde soit satisfait du texte final. Rhythm Activism a ensuite lancé un appel à la communauté artistique en général pour participer au cirque. Le groupe complet s'est rencontré pour répéter, et tout le monde s'est partagé le travail comme bénévoles. Précisons que même si Rhythm Activism a rédigé des demandes de subventions auprès des gouvernements fédéral, provincial et municipal, aucun montant ne leur a été accordé pour produire *Le Cirque en Ca$h*. C'est plutôt grâce aux efforts de levée de fonds des groupes populaires et des participantes mêmes qu'un financement minimal a pu être obtenu.

Le Cirque en Ca$h fut un projet d'une ambition incroyable, qui s'est développé dans — et surtout, avec — trois communautés différentes. Travailler sur une telle échelle, simultanément avec trois différentes communautés pour créer trois spectacles différents, comptait beaucoup pour Nawrocki, vu l'ampleur et le niveau de pauvreté à Montréal. Traiter du sujet comme facteur isolé — soit géographiquement ou socialement — aurait été se méprendre sur l'omniprésence et la similarité des problèmes auxquels font face ces communautés, de même qu'une opportunité ratée de bâtir et de partager des stratégies de résistance potentielles. « Nous voulions faire participer directement les personnes concernées pour rendre le spectacle plus efficace et parce que nous croyions en cette idée folle que mettre à contribution un aussi grand nombre de personnes multiplierait les possibilités de produire un spectacle fabuleux[24]. »



Le Cirque en Ca$h, après une représentation dans le quartier Villeray (Montréal), avec quelques artistes et membres de l'équipe de production. Photo : Michel Laplante.

Toutefois, cette échelle vertigineuse a rendu les relations entre Rhythm Activism et les autres participantes presque accablantes. Nawrocki se rappelle l'organisation nécessaire — les interminables réunions, appels téléphoniques, répétitions, discussions —, décrivant le processus comme « un projet très, très exigeant[25] ». L'approche artistique et pédagogique de Rhythm Activism au travail collaboratif fut de motiver et d'affirmer les participantes individuellement et les groupes communautaires, tout en les assurant de leur participation efficace au processus et aux productions finales sur scène. Vu que le projet fut une création de cirque, la tâche à l'intérieur du processus fut divisée en groupes de travail autonomes logiques : l'Orchestre des éléphants était composé des musiciennes et du directeur musical Sylvain Côté ; le volet danse fut organisé par la chorégraphe Sebastian Yeung ; les jongleures, acrobates et clowns ont travaillé ensemble de leur côté ; les comédiennes ont d'abord répété séparément (dans leur propre communauté) avant de se réunir avec celles des autres communautés pour poursuivre le processus de répétition ; les personnes affectées aux décors et aux accessoires ont travaillé de manière indépendante. En fin de compte, l'encombrant ensemble aux nombreuses branches a pu se réunir une semaine avant la date du premier spectacle pour pouvoir répéter ensemble comme groupe uni et cohérent.

Cette méthode de travail a offert aux individus et groupes participants une vaste gamme de choix. Vu le nombre de personnes et l'esprit collectif de la production, il y a eu des révisions constantes du scénario, de la chorégraphie et de la mise en scène : les réécritures de textes ont continué jusqu'à quelques heures seulement avant, et même après, les trois spectacles. Des choix esthétiques furent faits dans le cadre de ce que Nawrocki décrit comme un processus de groupe peu structuré mettant en œuvre l'équipe immédiatement responsable de chaque partie de la production. Les artistes responsables du maquillage, du design scénique, des costumes, et les clowns furent encouragées à fixer leurs propres choix, conformément à une vue d'ensemble du projet. Ce processus comportait plusieurs strates, était très long et non sans moult discussions. Tout désaccord ou différence d'opinion (qui, vu la nombreuse participation, devait arriver) fut abordé en passant par une discussion *ad hoc* plutôt que par une discussion formelle. Toutefois, tout au long du processus créateur, les considérations éthiques furent primordiales. Tout le monde en cause devait être respecté — de même que les objectifs du projet. Nawrocki dit : « Cela reflétait aussi la nature de notre travail, comment nous travaillions, et comment nous nous attendions à ce que les autres travaillent[26]. »

Au bout du compte, *Le Cirque en Ca$h* fut possible parce que, selon Nawrocki, chacun des groupes populaires étaient déjà composés de « personnes qui aimaient s'amuser, recherchaient la justice, étaient bien organisées, engagées, humaines, efficaces, sans qui cette ville — et le Québec — se porteraient moins bien[27] ». En retour, celles qui ont participé ont mérité une bonne dose de respect pour leur courage, leur talent et leur persévérance. « Il n'est pas facile de monter sur scène

et de performer devant plusieurs centaines de personnes, dont des gens de votre voisinage, des proches et de la parenté[28].» Sur le plan de son impact politique potentiel, le spectacle a rejoint quelques milliers de personnes lors des représentations — on avait même vendu trop de billets et des centaines de personnes ont été refusées à la porte à cause des considérations d'espace et de sécurité — et des milliers d'autres ont pu prendre connaissance du message du spectacle grâce à l'intense couverture médiatique. Si c'était à refaire, Nawrocki reconnaît qu'il y aurait lieu de mieux documenter, y compris de travailler différemment avec des documentaristes pour archiver le projet du début à la fin. Deux documentaristes travaillaient sur *Le Cirque en Ca$h*, mais comprenaient mal le but du processus et du projet, et ont donc laissé tomber. Nawrocki a réussi à recouvrer le métrage déjà filmé et souhaiterait éventuellement produire un documentaire sur *Le Cirque en Ca$h.*



Le Cirque en Ca$h : «Le guichet automatique», lors de la représentation dans le quartier Centre-Sud (Montréal). De gauche à droite : Nicolas Letarte (batterie), Hélène Stewart, Norman Nawrocki, Sylvain Côté (guitare). Photo : Sebastian Yeung.

Nawrocki se remémore son expérience personnelle pendant le projet comme «un grand brouillard de fatigue, de joie, de frustration, d'angoisse, de tension et de soulagement[29]». Je dirais que ce genre de participation dans des processus créateurs en collaboration, et les choix qu'elle exige, peut procurer une expérience sur le plan de l'«affect» qui fait que les individus peuvent en venir à se concevoir comme pouvant agir sur leur propre désir. Pour le théoricien culturel Lawrence Grossberg, ce qui relève de l'«affect» habilite les personnes en tant qu'activistes politiques potentielles et crée un terreau fertile en vue du changement social. Définissant l'affect comme «la sensation de vivre», il explique :

> L'affect définit toujours le niveau quantitativement variable de l'énergie ou de la volonté ; il détermine à quel point nous nous sentons vivifiés dans des moments particuliers de notre vie. Il définit la force de notre investissement dans des expériences, des pratiques, des identités et des significations spécifiques, et des plaisirs… Mais l'affect se définit aussi qualitativement, par l'inflexion de l'investissement en question, par la nature de la préoccupation entourant cet investissement, par la manière dont l'événement précis en vient à compter pour nous[30].

Pour Grossberg, c'est l'affect qui nous fait lutter avec persistance pour nous intéresser à quelque chose, pour localiser l'énergie de survivre, pour soutenir la passion nécessaire pour imaginer diverses possibilités, et pour passer à l'action. Théoriquement parlant, les personnes peuvent ainsi faire l'expérience du pouvoir d'agir, grâce auquel elles ressentent un certain degré de contrôle sur leurs vies et leur habileté de mettre en marche le changement. Comme expérience affective dans laquelle s'investir, la production artistique collective offre des ressources pouvant être mobilisées en des formes d'activisme social, de lutte populaire, de résistance et d'opposition.

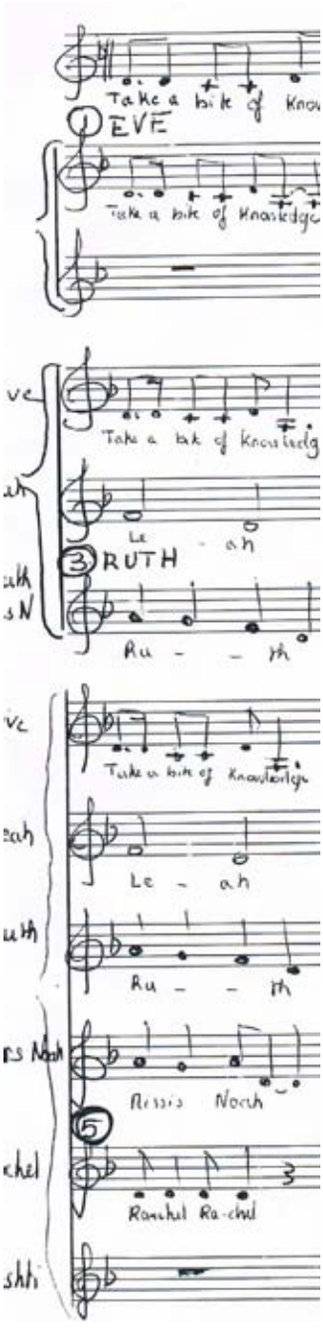
Judéo-Madrigal

En tant qu'expériences affectives potentiellement profondes, les projets d'art communautaire peuvent possiblement faire émerger des connections entre ce qui est perçu comme une expérience individuelle isolée et les structures sociopolitiques plus larges. *Judéo-Madrigal* fut un projet d'art communautaire collaboratif créé dans le cadre du Programme artistes en résidence dans la communauté (qui a duré un an), accueilli par l'Institut des jeunes du Centre des arts Saidye Bronfman en association avec l'Auberge Shalom… pour femmes, un centre et maison de transition administré sous les auspices du National Council of Jewish Women of Canada [Conseil national des femmes juives du Canada] pour les femmes victimes de violence conjugale et leurs enfants mineurs. Avec le soutien du Canadian Commission on Jewish Identity and Continuity [Commission canadienne sur l'identité et la continuité juive] de la Fédération appel juif unifié, le programme visait à développer un projet culturel lié à une thématique juive et s'adressant au public juif et non juif du Grand Montréal.

Cinq ex-résidentes de l'Auberge Shalom ont fait équipe avec la chanteuse et compositrice Hélène Engel pour travailler sur leurs expériences affectives individuelles d'abus dans un espace de témoignage partagé. Le processus de collaboration, qui a duré plusieurs mois au printemps 1997 a exploré la forme musicale du madrigal, développé en Italie au Moyen Âge et devenu populaire pendant la Renaissance. Le madrigal est une pièce vocale composée pour quatre ou six voix et traditionnellement chantée sur des poèmes d'amour courts. Il se caractérise par ses contrastes harmoniques et rythmiques, chaque phrase ayant son tour, à l'opposé d'une composition complète qui a un seul air avec accompagnement harmonique.

Pour décrire le madrigal, Engel invoque la métaphore d'un collier : alors que dans la musique en général, toutes les voix sont l'écrin qui contient le précieux collier de la mélodie soprano, dans un madrigal, chaque voix est en elle-même un collier. Pour Engel, l'égalité de chaque voix, de chaque femme, était cruciale au projet et dans le choix d'utiliser cette forme musicale. En termes de création, elle voulait travailler en collaboration et explorer avec d'autres la rencontre de diverses expériences venant de lieux différents.

En fonction du contexte social, le projet de Engel fut motivé par le désir de créer une expérience socialement intégrative dans laquelle toutes pourraient tisser des liens les unes avec les autres par le processus de création[31]. Pour Engel, utiliser l'art comme stratégie d'engagement public devient nécessairement une expérience transformative, ce qu'elle nomme « un espace sacré de jeu[32] ». L'art est l'expression symbolique de problèmes concrets et procure une façon d'agir sur des problèmes ou des enjeux. Aussi, à son avis, il offre un lieu pour l'activisme social qui évite bon nombre des limites politiques internes présentes dans d'autres types de mouvements ayant une orientation purement politique. À propos de son propre passé comme activiste politique, elle déclare : « Je crains les mouvements de masse, donc faire de l'art dans des structures de taille réduite où se rejoignent des individus ressemble davantage à mes valeurs[33]. » Elle poursuit en expliquant que les possibilités affectives de l'art sont liées à sa connexion avec l'individu et l'expression individuelle, plutôt qu'à la volonté de la majorité. De son point de vue, c'est l'art — plus souvent que la militance politique — qui accueille la minorité et la différence.



Partition créée par les membres du projet *Judéo-Madrigal,* Auberge Shalom… pour femmes.

Plus précisément, en ce qui concerne les participantes, Engel croit au pouvoir productif de l'art comme véhicule pour laisser aller la colère engendrée par la violence qu'elles ont subie. Elle reconnaît que les participantes ne se sont pas nécessairement jointes au projet avec des aspirations politiques ; plutôt, leurs vies les avaient positionnées de façon à ce qu'elles se devaient de devenir militantes. Engel explique que les femmes ont entrepris le projet avec des sentiments de nostalgie, d'amertume et de tristesse, et, tout en souhaitant encourager leur autocompassion, elle voulait aussi soutenir leur désir de dépasser l'autorécrimination si répandue chez les victimes d'abus. Or, d'après Engel, une de ses grandes découvertes, comme artiste, fut l'émergence de la colère comme étape du processus de guérison qui est apparue lorsque les femmes ont découvert que ce qu'elles avaient fait leur apportait vraiment du plaisir. Le projet artistique procurait au groupe un espace d'expression individuelle et collective, tout en servant de distraction pour détourner temporairement leur attention des abus.

Les paramètres spécifiques de *Judéo-Madrigal* se sont installés quand Engel a répondu à l'appel de soumissions pour le projet. Avant de rédiger sa proposition, Engel a entrepris une longue période de réflexion et puis, elle a rencontré Devora Neumark et le personnel de l'Auberge Shalom à plusieurs reprises. Un jury indépendant composé d'artistes, d'activistes communautaires et de travailleuses culturelles a ensuite sélectionné le projet, qui fut subséquemment présenté à des participantes potentielles — toutes d'anciennes résidentes de la maison d'hébergement. Au début du processus, dix femmes ont consenti à participer, et cinq ont poursuivi jusqu'au spectacle final. Le projet lui-même était structuré en 12 sessions hebdomadaires qui se tenaient le dimanche dans un espace alloué au Centre des arts Saidye Bronfman. Le spectacle a été présenté d'abord à l'Auberge même, puis une deuxième fois, ouvert au public, mais sous forme d'une version enregistrée du madrigal et la participation volontaire de seulement deux des femmes, qui ont choisi de parler de leurs expériences[34].

Comme armature narrative pour la composition musicale, Engel a ouvert les premières sessions en partageant avec les autres ce qu'elle savait au sujet des 23 femmes mentionnées dans la Bible juive, de Hagar et Deborah à Rachel et Miriam. Chacune des participantes fut ensuite invitée à choisir un de ces personnages avec laquelle elle s'identifiait. L'intention de Engel était que les femmes se servent de ces récits bibliques pour tisser des liens avec leurs propres expériences, et ainsi peut-être en tirer de l'introspection et de la sagesse pour elles-mêmes. Après coup, Engel croit que ces liens furent en effet pertinents et fructueux dans leur processus d'affirmation.

Le groupe s'est mis à improviser à partir des personnages choisis, développant des dialogues avec et pour chacune d'elles. Lors des impros, les femmes — dont seulement une était juive — ont pris du plaisir à converser avec les Écritures. Les improvisations furent ensuite utilisées comme base pour développer des mélodies individuelles en étroite collaboration entre Engel et chacune des participantes, alternant entre l'anglais et le français. Par exemple, *Rachel* chante « I want to give a lot of love / I let it flow yet I feel so unsatisfied [Je veux donner plein d'amour / Je le laisse couler mais je me sens tellement insatisfaite] » pendant que *Madame Noé* (le personnage choisi par Engel) chante « Ma vie, c'est la vaisselle, la cuisine, la poubelle, la lessive, le ménage ; je n'ai pas de nom, je n'ai pas d'âge[35]. »

Chaque session fut enregistrée sur bande sonore. Le groupe débutait avec une chanson de bienvenue, puis chacune devenait son personnage et elle chantait des situations improvisées. Alors que certaines sont venues au projet avec la confiance et l'habileté de chanter, ce n'était pas le cas pour d'autres. Pour Engel, le manque d'expérience ou de compétence ne représentait pas un problème ; elle tenait à ce que chaque femme s'exprime vocalement du mieux qu'elle pouvait. Après chaque session, Engel écoutait les bandes et les travaillait de son côté. Lorsqu'elle découvrait une phrase qu'elle trouvait intéressante, elle l'isolait et l'apportait à la prochaine session pour en discuter. Au bout de quatre semaines, elle a enregistré

de la musique au moyen d'un synthétiseur, pour effacer toute dissonance. Les femmes ont d'abord eu peine à croire que l'enregistrement avait capté leurs voix et leur travail collectif, jusqu'à ce que Engel révèle la séquence de production en leur faisant rejouer les bandes une par une.

Ce moment a changé la dynamique du groupe et son processus de travail, en déplaçant les sentiments prépondérants de manque et de désir insatisfait de ces femmes vers une reconnaissance de leur puissance et de leur présence : du sentiment de « Je veux être aimée » à celui de « Je suis ici ». Engel y perçoit un changement dans la subjectivité : de victime à actante. Dans ce cas-ci — quand, tel que décrit ci-dessus, surgissaient de puissantes émotions de colère —, les femmes se sont reconnues comme créatrices de quelque chose de beau. Engel qualifie ce déplacement subjectif comme d'« éveil de l'artiste endormie[36] ».

Après ce point tournant, la structure des sessions a changé pour devenir plus focalisée. Elles ont continué, la moitié du temps étant consacrée aux improvisations, l'autre à créer et répéter pour le spectacle. En tant qu'artiste, Engel voyait son rôle comme celui de facilitatrice et de mentor. Parfois elle suggérait des changements à la pièce ; parfois les femmes étaient d'accord et parfois pas. Les femmes ayant parfois de la difficulté à communiquer à Engel ce qu'elles désiraient, celle-ci s'est souvent retrouvée devant un défi relativement au contenu du matériel qui émergeait. La collaboration a évolué et la partition a connu de nombreuses révisions. Avec chaque changement, les femmes devaient apprendre une nouvelle chanson. Vers la fin de la série de sessions, en plus des impros et des répétitions, le groupe a fait des recherches en vue de créer ses costumes pour la représentation.

C'est l'art – plus souvent que la militance politique – qui accueille la minorité et la différence

La dynamique de groupe entre Engel et les participantes, et parmi ces ex-résidentes de l'Auberge Shalom, était compliquée. Seulement deux des anciennes résidentes se connaissaient avant le projet. Le facteur d'étrangeté et l'anxiété liée à l'entreprise d'un projet de création ont donné lieu à une situation à laquelle certaines ont réagi par la peur. À la fin, la moitié du groupe avait abandonné, bien que les difficultés quotidiennes des femmes qui vivent avec l'héritage de la violence conjugale puissent en partie expliquer ce taux élevé de désengagement. Du point de vue de l'éthique, Engel soutient qu'il lui importait de ne jamais prendre une position de supériorité face aux participantes, bien qu'elle était consciente qu'il existait des différences entre ce qu'elle apportait au projet et ce qu'y apportaient les autres. Elle explique que ses buts et ceux des autres femmes n'étaient pas toujours les mêmes. Les autres participantes étaient profondément engagées dans un processus de guérison très réel et très à vif, alors que Engel focalisait sur la mise sur pied d'une collaboration créatrice productive et sur un produit esthétique satisfaisant. Elle se sentait responsable d'assurer que les autres participantes ne se retrouvent pas dans une position d'avoir à faire des choix esthétiques qu'elles n'avaient pas les compétences de faire puisque, à son avis, ceci n'aurait servi qu'à décourager ces femmes plutôt qu'à les autonomiser. Toutefois, elles ont choisi d'approuver ou de désapprouver les sélections proposées par Engel et ont, en effet, activement demandé des changements esthétiques jusqu'au dernier moment. Elles détenaient également le contrôle total sur le contenu et la narration du madrigal, y compris sur ce qu'elles choisissaient de dévoiler à propos de leur expérience personnelle.

Les différences présentes à l'intérieur du groupe et les stratégies de résolution de conflits tournaient autour de l'idée que tout le monde a sa place légitime au sein du processus de création en collaboration. Dans l'ensemble, l'approche où « la majorité l'emporte » n'a pas été appliquée. Ainsi, les négociations furent menées de façon continue et à l'air libre, pour ainsi dire ; en effet, elles furent mises de l'avant comme faisant partie du processus productif inhérent à la créativité. Pour sa part, Engel a voulu demeurer flexible et ouverte à la critique constructive. Déballer et démêler les défis rencontrés peut procurer aux participantes au projet (y compris évidemment l'artiste qui facilitait), tout autant qu'à celles qui le découvrent après coup et de l'extérieur du processus, l'information nécessaire pour commencer à concevoir des méthodes et des solutions alternatives qui, idéalement et ultimement, pourrait aider à développer une pratique d'art communautaire. Néanmoins, pour y arriver, le fait de se rendre aussi vulnérable à la critique est un pas majeur vers une éthique de l'être, nécessaire à une éthique d'art communautaire.

Des enregistrements audio et vidéo du spectacle furent distribués à chaque membre du groupe, y compris Engel, et une copie est allée à l'Auberge Shalom. D'après Engel, le projet fut un succès. Elle trouve la valeur artistique du produit satisfaisante. Elle n'est pas d'avis que cette œuvre est sa création et pour cette raison, ne présume pas qu'elle est autorisée à la partager avec un public extérieur. Toutefois, le processus a profondément changé sa vie et elle soupçonne qu'il a, de même, eu un effet positif sur la vie des autres participantes. Elle se rappelle son propre cheminement, à commencer par son appréhension au

sujet de la collaboration et les responsabilités concomitantes. Engel note au passage son étonnement face à la solidarité et au support qu'elle a observés, une fois le projet terminé, chez les autres participantes ; elle a constaté chez celles-ci davantage d'assurance et « un épanouissement quant à leur apparence personnelle et à la communication[37] ».

Selon Engel, le projet a procuré aux participantes un espace où concentrer sur leur propre potentiel créateur et, grâce à leur expérience partagée, commencer à interroger certaines des structures sociales opprimantes qui engendrent et soutiennent la violence conjugale. Ainsi, l'art communautaire est positionné comme un « nouvel espace politique ». Ce concept, d'abord articulé par Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, préconise d'élargir la définition du politique pour inclure, parmi tant d'autres, le domaine dynamique des pratiques culturelles, insufflant de ce fait une nouvelle vitalité aux principes démocratiques[38]. Lorsque perçus comme de nouveaux espaces politiques, les projets d'art communautaire exigent que l'on ait accès aux moyens de production et de diffusion culturels, vu que l'art communautaire soutient qu'en soi, faire de l'art est un espace politique et « politisant ».

En effet, il est important de spécifier que les théories de démocratie culturelle, prises comme pédagogie critique ou activiste, ne prétendent pas que les objets d'art sont politiques en eux-mêmes, mais plutôt que les processus de production, eux, le sont, reliant l'apprentissage à la recherche, les contextes culturels à l'économie politique, les personnes aux structures, le critique au créatif ; toutes sont des méthodes pour contester les patterns hégémoniques d'aliénation et de fragmentation[39]. Semblable aux concepts d'éducation de Paulo Freire — où le développement d'une conscience critique est dialectique, issu d'un processus de dialogue critique et de pratique, ou d'action et de réflexion[40] pour et à propos de la démocratie culturelle —, la pensée critique est située dans, et comprise par l'intermédiaire de, l'expérience vécue de faire de l'art. Pour en retirer le maximum d'efficacité possible, il est nécessaire de canaliser le dynamisme créateur vers le changement personnel et la critique sociale, sans pour autant dépolitiser le contexte de production.

Les projets d'art communautaires créent l'opportunité d'arrimer les préoccupations personnelles et politiques et un potentiel d'activisme social par la pratique de la démocratie culturelle

Entre nous

Pour essayer de comprendre l'art communautaire, il faut considérer avec soin à la fois l'éthique et l'esthétique de la production collective d'art. Quelle est l'éthique de la collaboration dans le cadre d'une production esthétique, vu la nature affective de la création artistique, et les rapports de force potentiellement différents entre personnes participantes ? L'éthique de la pratique communautaire devrait-elle être considérée comme partie intégrante de son esthétique, et si oui, comment l'esthétique d'une œuvre peut-elle être perçue comme une pratique éthique ? En tandem, les qualités de la production esthétique peuvent-elles êtres comprises comme une pratique éthique et comme forum pour l'activisme communautaire ? Comment comprendre, apprécier et écrire au sujet de l'esthétique d'une œuvre produite en collaboration et axée sur le processus ? Finalement, quel rôle social est-on en train de prescrire aux artistes et, de ce fait, à l'art ? Pour comprendre la pratique de l'art communautaire à l'intérieur de son contexte sociopolitique et culturel actuel, il est nécessaire de théoriser sur les questions connexes de l'éthique et de l'esthétique de l'art communautaire.

Entre nous comporte 112 images en rotation saisonnière créées par les résidentes[41] du CHSLD Saint-Laurent/Les Cèdres — un centre d'hébergement et de soin de longue durée pour personnes âgées — en collaboration avec Devora Neumark. Installées en groupes de 28, les images alternent entre les dessins réalisés par les participantes — de montagnes, d'oiseaux, de vie quotidienne, etc. — et les photographies que Neumark a prises de leurs mains tenant leur objet le plus précieux : une Vierge Marie et Enfant Jésus en céramique, une miette de pain, une photo, une guitare, etc. Le projet fut créé entre novembre 1999 et mars 2000 sous les auspices de la Politique d'intégration des arts à l'architecture, dite du « 1 % », du ministère de la Culture et des Communications du gouvernement du Québec[42].

La collaboration comprenait cinq étapes différentes, débutant avec une série de cercles de récits, suivis de rencontres individuelles entre Neumark et chaque conteuse. Puis, lors d'une visite dans leurs espaces de vie personnels, Neumark les photographiait individuellement, avec en main leur objet le plus signifiant. La troisième étape comportait une série d'ateliers de dessin bi-hebdomadaires, répartis sur une période de trois mois, où bon nombre des conteuses, de même que de nouvelles personnes, se réunissaient pour dessiner et peindre les images qui feraient éventuellement partie des quatre ensembles



Entre nous, CHSLD Saint-Laurent/Les Cèdres. Photo : Devora Neumark.

de groupes saisonniers. L'étape numéro quatre fut la sélection, le développement photographique et le montage des œuvres. L'étape numéro cinq fut la première installation et la mise en marche du protocole qui avait été négocié et accepté entre Neumark et le CHSLD Saint-Laurent/Les Cèdres, combinant la transition saisonnière des images avec une réunion de la communauté et un cercle de récits[43].

Les projets d'art communautaire offrent le potentiel de pouvoir imaginer un avenir différent et de créer des réalités autres. Ils présentent la possibilité de ce que la théoricienne Angelika Bammer a nommé une « conscience d'anticipation », où les individus possèdent l'habileté d'imaginer des mondes meilleurs[44]. En effet, la construction de nouvelles formes de narration est une forme de représentation motivée, plutôt que neutre. Comme l'a écrit Natalie Zemon Davis, « les récits se ménagent un espace spécial avec leur "il était une fois", ce sont des instruments efficaces en vue de dire quelque chose clairement[45] ». De façon similaire, Susan Stanford Friedman souligne que « les personnes savent qui elles sont en racontant des histoires à leur sujet et celui des autres » ; elle précise que, en racontant, les individus utilisent la mémoire, la réflexion et l'engagement avec les autres pour acquérir une connaissance de soi[46]. Les participantes à *Entre nous* furent conviées à un processus dynamique à l'intérieur duquel la construction de nouvelles méthodes narratives — de soi-même et l'autre — fut au cœur de l'expérience de création de l'œuvre, qui est toujours en place dans l'espace de rencontre public du centre d'hébergement. Neumark a été motivée à entreprendre un projet d'art communautaire avec les résidentes de ce centre par son désir de connecter avec des personnes de la même génération que ses grands-parents, pour apprendre de leurs récits et découvrir comment celles-ci se pensent et se perçoivent face à la vieillesse. Elle a aussi été guidée par la conviction que l'art public est public non seulement parce qu'il se trouve dans des lieux « publics » accessibles, mais aussi parce qu'il est participatif. Ceci étant, elle voulait donner aux personnes âgées l'opportunité de faire des contributions signifiantes et faire en sorte que celles-ci soient vues et validées en installant une œuvre d'art permanente créée par ces personnes elles-mêmes. Donc, la participation et l'écoute active furent vitales à chaque étape de son processus — des cercles de récits aux ateliers aux présentations collectives lors desquelles celles qui avaient créé l'œuvre la présentaient aux membres de leur communauté —, confirmant tout au long leurs capacités et la continuité de leur pertinence sur le plan civique.

En explorant comment il est possible de raconter son histoire de vie au moyen d'images et d'objets, Neumark a utilisé le récit comme procédé pour permettre aux participantes de communiquer ce qui leur tenait le plus à cœur, tout en aménageant délibérément un espace de peine et de deuil, de célébration et de connexion. À l'intérieur de cet espace, toute réaction





Entre nous, CHSLD Saint-Laurent/Les Cèdres. Photos : Devora Neumark.

émotionnelle était acceptée d'emblée ; ensuite, la tâche devenait de choisir quoi mettre en évidence. Pour Neumark, photographier leurs mains, leurs objets précieux (dans cet endroit où tellement de leur vie matérielle avait dû être sacrifiée) et leur travail — leurs dessins —, pouvait occasionner chez les participantes, comme chez les futures pensionnaires du CHSLD Saint-Laurent/Les Cèdres, un sentiment d'accueil, de participation et d'être « chez-nous ». Pour Neumark, cela aurait été un non-sens de créer une œuvre d'art public pour l'espace commun d'un centre d'hébergement sans la participation active des gens qui y vivent : « N'importe quoi d'autre sert de décoration, ce qui peut être bien joli et même avoir du sens pour certaines personnes, mais ne fait pas grand-chose pour encourager l'action civique et le sentiment d'appartenance[47]. » Pour elle, la créativité est transformatrice. Le processus qu'elle a facilité a permis aux participantes de se sentir acceptées et de consentir au degré de transformation personnelle qu'elles étaient capables d'accueillir. Ceci leur a permis de se sentir intégrées dans quelque chose de plus grande envergure, et cette participation leur a servi à valider leur inclusion communautaire et, dans certains cas, leurs vies.

Pour Neumark, le processus compte pour une partie essentielle du projet. Bien que les 112 images soient importantes — leur installation permanente fait qu'elles peuvent être vues et ainsi attester à long terme du pouvoir d'agir et du sentiment d'accomplissement des participantes —, ce qui donne un sens particulier à l'œuvre, c'est le « comment » elles se sont rendues là, et le fait qu'elles changent de manière cyclique, ce qui produit un contexte propre à une célébration sur une base saisonnière pour tout le monde qui habite et visite le centre. Ces images sont les marqueurs esthétiques d'une pratique de l'éthique où Neumark s'est servie de processus créatifs collaboratifs pour affirmer et faciliter les émotions, les pensées, la créativité et les vies des personnes participant au projet.

La négociation entre affirmer le processus et évaluer le produit, entre éthique et esthétique, est un thème récurrent dans le discours récent sur l'art communautaire. Ce débat s'est joué en tandem dans le projet de Neumark lorsque, à son insu, une plainte a cheminé jusqu'au niveau ministériel à propos de la validité de la pratique de l'art communautaire, et de ce projet en particulier, dans le cadre de la définition de la politique du 1%. On fit appel à des avis experts et, au bout du compte, le ministre responsable de la politique du 1% s'est dit d'accord avec le jury, à savoir que la création artistique collective basée dans une communauté était valide et approuvée comme faisant partie de la définition légale de l'art public. Au sujet de ce débat et de la place de son projet dans ce débat, Neumark déclare :

> En tant qu'artiste, je voulais ouvrir un espace pour que la collaboration collective soit sanctionnée en tant qu'« art public » sous la politique du 1%. Je voulais aussi participer à une œuvre dont le contenu et la structure refléteraient la signification des récits personnels des individus qui y avaient contribué, et qui constituerait de même un lieu rassembleur commun. Je souhaitais partager avec les autres participantes le sentiment croissant de capacité, de fierté et d'autopermission qui accompagne souvent le fait de relater l'histoire de sa vie (de manière sonore et visuelle), de sorte que l'agora se verrait animée comme une véritable place publique — que ce lieu ne serait plus perçu simplement comme un lieu physique, mais comme un espace où des individus peuvent assumer et affirmer leur appartenance collective. Je désirais que les familles des autres participantes aient une idée du sens de la vie des membres de leur parenté — que chaque vie compte et que ses traces sont manifestes. Je voulais que la politique de l'art public du Québec soit modifiée de sorte que la pratique créatrice collective soit créée et reçue par la communauté elle-même et, dans le champ plus vaste du « monde de l'art », être considérée comme rigoureuse et accomplie[48].

Le fait de créer *Entre nous* sous la rubrique du programme du 1% exigeait de Neumark qu'elle suive certaines directives concernant le contrôle sur l'esthétique de l'œuvre. Par exemple, c'est elle qui, au bout du compte, devait répondre du choix des images sélectionnées, et ce fut elle la photographe — cadrant les images de ses sujets tenant leurs objets choisis. Elle dit avoir ressenti un certain malaise dans cette position d'autorité à l'intérieur d'une collaboration, vu que tout le travail avait été produit grâce à la participation active de la population hébergée et de celle du centre de jour, basé sur leurs propres vies, expériences, objets, souvenirs et histoires.

En effet, lorsqu'on considère l'esthétique d'une œuvre d'art communautaire, il faut se colleter avec les questions entourant la collaboration en fonction de qui a produit quoi, tout en examinant la nature ou la qualité de ladite collaboration — comment s'est négocié le processus de production collective ? Quelle est l'éthique relationnelle dans le cadre d'un processus de création en collaboration ? Dès le départ, Neumark connaissait la nécessité de la communication avec, et du soutien parmi et pour, toutes les autres personnes qui participeraient au projet d'une façon ou d'une autre. Ses premières rencontres avec les représentantes de chaque institution pendant la préparation de la proposition furent cruciales. À la suite de nombreuses discussions, pendant lesquelles des ententes réciproques furent conclues à propos de la structure, du contenu et de l'organisation du projet, elle ne pouvait pas concevoir de soumettre un projet qui se passerait de la participation active des résidentes.



Entre nous, CHSLD Saint-Laurent/Les Cèdres. Photo : Devora Neumark.

Une fois son projet sélectionné et approuvé, elle a travaillé avec le personnel et les bénévoles des deux institutions pour choisir les individus. Neumark était ouverte à travailler avec tout le monde vivant dans le centre. En effet, bon nombre de ces personnes âgées vivaient avec la démence et avec des troubles de mémoire et de perception sensorielle résultant de la maladie d'Alzheimer. D'autres étaient aveugles, ou avaient des troubles de l'ouïe, ou des restrictions sur le plan de la mobilité. Au moment de s'asseoir pour le premier cercle de récits, Neumark avait déjà fermement établi une relation et une présence auprès de la communauté parmi le personnel, les bénévoles, la population résidente, et jusqu'aux membres de la famille dans certains cas.

Plusieurs personnes qui ont participé aux diverses étapes du projet ne se connaissaient pas au début. Ce fut donc une opportunité de tisser des liens et, dans certains cas, de solides amitiés. Celles qui se connaissaient déjà ont pu profiter de l'occasion pour découvrir davantage les autres en s'alliant pour parfaire leurs habiletés créatrices et développer de nouvelles capacités.

Neumark rapporte que, tout au long du projet, plusieurs participantes ont relevé leurs propres défis en prenant conscience du sens et de la signification de leur contribution. Elle décrit sa soigneuse négociation du processus et des relations interpersonnelles :

> Vu que cet endroit est aussi leur « chez-nous », je sentais qu'il s'agissait d'un équilibre précaire des frontières entre familiarité et autonomie. Chaque personne a été affirmée quant à son degré de participation au processus, de même que dans le partage de ses histoires et la présentation de son travail. Certes, je ne pouvais pas anticiper tous les effets, mais j'ai été très touchée par le sentiment de fierté qui a découlé du partage et de l'attestation du progrès individuel et collectif[49].

Il aura fallu une grande part de patience et de compassion pour réussir cette collaboration, surtout quand la gravité du sens augmentait à tel point que la personne ressentait le besoin de se retirer du processus (parfois à plusieurs reprises) jusqu'à ce qu'elle se sente de nouveau capable de poursuivre. Neumark souligne que le personnel et les bénévoles — qui n'étaient pas au courant et ignoraient le pouvoir que peut avoir la pratique créatrice — n'étaient pas toujours en mesure d'anticiper les changements entraînés par l'aspect émotif du processus de création dans le quotidien des participantes.

Les projets d'art communautaire peuvent possiblement faire émerger des connections entre ce qui est perçu comme une expérience individuelle isolée et les structures sociopolitiques plus larges

Neumark a reconnu son propre besoin de soutien tout au long du processus. Elle évoque l'essai de John Ralston Saul intitulé *Vers l'équilibre*[50], dans lequel l'auteur compare l'éthique avec un muscle qui a besoin d'exercice quotidien pour demeurer sain.

> Les considérations d'ordre éthique au sujet de mes relations interpersonnelles et de la nature du processus artistique même ont parfois été vécues comme rien de plus que la flexion d'un muscle, d'autres fois comme une séance d'exercices vigoureux. Les conséquences de ce processus dans les vies des participantes et de leurs familles, de même que dans la mienne, sont nombreuses et signifiantes. Quelle a été l'importance de ce processus ? Qu'a-t-il évoqué ? De quelle façon a-t-il été thérapeutique ? Rassembleur ? Dérangeant ? Provocant ? Quel degré de responsabilité m'incombait ? Quel degré de responsabilité chaque personne pouvait-elle, et voudrait-elle, endosser ? À quel point un homme qui ne se souvient pas que la personne assise à côté de lui est sa femme peut-il être tenu responsable de ses actions ? Quelles sont les limites du rôle de l'artiste ? Quel sont les paramètres et les conditions de nature saine à favoriser dans ce genre de projet[51] ?

Pour Neumark, la réussite du projet loge à deux enseignes distinctes mais connexes, « l'une fixe, l'autre qui se déploie dans le temps[52] ». Elle souligne l'accomplissement des participantes dans la création de l'œuvre et espère que celle-ci perdurera comme catalyste avec chacune des célébrations communautaires saisonnières — auxquelles elle a continué de participer durant le premier cycle d'un an de la rotation des images et des récits racontés. Dans son bilan sur ce qu'elle croit qu'elle-même et les autres ont tiré de leur participation au projet, Neumark écrit :

> Surtout un sentiment de courage permettant d'oser aller dans des endroits qui nous font peur, et de s'asseoir assez longuement dans l'ombre de ces endroits pour découvrir qu'ils font aussi partie de nous, et de ce que nous appellons « chez-nous ». Qu'il s'agisse de la femme qui refusait de faire photographier son objet préféré avant d'avoir fait la paix intérieure avec son Dieu, et puis est décédée une semaine après la prise de la photo ; de l'homme qui a sangloté semaine après semaine en peignant une montagne à partir de ses souvenirs d'enfance dans les Alpes suisses ; de la femme qui, avec chaque coup de pinceau et respiration assistée par une bonbonne d'oxygène, a révélé l'histoire de sa carrière artistique interrompue par son mari artiste jaloux de son talent ; de la participante qui, à force de peindre ce qui semblait être des formes abstraites, en est venue à identifier une des formes ovales comme étant le bâton que son agresseur avait utilisé pour la battre pendant son enfance, ou, ou, ou ; chacune de nous avons fait face à nos propres vulnérabilités, plaisirs, joies et peurs, et nous avons permis que ces choses intimes soient vues et rendues présentes dans les récits partagés et dans les dessins et les photographies[53].

Neumark désire voir naître d'autres processus de création en collaboration, les siens et ceux des autres, où des processus engagés, soigneusement planifiés, participatifs, mis en place à tous les niveaux, ont l'opportunité — y compris le temps nécessaire, les subventions et les ressources humaines adéquates — de jeter un nouvel éclairage sur la compréhension de ce qu'est l'art, et de ce qu'il peut être. En même temps, de tels projets peuvent et doivent être perçus comme promoteurs de l'engagement social en incluant activement les personnes dans la création de leurs environnements spatial, affectif, culturel et social.

Vers une conclusion : arrimer la transformation personnelle et le changement social

Les processus d'art communautaire rendent possible l'arrimage de la transformation personnelle et du changement social. En tant que pratique, ils reconnaissent que l'activisme n'a pas cours seulement dans le domaine politique ou social, mais plutôt que toute préoccupation que l'on souhaite rendre manifeste dans le monde exige, a priori, une attention consciente à ces questions lorsqu'elles réverbèrent en nous et nous habitent intérieurement. Susan Krieger insiste sur la nécessité de se comprendre soi-même afin de produire une compréhension relative au sujet à l'étude. Elle écrit : « Nous sommes capables de voir les autres dans la mesure où nous nous connaissons nous-mêmes. Si la compréhension du moi est restreinte et résiste au changement, la compréhension de l'autre l'est également. Si la compréhension du moi est sévère, indifférente et manque de générosité envers toutes les possibilités d'être, la compréhension de l'autre s'en ressentira[54]. » Pour quiconque participe à des projets d'art communautaire, le processus créatif peut apporter un renforcement du pouvoir personnel, permettant de faire l'expérience d'aspects de soi possiblement enfermés ailleurs dans sa vie. De par leur nature, les pratiques artistiques ont le potentiel d'ouvrir et d'offrir des solutions et des possibilités parce qu'elles fonctionnent toujours à l'intérieur du domaine de la créativité, posant la question « et si… » — espace subjectif où l'on peut se demander « Quelle sorte d'individus aurions-nous à devenir afin de nous ouvrir à de nouveaux mondes ? » Comme l'exprime Kenneth L. Ames, « il n'est ni pittoresque ni démodé de penser que l'art et l'éthique, l'art et la moralité, l'art et la spiritualité, puissent être reliés. L'art lui-même ne se doit pas d'être éthique, moral ou spirituel, mais la définition qu'une société donne à l'art, ses utilisations de l'art et sa hiérarchie des arts apportent toutes un témoignage valable, quoique souvent involontaire, quant à son éthique, sa moralité et son état spirituel[55]. »

L'art communautaire crée un potentiel d'activisme social par la pratique de la démocratie culturelle

Il me semble que les projets d'art communautaire, comme forme de et pour la démocratie culturelle, ne peuvent pas faire autrement que de poser la question « Comment vais-je vivre ? » en facilitant la participation active et consciente d'individues dans leurs propres vies. Le fait de participer à ces projets est un apprentissage expérientiel de compétences, telles que la pensée critique et l'habileté de prendre des décisions souvent complexes, tout en générant du savoir et des façons de se comprendre, et de comprendre leur communauté et leur culture. En tant que « nouveaux espaces politiques » multiples dans lesquels des individus en viennent à former leurs identités, les pratiques artistiques en collaboration peuvent jeter les bases du développement d'une conscience politisée, où le personnel est incontestablement politique.

NOTES

1. Voir sa participation au *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*, p. 32.
2. Le questionnaire utilisé pour les besoins de la recherche de Caroline a été élaboré en même temps que ceux allant servir pour les demandes d'aide financière et les rédactions des rapports finaux des projets soutenus par LEVIER. On peut lire les questionnaires pour les demandes d'aide financière en art communautaire, p. 37-38, et les questionnaires pour les rédactions des rapports finaux, p. 194-197.
3. Jeanette Winterson, *Art et mensonges*, Paris, Plon, 1998.
4. Iain Chambers, *Migrancy, Culture, Identity*, Londres, Routledge, 1994, p. 130. Chambers établit une distinction clé entre l'éthique et la moralité, qu'il postule comme étant « le nom de la loi… dans lequel nous sommes positionnés et apparemment tenus sous garde/à vue/détention provisoire ».
5. Drucilla Cornell, *Transformations : Recollective Imagination and Sexual Difference*, New York et Londres, Routledge, 1993, p. 1.
6. La définition de l'art communautaire a été développée par Devora Neumark pour le *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)* organisé par LEVIER. Merci beaucoup de cette collaboration fort productive.
7. Arlene Goldbard, « Postcript to the Past : Notes Toward a History of Community Arts, » dans *High Performance* (hiver 1993), p. 23-27.
8. Nayo Barbara Malcolm Watkins, « The Partnering of Artists and Communities : New Methods Evolving in the Durham CAPP », dans *High Performance* (hiver 1993), p. 39-41.
9. Richard Owen Geer, « Of the People, By the People, and For the People : The Field of Community Performance », dans *High Performance* (hiver 1993), p. 28-31.
10. Richard Owen Geer, p. 28 (voir note 9).
11. Richard Owen Geer, p. 29 (voir note 9).
12. Raymond Williams, « Culture is Ordinary », *The Monthly Review Press,* 1959, réimpression sous la dir. de Gigi Bradford, Michael Gary et Glenn Wallach, *The Politics of Culture : Policy Perspectives for Individuals, Institutions, and Communities*, New York, The New Press, 2000, p. 16-20. Williams n'a pas comme objectif de définir un mandat pour l'art communautaire. Toutefois, ses idées au sujet de la culture capturent l'idée que le potentiel pour fabriquer de la culture existe dans toute communauté.

13. Cornel West, «The New Cultural Politics of Difference,» sous la dir. de Simon During, *The Cultural Studies Reader*, New York et Londres, Routledge, 1993, p. 203-221.
14. Cornel West, p. 203-205 (voir note 13).
15. La littérature au sujet de l'activisme dans les arts qui est écrite par des activistes des arts féministes des années 1970 et 1980, ou qui inclue des articles à leur sujet, se porte mieux à cet égard. Par exemple, Lucy Lippard, *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*, New York, E.P. Dutton, 1984; *Cultures in Contention*, sous la dir. de Douglas Kahn et Diane Neumaier, Seattle, Real Comet Press, 1985; *Art in the Public Interest*, sous la dir. de Arlene Raven, Ann Arbor, UMI Research Press, 1989; Norma Broude et Mary Garrard, *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s — History and Impact*, New York, Harry Abrams, 1994; *But Is It Art: The Spirit of Art as Activism*, sous la dir. de Nina Felshin, Seattle, Bay Press, 1995; *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, sous la dir. de Suzanne Lacy, Seattle, Bay Press, 1995.
16. Voir sa participation à la *Deuxième rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 25-27. Voir également sa participation au *Programme de formation et d'échanges en arts communautaires (2002)*, p. 35, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours,* p. 77-78 et 83. Voir également la description des projets activistes humanistes auxquels il a participé, *Une chanson pour un logement*, p. 204-205, et *La Virevolte en musique et en chansons,* p. 206-207. Norman a agi comme coordonnateur de cette publication et c'est à ce titre qu'il signe l'avant-propos *Quand activistes et artistes fusionnent*, p. 9-10.
17. Voir sa participation à *Arts communautaires — Invitation à une rencontre d'information*, p. 31.
18. Homi K. Bhabha, «The Enchantment of Art», dans *The Artist in Society: Rights, Roles and Responsibilities*, sous la dir. de Carol Becker et Ann Wiens, Chicago, New Examiner Press, 1995, p. 25.
19. Owen Kelly, *Community, Art and the State: Storming the Citadels*, Londres, Comedia Publishing Group, 1984; David Trend, *Cultural Democracy: Politics, Media, New Technology*, New York, SUNY Press, 1997.
20. Owen Kelly, p. 99 (voir note 19).
21. Owen Kelly, p. 15-17 (voir note 19).
22. *The Globe and Mail* (Toronto), mardi le 9 décembre 1997, p. A2.
23. Owen Kelly, p. 112 (voir note 19).
24. Norman Nawrocki, extrait de ses réponses au questionnaire qui a servi pour cette recherche, janvier 2003.
25. Norman Nawrocki (voir note 24).
26. Norman Nawrocki (voir note 24).
27. Norman Nawrocki (voir note 24).
28. Norman Nawrocki (voir note 24).
29. Norman Nawrocki (voir note 24).
30. *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, sous la dir. de Lisa A. Lewis, New York et Londres, Routledge, 1993, p. 57.
31. D'après Engel, une des conséquences du projet fut que les membres — elle-même incluse — ont vu augmenter leur confiance en soi.
32. Hélène Engel, tiré de ses réponses au questionnaire qui a servi pour cette recherche, janvier 2003.
33. Hélène Engel (voir note 32).
34. Afin de protéger l'anonymité des femmes, aucune photo du spectacle n'a été rendue publique.
35. Tel que rapporté par Janice Arnold, «Song Addresses Issue of Conjugal Violence», *The Canadian Jewish News*, 3 juillet 1997.
36. Hélène Engel (voir note 32).
37. Hélène Engel (voir note 32).
38. Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, New York et Londres, Verso, 1985.
39. Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, p. 88 (voir note 38). Pour un exemple de démocratie culturelle résultant d'un débat sur l'art public, voir: Erika Doss, *Spirit Poles and Flying Pigs: Public Art and Cultural Democracy in American Communities*, Washington et Londres, Smithsonian Institution Press, 1995. Doss y discute de six exemples d'art public: la murale de Barbara Kruger dans Little Tokyo à Los Angeles; la sculpture abstraite *Spirit Poles* de Gary Rieveschl, à Concord, en Californie; la sculpture *Free Stamp* de Claes Oldenburg, à Cleveland dans l'Ohio; la sculpture *Effigy Tumuli* de Michael Heiser, à Ottawa dans l'Illinois; la murale de Judy Baca à Guadalupe, en Californie, dont elle dit que c'est «une réussite civique à cause de l'engagement public»; et la sculpture du Cincinnati Gateway (connue aussi sous le nom de *Flying Pigs*) de Andrew Leicester. Le chapitre sur le projet de murale de Baca, avec sa résidence à Guadalupe, est, pour ma part, le plus intéressant et réussi des six. Voir aussi: Joseph Golden, *Pollyanna and the Brier Patch: The Community Art Movement*, New York, Syracuse University Press, 1987; *The Citizen Artist: 20 Years of Art in the Public Arena*, sous la dir. de Linda Frye Burnham et Steven Durland, New York, Critical Press, 1998.
40. Paulo Freire, *Education for Critical Consciousness*, New York, The Seabury Press, 1973, p. 19.
41. Neumark a soigneusement documenté les noms des cocréatrices. En ordre alphabétique: Marie Acoury, Georgette Anawati, Cécile Anctil, Acher Avanessian, Helena Barakett, Estelle Beaudin, Anita Bélair, Mathilde Bourdeau, Carman Brabant, Juliette Campagna, Pauline Carreau, Johanne Charles, Florence Chartier, Claire Coulombe, Hélène Dantzker, Laurent Demers, Simone Desjardins, Albert Drolet, Arsène Dubé, Josine Ducoron, Marielle Dufresne, Tanya Dumont, Florence, C. Evelyn, Viola Ferguson, Eugénie Forest, Rollande Fournier, Yolande Gozzo, Marie grou, Paulette Guidon, Takla Habib, Marcel Hamel, Valérie Holubek, Nouhad Khalil, Georges Khayat Khalkhovian, Mathilde Khordoc, Labiba Khoury, Juliette Khouzam, Julie Kouri, Raymond Lafond, Alice Lamarche, Claire Lapierre, Pauline Lapointe, Doris Laporte, Odilie Latortue, Marie-Jeanne Lavigne, Pauline Lefebvre, Thérèse Leroux, Laurette Lessard, Marie-Anne Lessard, Germaine Michaud, Grace Ouzanian, Eva Pacquette, Martha Perez, Ida Perrin, Irène Pistono, Pauline Prévost, Blanche Proulx, Pollux, Antoine Rausis, Joséphine Rayes, Lorraine Riendeau, Marguerite Robbins, Gilberte Roy, Soad Sardi, Charlotte Sassine, Léontine Stettmaier, Simone St-Germain, Claire St-Onge, Marie-Paule Tremblay, Rose-Anna Vaillancourt, Mariette Valade, Lorraine Vaudry, Olga Winn, et Yvette Zariffa.

    Neumark est tout aussi minutieuse quant il s'agit de nommer les bénévoles, le personnel de soutien et de support technique, et les personnes inspirantes: Camille Bisson, Joceline Chabot, Ben P. Côté, Bubby Rosenbloom, Danièle Dontigny, Architectes Iemay et associés, Jocel yne Dupont, Faux-Cadres Canal, Christian Paul Gaudet, Yolande Demeules Gaudet, Léa et Zev Neumark-Gaudet, Groupe Corlab (Jean-François Bleau, Yvon Délisle, Sylvie Ringuette, et le reste de l'équipe), Karen Huska, Katja MacLeod Kessin, Rose Khouri, Nathalie Lalonde, Monic Landry, Chantale Lapointe, Denis Lessard, Louis Léveillé, Margo Manikian, Jocelyne Morin, Yvette Nadeau, Manon Pouliot, Georgette Secours, Sylvie Thibaudeau, Claudine Thibouthot et Yolande Tremblay.
42. En tant que tel, 1 % du montant total accordé par le gouvernement du Québec pour le projet de rénovation de ce bâtiment fut accordé pour installer des œuvres d'art, et géré par la Corporation d'hébergement du Québec et le CHSLD St-Laurent/Les Cèdres. Le dossier de Neumark fut sélectionné avec ceux de deux autres artistes parmi tous les dossiers du Répertoire des artistes du 1 % du Secrétariat de l'intégration des arts à l'architecture. On a invité chaque artiste à soumettre une proposition pour une œuvre permanente à être installée dans l'édifice rénové qui devait abriter le CHSLD Saint-Laurent et le CHSLD Les Cèdres. La proposition de Neumark fut rédigée à la suite de longues consultations avec le personnel des deux centres qui, lors de la proposition initiale et pendant le processus de création, étaient situés à des endroits différents.
43. Quelques-uns des panneaux sont documentés sur le site de Neumark, www.devoraneumark.com. Elle a aussi publié un article décrivant le projet, «*Entre nous*: valeurs communes et pratiques créatives partagées», *Esse arts + opinions*, nº 48 (printemps 2003).
44. Angelika Bammer, *Partial Visions: Feminism and Utopianism in the 1970s*, Routledge, New York et Londres, 1991.
45. Natalie Zemon Davis, *Women on the Margins: Three Seventeenth-Century Lives*, Harvard University Press, Cambridge et Londres, 1995, p. 7.
46. Susan Stanford Friedman, *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, New Jersey, Princeton University Press, 1998, p. 8.
47. Devora Neumark, extrait de ses réponses au questionnaire qui a servi pour cette recherche, janvier 2003.
48. Devora Neumark (voir note 47).
49. Devora Neumark (voir note 47).
50. John Ralston Saul, *Vers l'équilibre*, Paris, Éditions Payot, 2003, 348 p.
51. Devora Neumark (voir note 47).
52. Devora Neumark (voir note 47).
53. Devora Neumark (voir note 47).
54. Susan Kreiger, «Beyond Subjectivity», *Journeys Through Ethnography: Realistic Accounts of Fieldwork*, sous la dir. de Annette Lareau et Jefferey Shultz, Boulder, Westview Press, 1996, p. 109.

Que peut-on dire au sujet de l'utilisation de l'art par un organisme de mobilisation politique au Québec? Il paraissait pertinent que LEVIER fasse en sorte que cette publication mette en évidence le Collectif pour un Québec sans pauvreté, qui est à la fois un mouvement, un réseau d'organismes régionaux et nationaux, et un espace de citoyenneté active. Son action rassembleuse émergeante de la communauté a mené à du jamais vu : l'adoption par le gouvernement du Québec d'une loi visant à lutter contre la pauvreté, à partir d'une proposition de loi élaborée à la suite d'une vaste consultation populaire.

Le Collectif a toujours intégré une dimension créative à ses mobilisations politiques. Une telle ouverture à la démarche artistique au sein d'un mouvement activiste dépend intrinsèquement des valeurs et de la vision des personnes impliquées. Pour ce groupe, il est à peine concevable de travailler à la promotion d'une idée sans faire appel à la créativité. Le Collectif considère que l'art permet de traduire visuellement, et de façon plus marquante, ses préoccupations et ses revendications politiques.

La collaboration avec des personnes en situation de pauvreté est une préoccupation constante du Collectif dans toutes ses actions. Les membres ont la conviction profonde que l'avènement d'un Québec sans pauvreté doit résulter d'un processus de réflexion, de décision et d'action qui se fera AVEC les personnes directement concernées. Le groupe vise à ce que les personnes vivant avec la pauvreté puissent faire l'expérience de leur pouvoir citoyen et le développer en vue de catalyser et transformer la société. Recourir au processus créatif est donc vital pour le Collectif, car il permet l'inclusion de toutes les personnes — chaque membre pouvant apporter sa contribution en fonction de ses propres capacités. L'art est valorisé en tant que moyen permettant de s'exprimer autrement qu'avec des mots et des grands discours. C'est une façon d'échanger des connaissances, d'évaluer une situation politique et de rechercher des solutions.

LEVIER a demandé à Vivian Labrie[1] de réfléchir au potentiel de l'art dans la lutte à la pauvreté à partir de ses expériences personnelles et professionnelles. Jusqu'à maintenant, le fil conducteur de la démarche de Vivian a été le savoir populaire avec lequel elle est entrée en contact dans les années 1970 en fréquentant des conteurÉs[2] appartenant à la tradition orale; un savoir qu'elle a ensuite consolidé lors de ses recherches sur la culture écrite, la bureaucratie et la relation d'aide. Dans les années 1990, Vivian s'est impliquée dans des actions visant le changement social et le partage des connaissances, au Carrefour de pastorale en monde ouvrier, puis au Collectif pour un Québec sans pauvreté, dont elle a été la porte-parole de 1998 à 2006. Pendant cette période, elle a vécu l'aventure citoyenne qui a fait en sorte que, depuis 2002, notre société est tenue par le biais d'une loi de «tendre vers un Québec sans pauvreté». Entre les contes et les comptes, elle continue de chercher comment elle peut faire place aux gens et à leurs savoirs.



La première affiche du Collectif pour une loi sur l'élimination de la pauvreté, rappelant le dépôt de la pétition à l'Assemblée nationale du Québec en novembre 2001. Photo : Hélène Rochon. Graphisme : Jean-François Boisvert.

L'art dans la lutte contre la pauvreté

Un degré de liberté

Vivian Labrie

Ça loge avec «… notre bon ami l'imprévu ! » Il y a des ah ! et des euh… Il faut parlementer. Ça fait du bien et donne de la place à bien du monde, entre autres à la marge. Ça nous met, dans notre diversité, en situation de quête commune et de compagnonnage. Ça vient se placer, avec d'autres ingrédients, au pôle «création» d'un triangle dont les deux autres points pourraient s'appeler «organisation» et «identité», mais c'est encore drôle… Il y a des affiches, des épinglettes, des logos, des audaces. Des formulaires mous. Des animations dans des escaliers. Des chronologies de plusieurs mètres. Des kilomètres de *duct tape* rouge. Des images qui valent mille mots et des mots qui font image, à en devenir des bulles qui se mettent à flotter dans l'*erre* du temps. Des dollars qui n'en sont pas, tout en valant plus que les vrais. Des bannières et beaucoup, beaucoup de corvées de peinture. Le dépôt mémorable d'une pétition. Des cartes de compétence inénarrables. Et Johanne, dite JoduLoup, qui vient arrêter le temps. Des arbres. Plutôt des bouleaux. Beaucoup de feuilles. C'est un détour avec, parfois, l'abracadabra qui ouvre une «porte des étoiles». Et un, voire plusieurs, degrés de liberté.

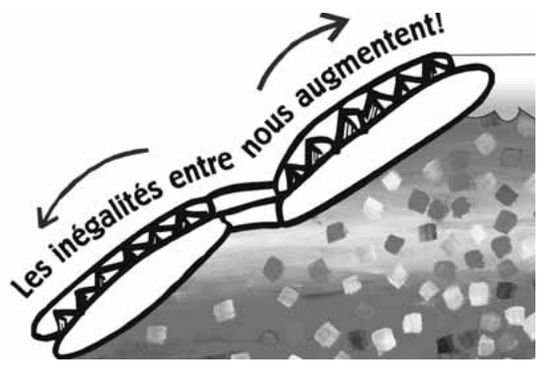
Ce qui me passionne ? C'est quand on dit : « Faisons-le et ça se fera ! » On piétine, bloquéEs dans l'insensé. Tout à coup sur un mot, un lien, une idée et ah ! une porte s'ouvre. La porte des étoiles peut-être. On voit les prochains pas. On s'y engage. On apprend. On est dans l'aventure humaine.
— Vivian Labrie

L'art dans la lutte contre la pauvreté… et pas d'occasion à proximité de réfléchir à plusieurs sur le sujet ! Ne pouvant parler à la place des autres, je vais parler pour moi.

Pour moi, ça s'est passé d'abord au Carrefour de pastorale en monde ouvrier (CAPMO) à Québec, à partir de 1988, où j'ai eu des fonctions d'animation et de permanence. Puis, au Collectif pour un Québec sans pauvreté, que nous avons décidé à plusieurs de mettre sur pied, et où j'ai eu des fonctions de pilotage, de 1998 à 2006, à la fois en tant que porte-parole, et pour de bons bouts, en tant que coordonnatrice. Le Collectif est connu en particulier pour avoir animé un vaste mouvement citoyen qui a proposé une loi sur l'élimination de la pauvreté. Ce qui a conduit le gouvernement du Québec à déposer, en juin 2002, un projet de *Loi visant à lutter contre la pauvreté et l'exclusion sociale*. Le projet de loi allait moins loin, on s'en doute, que la proposition citoyenne, mais dans une direction compatible. Il a été amendé en commission parlementaire en raison notamment de pressions citoyennes importantes, et il a été adopté à l'unanimité par l'Assemblée nationale du Québec en décembre suivant. La mise en application de la loi a comporté un certain nombre de péripéties et l'aventure continue. On peut affirmer d'emblée que l'art a fait partie du processus. C'est bien reconnu par le réseau du Collectif[3]. Et il est assez clair aussi que c'est allé de pair avec le choix délibéré de ce réseau de faire en sorte qu'un maximum de personnes en situation de pauvreté soient associées au processus citoyen.

L'art dans la lutte contre la pauvreté… Bon, la mémoire s'active et ça fuse dans tous les sens. Comment puiser dans le réservoir ? Allons, les neurones, si on faisait une réunion et qu'on *brainstormait* ? Une phrase qui commence par « L'art dans mon expérience de lutte contre la pauvreté… » Go. Il en vient treize à la douzaine. Voici notre rapport d'atelier !

L'art dans mon expérience de lutte contre la pauvreté…



Une des images des escaliers roulants. Graphisme : Vivian Labrie, à partir du dessin original des escaliers roulants fait par Richard Fecteau en 2003 à la suite de l'arrivée de l'idée dans une rencontre du Carrefour de savoirs sur les besoins essentiels.

… ça loge avec « … notre bon ami l'imprévu ! » Il y a des ah ! et des euh… Il faut parlementer. Et se demander quand des idées sont décidées. Je m'explique. Dans un regroupement animateur de regroupements comme le Collectif, il fallait forcément être organisé. On a un plan d'action, choisi ensemble pendant les rencontres des instances qu'on s'est données. Chaque action conduit à une liste de choses à faire, de tâches qu'on se distribue. Nous avons pris l'habitude de nous donner des « pense-à-tout », révisés périodiquement. On entreprend, ajuste, remet. On a le sentiment de ne pas arriver, de manquer de temps. En même temps, l'actualité ne consulte pas. Les bonnes idées non plus. Elles arrivent. Sur le coin d'une porte. Après une réunion. En prenant une bière ou autrement. Et quand elles arrivent, les bonnes idées se mettent à flotter et à se frotter à ce qui a été vu et prévu, comme autant d'imprévus. Alors quand j'étais au Collectif, nous avons pris l'habitude, un peu en trait d'humour et pour garder une ouverture, de terminer nos interminables « pense-à-tout » par ce bout de phrase : « … et notre bon ami l'imprévu ! » Pour moi, l'art dans la lutte contre la pauvreté a été, la plupart du temps, de l'ordre des « ah ! » ou des « allô ! » imprévisibles qui peuvent venir tout chambouler. Évidemment, on le souhaite parce que ça ouvre une fenêtre, et en même temps on le redoute, surtout quand on sait d'expérience l'énergie que ça peut prendre d'y donner suite. Alors, il se présente souvent aussi un « euh »… En général, nous n'avons pas dit : « Nous allons intégrer l'art dans notre plan d'action ! » L'art a cogné à la porte, souvent introduit par le plaisir complice de s'amener à un point ou l'autre du réseau avec unE collègue en disant « on a eu une idée de fouEs ! ». Et l'idée cheminant, il a fallu que l'équipe, l'exécutif, l'assemblée, le réseau se disent : « Qu'est-ce qu'on fait ? » Comme les idées de fouEs sont souvent, au moins au départ, des idées floues qui n'attendent qu'à s'ajuster au déjà vu et prévu, elles peuvent donner une impression d'indiscipline ou d'atteinte à la démocratie du groupe, comme si on remettait en question ce qui a été décidé. On les apporte et les défend à nos risques et périls ! Pourtant, si on trouve les atomes crochus entre les prévus et les imprévus, ces idées impromptues peuvent venir aider à réaliser l'envisagé, avec des plus en plus.

Et concrètement, ç'a pris quelles formes ?

… c'est sûrement quand on a sorti les pinceaux. On les a sortis souvent. Ce qui me conduit aux bannières et à la mosaïque. Pour les bannières, ç'a commencé au CAPMO. Un jour, Monique, formatrice en alphabétisation, qui était à l'exécutif du CAPMO, a observé qu'il était bien difficile pour beaucoup de personnes peu lettrées de s'inscrire pleinement dans des débats où il faut saisir la parole au vol et s'imposer avec des propos construits et articulés. L'espace de parole finit par être monopolisé par les « grandEs parleurEs »… articuléEs ou pas ! Il faudrait des lieux de parole lente, a-t-elle suggéré. Nous l'avions expérimenté avec la préparation de bannières comme décors d'événements. Des personnes du groupe qui, justement, se trouvaient moins équipées pour les grands débats avaient été intéressées. En plus, c'était en 1997, un Parlement de la rue s'en venait. Il fallait démarquer le terrain que nous occuperions dans le parc de l'Esplanade à Québec, à un mur du Parlement. Nous avions mis au point une méthode, avec un ordinateur et un projecteur pour tracer les textes et les images. Alors, parmi tout ce qu'il y avait

aussi à faire, nous avons recueilli des phrases-choc venues de diverses personnes, à l'occasion d'un événement ou l'autre, pris entente avec un magasin de tissu qui nous a fait un bon prix, trouvé une stagiaire et des volontaires à qui la technique a été transmise, et ouvert un atelier de bannières où ces phrases ont été peintes, une à une, lentement, avec une même police de caractères pour donner une allure et un style à l'ensemble. Ça nous a fait vivre de très bons moments, où Claude, Yvette et d'autres personnes ont trouvé une pleine place, pinceau à la main. Quelques semaines plus tard, il y en avait pour environ 150 mètres et c'est ce que les médias ont capté en premier dans l'expérience. C'était spectaculaire. Et générateur de fierté: des personnes voyaient ce qu'elles avaient dit projeté dans l'espace public. L'expérience a conduit le CAPMO à démarrer, et à soutenir pendant quelques années ensuite, une petite entreprise d'économie sociale appelée Particip'art. Quand, plus tard, nous avons collaboré avec plusieurs organisations pour former le Collectif pour une loi sur l'élimination de la pauvreté[4], l'habitude est restée de recourir aux bannières et de convoquer des corvées pour les préparer: il y a eu celle préparée pour célébrer la 200 000e signature de la pétition pour demander une loi basée sur la proposition de loi citoyenne; celles déployées en plein trafic du matin, lors de quelque discours sur le budget ou devant l'Assemblée nationale pendant qu'une délégation était à l'intérieur. Alors, oui, l'art est passé par les pinceaux. Pour plusieurs, c'est aujourd'hui un souvenir capital. Je pense en particulier à deux tours de force qui ont donné lieu à deux affiches remarquées. L'un de ces exploits est une mosaïque, fabriquée de 17 x 22 carrés de masonite de 2' x 2' chacun et réclamant une loi pour un Québec sans pauvreté, qui a été réalisée au printemps 2000 en vue d'un rassemblement devant l'Assemblée nationale pour l'adoption populaire de la proposition de loi du Collectif. L'autre est une phrase étalée sur une série de bannières lors du *Forum citoyen* de mai 2002: «Jeter les bases d'un Québec sans pauvreté, plus solidaire, plus égalitaire. Le faire avec les personnes en situation de pauvreté et d'exclusion. Donc, se gouverner et se développer autrement.» Ces bannières ont servi successivement au décor du forum en question, à une photo collective, à l'affiche du Collectif. Laquelle affiche a inspiré, à son tour, des collègues du Secours catholique de la région Rhône-Alpes en France, à recourir à un procédé similaire pour produire une carte postale solidaire. Plus récemment, dans le cadre du projet de livre *Tenir parole !,* ces bannières ont fourni un point de référence pour recueillir la mémoire des personnes qui les tenaient lors de la séance de photos initiale.



Session extraordinaire du *Parlement de la rue* (janvier 2004). Photo: Collectif pour un Québec sans pauvreté.

… ça permet de nouveaux «avec», têtes et cœurs ensemble. L'histoire des bannières et de la mosaïque l'illustre bien: l'art, ça ouvre des lieux de passage inédits vers les «sept étages de la vérité[5]». Ça rompt le côté contrôlant de l'éducation alphabétisée et rationnelle. La scolarisation, c'est bien, mais elle a tendance à se constituer comme porte d'entrée unique et officielle du monde des connaissances et des forums où se prennent les décisions dans la société. Le recours aux pinceaux, aux jeux de mots et aux images corporelles permet également l'articulation des problèmes et, en prime, les analyses et les solutions qui émergent de ces processus sont particulièrement originales et imaginatives. Yvette Muise dit: «Je suis tannée de rêver en couleur. Il faut rêver logique.» Lors d'une rencontre sur la loi dont nous rêvions, au printemps 1999, des animatrices invitent les participantEs à écrire un mot sur un papier découpé en forme d'arbre, qui rappelle la feuille du logo du Collectif pour un Québec sans pauvreté — une fleur de lys penchée surmontée d'une feuille. Un participant, Lucien Paulhus, écrit: «Je suis une feuille à côté de l'arbre. Après la loi, je serai dans l'arbre.» C'est inscrit au préambule de la proposition de loi citoyenne, et marque les imaginaires pendant des années. À une autre occasion, c'est la troupe de théâtre Mise au jeu[6] qui fait émerger les soucis des personnes pauvres en faisant parler le frigo, le poêle, le lit et les autres meubles de l'environnement d'une protagoniste en situation de pauvreté. Quand les personnes de l'assistance sont ensuite invitées à venir parler à la place d'un objet ou l'autre et à présenter des solutions comme si elles étaient devenues ce personnage, on en apprend beaucoup sur l'intime des problèmes vécus au quotidien dans la salle. Une autre fois, diverses personnes ont



Session extraordinaire du *Parlement de la rue* (janvier 2004). Photo : Collectif pour un Québec sans pauvreté.

été invitées à apporter un objet qui représentait, pour elles, la pauvreté. C'est l'exposition *Objet : pauvreté !* L'Assemblée nationale a refusé de présenter l'exposition. Ce qui a inspiré à l'équipe l'idée de faire le catalogue de l'exposition avec les photos et de l'envoyer à chaque députéE. De même, on peut faire une critique en règle des chemins ordinaires des programmes d'incitation à l'emploi avec leurs façons convenues de valoriser et dévaloriser les personnes. Ou bien on peut émettre des cartes de compétence, comme le groupe d'artistes qui invente l'action ISO 1000000000[7] et qui se pointe à l'*Agora citoyenne*, en octobre 2002, où on campe à nouveau pendant que la commission parlementaire étudie le projet de loi sur la pauvreté. Chaque personne qui le désire peut se faire photographier par les artistes et indiquer une compétence qu'elle voudrait voir inscrite sur sa carte[8]. Celle-ci est émise sur le champ. Il n'y a pas d'âge limite et la carte s'avère très populaire auprès des jeunes et moins jeunes, lesquelLEs se voient reconnuEs en tant que « grande cantatrice », « boule de réconfort » ou « citoyenne accomplie » ! Quel plaisir de repartir patentéE en tant que « diplomate », « gestionnaire de travaux inutiles », « bon en skate ». L'effet est marquant et durable. Encore aujourd'hui, je garde ma carte dans mon portefeuille avec sa mention « semeuse d'escargots ». Elle me rappelle de temps en temps à moi-même.



Johanne Chagnon…
par Johanne Chagnon.
Photo prise en 2009 à la veille du lancement de *Tenir parole!*.

… c'est Johanne Chagnon. Pour moi, l'artiste, c'est elle. On s'est rencontré en 2001, je crois. Au Collectif, nous avions déjà fait pas mal de folies, mais nous n'appelions pas ça de l'art. Johanne avait remarqué les folies et elle nous a offert son concours. De mon côté, j'avais participé à deux activités d'Engrenage Noir / LEVIER[9]. Est-ce que j'essaie de faire la liste de toutes les contributions de Johanne[10] ? Je vais en oublier, c'est sûr. J'essaie quand même. Il y a eu sa participation à un collectif qui avait placé dans les abribus de la Ville de Québec des affiches imitant le style d'une campagne de promotion visuelle du gouvernement (allant de pair avec une plus petite affiche et une carte postale) et les démêlés de Johanne avec le cabinet du premier ministre, l'affiche ayant eu, bien sûr, l'heur de déplaire[11]. Il y a eu sa collaboration à un projet de LEVIER imaginé par Devora Neumark, *Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté*[12] : des boîtes déposées à des portes de résidences de quartiers cossus, à Montréal et à Chicoutimi. De belles boîtes en carton argent et d'autres en carton cuivré pour représenter le cinquième le plus pauvre de la population. À l'intérieur, il y avait deux feuilles de papier enroulées, avec un message informant les gens du travail du Collectif. Le dépôt de ces boîtes à la porte de personnes inconnues choisies au hasard a conduit à une enquête de la police sur les deux artistes, des gens ayant eu peur aux colis piégés ! Il y a eu le premier dollar solidaire avec sa feuille de bouleau à retourner au Collectif. Chaque dollar retourné a donné matière, lors de nouvelles corvées conviviales, à la fabrication d'un arbre tout en branches. L'arbre a d'abord obtenu une place au Musée de la civilisation lors d'une exposition sur la monnaie. À ce jour, il a été installé dans dix autres lieux, dont le Carrefour financier solidaire (Montréal). Il y a eu l'atelier sur des idées de fouE à intégrer à nos luttes. C'était lors de la session extraordinaire du *Parlement de la rue*, en janvier 2004. L'atelier était animé par Johanne. Elle avait amené l'idée de se marquer de rouge pour signifier le fait d'être *dans le rouge*, d'en porter des blessures. Cela a donné une immense affiche rouge représentant le mur des préjugés. Et avec laquelle fut cachée le panneau indicateur à l'entrée du ministère de l'Emploi et de la Solidarité sociale, lors d'une manifestation. Toujours avec le rouge en majeure, Johanne a fabriqué des « plats de résistance », quand nous avons

occupé en 2004 la cafétéria de l'Assemblée nationale pour protester contre le nouveau projet de loi sur l'aide sociale. En 2007 et 2008, elle a assumé la direction artistique de l'ouvrage *Tenir parole !* Et en février 2009, lors du lancement du livre à Montréal, elle a arrangé la prise d'une photo de plusieurs des participantEs au livre tenant chacunE une grande feuille.

… ça l'air de rien en partant. L'art cogne à la porte, mais en général, autant le projet abouti peut « brasser la cage », autant le toc toc toc de départ peut être discret. Ça suppose d'entendre et d'apercevoir. Combien de fois sommes-nous passéEs à côté de l'appel de l'art sans nous en rendre compte ? La fois de Béa, il s'en est fallu de peu. C'était à l'automne 1997. Nous faisions une analyse de conjoncture collective de la lutte à la pauvreté entre plusieurs organisations de Québec. L'animation, assez créative, en dérangeait quelques-unEs qui auraient mieux aimé une bonne vieille discussion en rond que déambuler dans la salle, le front cerclé d'une bande de papier sur laquelle était inscrite l'une de leurs préoccupations. Les gens devaient se regrouper par affinité en lisant les bandes des autres. Tout le monde finit par se retrouver dans un petit groupe, sauf Béa, une personne vivant dans une extrême pauvreté et marginalité, venue là comme elle allait ailleurs, sans dire un mot. À cette époque, Béa observait pratiquement une sorte de vœu de silence, de sorte que nous ne connaissons pour ainsi dire pas sa voix. Ce soir-là, au chapitre des solutions, elle laisse savoir : « Il faudrait des lieux libres d'oppression contrôlés 24 heures sur 24 par le peuple. » Ça nous a donné l'idée du *Parlement de la rue* (mentionnée plus haut). Encore aura-t-il fallu recevoir la discrète intervention de Béa, remarquer que dans sa liberté par rapport à la règle du jeu, elle lui avait donné un sens : défendre l'idée auprès de ceux et celles qui ne reconnaissent pas la méthode par laquelle son point de vue s'était inscrit dans l'analyse ; convaincre ceux et celles qui prétendaient que ce serait trop de travail et enfin, concilier les tenantEs du « tout à la manif » avec l'idée. Il y a donc eu un *Parlement de la rue*. Et il a marqué l'histoire, tout en devenant un lieu où des personnes vivant la pauvreté se sont emparées de leur histoire, devenant actrices des changements à venir. J'imagine qu'on pourrait ranger l'expérience dans le registre de la performance.



Les services préparés par Johanne Chagnon lors de l'occupation de la cafétéria de l'Assemblée nationale du Québec. Photo : Johanne Chagnon.

… ça produit de l'abondance et de la richesse. Quand l'art passe le seuil, il faut du discernement. C'est jubilant et ça fait du désordre. Les gens viennent dans le local pour la corvée. Il faut tasser les tables, laisser sécher, nettoyer les pinceaux. Il y a de la couleur, de nouvelles techniques, une expérience de beau, un sentiment de richesse. Curieusement, on ne se sent pas pauvre. Ça produit de nouvelles idées. De nouveaux objets, qu'il faut ranger… et penser à réutiliser. On ne sait plus où mettre les petits carrés de feuille — ces talons qui reviennent de la vente-échange des dollars solidaires. Ou les toiles produites à plusieurs sous la supervision de l'artiste Armand Vaillancourt. Ou les piles de carrés de mosaïque. Ou les rouleaux du dernier comité AVEC. Ou les idées surgies du dernier 5 à 7 d'idéation en vue d'un événement à venir. Ou les personnes qui offrent leur aide… Du coup, on peut observer que la détestation peut survenir en même temps que la jubilation. Il faut composer avec ça. Comment ? Franchement, je ne sais pas. Chaque expérience a comporté ses défis, y compris celui du succès. Y aurait-il dans les luttes, une intime peur de perdre sa raison d'être dans un gain ? C'est peut-être une question de posture. Ici, en tout cas, il me vient à l'esprit que l'art est insoluble dans la « militance sacrificielle », pour reprendre une expression de Patrick Viveret[13]. Alors que dans une atmosphère de « coopération ludique », la posture qu'il propose plutôt, c'est porteur de plaisirs et de solutions.

… ça peut ouvrir la porte des étoiles. L'expression vient du comité AVEC, un comité du Collectif chargé de favoriser la participation des personnes en situation de pauvreté aux processus qui les concernent. Elle désigne les fois où, comme dans le film du même nom, on déclenche une sorte de tunnel qui nous conduit ailleurs dans l'univers. Tout à coup, des voies de passage s'ouvrent là où on ne voyait qu'un mur. Le ministre dit : « *A buck is a buck is a buck* [Une piastre est une piastre est une piastre] ». Quelqu'un du groupe dit : « Non, un dollar sur mon revenu d'aide sociale vaut plus qu'un dollar sur le revenu du ministre. » On invente les dollars vitaux, les dollars fonctionnels, les dollars superflus. On découvre que les dollars vitaux sont des dollars locaux, dépensés à proximité. Alors que les dollars superflus sont des dollars fuyants[14]. Tout à coup, un concept économique utile à la lutte apparaît. Une porte des étoiles s'est ouverte. Nous avons continué de jouer un peu avec ça en concrétisant l'idée des dollars solidaires, conçus chaque année de 2004 à 2006 par des artistes différentEs. C'étaient des dollars hors marché à échanger contre un vrai dollar, ce qui nous procurait du financement, et à transporter dans son portefeuille, ce qui procurait un rappel du rôle joué par l'argent dans nos vies et de la possibilité de sortir de ses cadres *renfermants* pour expérimenter de nouvelles solidarités. Le dernier dollar, conçu par Francine Courchesne, transporte d'ailleurs quelque chose de l'idée de porte des étoiles : on peut le trouer, et quand il est troué, on traverse la barrière du billet vers un autre regard. Les jeux de mots, les histoires, les « phrases célèbres » du quotidien, les métaphores, les schémas, les dessins, les chemins de la représentation en somme, sont autant de façons de transcender le connu pour commencer à apercevoir autrement et apprivoiser une petite part de méconnu, d'inconnu, de ce qui pourrait être et n'est pas encore[15]. La métaphore des escaliers roulants est arrivée dans un processus d'idéation avec des personnes en situation de pauvreté. Elle est porteuse d'un potentiel tant sur le plan d'une démarche artistique que d'une confrontation des idées

reçues aux plans politique et économique. Pour l'essentiel, dans ce groupe, il est souvent question d'échelle sociale, d'être au bas de l'échelle, et ainsi de suite. Un jour, une personne dit qu'en fait, c'est plus subtil que ça. La société, c'est plutôt comme un palier duquel partiraient un escalier roulant qui monte et un escalier roulant qui descend. Vivre la pauvreté, c'est comme être en bas de l'escalier roulant qui descend et se faire dire de monter par des gens en train de monter dans l'escalier roulant du haut. L'image est saisissante et elle reste. Quelques jours plus tard, certaines personnes du groupe et d'autres encore disent à des parlementaires : « Au lieu de vous acharner à nous faire monter des marches d'un escalier qui descend, occupez-vous donc des escaliers. » C'était en 2003. L'image a beaucoup circulé depuis. Elle vaut bien des modèles théoriques sur les inégalités sociales et fournit un outil valable pour explorer certaines dynamiques de la crise économique actuelle. Est-ce de la science ou de l'art ?



L'occupation de la cafétéria de l'Assemblée nationale en décembre 2005.
Photo : Collectif pour un Québec sans pauvreté.

… ça semble loger dans le pôle création du triangle création/organisation/identité, mais c'est encore drôle. Un jour, dans un séminaire informel avec des collègues et amiEs du groupe Caracoleando, que nous avons rencontré à quelques reprises en France depuis 2003, nous avons identifié une instabilité dans la vie de nos associations, et nous lui avons donné une forme symbolique. Nous l'avons appelé le triangle création/organisation/identité. Les associations commencent souvent dans le pôle création, à partir d'une bonne idée. La bonne idée incite à s'organiser pour la vivre et la réaliser. À force de se fréquenter, on développe une identité. Il peut être tentant, à la longue, d'oublier le pôle création, exigeant et à la merci de l'apport en idées. En même temps, si on perd ce pôle, on n'a plus d'espace de jeu. S'il ne reste que l'organisation et l'identité, on tombe dans la « ligne ». Dans tous les sens du terme. À première vue, on pourrait penser que l'art loge plutôt dans le pôle création. Chose certaine, les bonnes idées repropulsent un groupe vers ce pôle et testent sa capacité de « jouer ». Ceci dit, comme si un triangle pouvait en amorcer un autre, j'observe à l'expérience qu'il y a eu des réponses artistiques à un besoin d'organisation : les dollars solidaires par exemple, imaginés pour développer une forme d'autofinancement, ou le travail avec des troupes de théâtre comme le Parminou ou Mise au jeu, pour donner forme à un événement commandé par la conjoncture. De même, il y a eu des réponses artistiques à des besoins sur le plan de l'identité : comme le soin pris dans la conception des épinglettes qui ont permis au réseau du Collectif de donner de la visibilité à son option pour une société sans pauvreté. Nous avons conçu ces épinglettes comme de petits bijoux, non explicites en soi, qui donnent un prétexte à conversation, et fournissent ensuite des occasions de fierté, de complicité et de reconnaissance. Comme la fois où nous avons aperçu une de ces épinglettes, bien visible sur le veston du maire de Québec — c'était à une autre époque ! — sur une photo dans les pages sportives du journal !



Le dépôt de la pétition en novembre 2001.
Photo : Collectif pour un Québec sans pauvreté.

… ça possède la patience et l'impatience d'une graine. Comme une graine, l'art enclenche un cycle. En un sens, ça ressemble à la tradition orale. Une idée en amenant une autre, on ne sait pas trop comment ça commence et quels chemins ça prendra. Un exemple : l'hiver 2004 où Johanne a amené l'idée du rouge. Elle avait apporté de l'autocollant rouge. Les participantEs sont sortiEs de l'atelier qu'elle donnait sur des idées de fouEs pour du matériel militant, avec des plaques rouges sur le front. Ça a fait sensation. L'idée est revenue en plénière. Et puis on a oublié ça. Jusqu'à l'automne suivant. Nous nous préparions à aller en commission parlementaire pour protester contre un nouveau projet de réforme d'aide sociale qui inscrivait encore une fois des reculs. Pourtant, la loi sur la pauvreté engageait le gouvernement à améliorer les conditions de vie de l'ensemble des personnes en situation de pauvreté. Nous cherchions un moyen de marquer notre point à la commission. Marie-Anne, une membre de l'équipe du Collectif, a ramené l'idée de l'adhésif rouge. C'était pour le lendemain. Quelle forme ça pourrait rapidement prendre ? Du *duct tape* rouge peut-être. Bon, encore une idée pas décidée dans les formes. Comment intégrer à nouveau notre bon ami l'imprévu ? Après quelques consultations, on a pensé que l'initiative pourrait être laissée aux membres de la délégation à la commission parlementaire. Les personnes se sont dites d'accord. Elles s'assureraient de nommer spécifiquement le geste pour qu'il soit noté dans les transcriptions des débats de la commission, ce qui permettrait ensuite de s'y référer au besoin. Sur un signal de la délégation, les personnes venues en appui se mettraient elles aussi un carré rouge. Et on n'engagerait personne d'autre avant d'en débattre, tout en laissant partir le mouvement. Ce qui fut fait. Pour le reste, nous avons vu à mesure.

… ça se place sur un parcours et ça prend une échéance. Les choses arrivent souvent parce que le temps fait, ou non, aboutir les idées dans la réalité. Les échéances sont de vrais révélateurs. Enclenchée parce qu'une occasion se présentait, inscrite dans le temps, la campagne du carré rouge a levé. Modestement. Assez toutefois pour faire des dégâts sur plusieurs vestes et manteaux : après quelques semaines, le *duct tape* marque les vêtements. Assez aussi pour accompagner une présence assidue à l'Assemblée nationale tout le long du processus qui a malheureusement conduit, quelques mois plus tard, à l'adoption de cette nouvelle loi sur l'aide sociale qui n'apportait aucune modification afin d'améliorer sensiblement les conditions de vie des personnes en situation de pauvreté. Le signe était interdit et les gens devaient régulièrement enlever le carré rouge à l'entrée. Il réapparaissait… comme par enchantement de dessous les vestes. Pendant cette période, nous nous sommes attachéEs à ce petit geste de résistance. Il renforçait la connivence du groupuscule qui maintenait cette veille et occupait l'espace de l'objection au vu des parlementaires. Par ailleurs, si le signe ne s'est pas ancré durablement dans le réseau du Collectif, moins assidu au *duct tape* après l'automne, au mois de janvier suivant, il a ressurgi du côté des étudiantEs qui se battaient contre les reculs de l'aide financière aux études. Et là, c'est devenu un phénomène en soi. Le carré rouge a pris une nouvelle vie, sous la forme d'un carré de feutre. Plusieurs ne sauront jamais que l'initiative avait commencé l'automne précédent au Collectif. Et on dirait que ça continue du côté étudiant. On voit encore aujourd'hui des jeunes arborant le carré de feutre rouge, sûrement en lien avec des luttes actuelles. Dans le réseau du Collectif, la forme a par ailleurs continué d'évoluer ; elle s'est transformée en une épinglette, marquant à la fois l'objection et la proposition, sous la forme d'une feuille verte sur fond de carré rouge. Cette épinglette est encore beaucoup portée au moment d'écrire ces lignes.



Les premiers marquages en rouge, lors de la session extraordinaire du *Parlement de la rue* de janvier 2004 (Nicole Saint-Amour). Photo : Johanne Chagnon.

… ça déconcerte, ça plaît aux médias et ça permet des gains. On l'a vu avec l'histoire du carré rouge, si l'art intrigue, le spectaculaire attire les caméras. Tout comme la proposition faite aux parlementaires de faire le parcours d'un mois à l'aide sociale sur une planche ressemblant à une planche de jeu de Monopoly. Les médias n'avaient pas été prévenus. Comme c'était à l'Assemblée nationale et que les journalistes se promènent dans les couloirs, il s'en est trouvé pour s'en rendre compte, de sorte qu'à la fin de l'activité, ils étaient nombreux à vouloir entrer et filmer. Dans les actualités, on a parlé du « Monopoly de la pauvreté ». Le matériel avait été soigné sur le plan de l'apparence. C'était visuel. Ç'a eu de l'effet. De même, en novembre 2000, au moment du dépôt de la pétition demandant une loi sur la base de la proposition citoyenne. Encore une corvée de peinture sur 216 boîtes pour représenter les 215 307 signatures. Puis, le jour dit, une chaîne humaine sur plusieurs centaines de mètres acheminait les boîtes du parc de l'Esplanade à l'entrée de l'Assemblée nationale. C'est aussi cette fois-là que nous nous sommes rassembléEs pour prendre une photo autour de la mosaïque, en vue de réaliser une affiche. L'art a la possibilité d'apporter le spectaculaire. Ça marque, notamment si on fait appel à l'exploit, à des formes hors de l'ordinaire. Évidemment, il faut y mettre une certaine énergie. Ce n'est pas en vain. Il y a du retour.

… c'est comme passer de l'idée de l'élimination de la pauvreté à celle d'un Québec et d'un monde sans pauvreté. Dans l'aventure que je viens d'évoquer, nous avons vécu des passages au sein du mouvement citoyen. Peu à peu, nous sommes passéEs de l'idée d'élimination de la pauvreté à celle d'un monde sans pauvreté. Quand on y pense, il y a dans cette façon de dire un changement de perspective. Au lieu de voir s'éliminer un mal tentaculaire dont on sent toutes les causes « systémiques », en dehors des personnes pauvres elles-mêmes qui se trouvent ainsi basculées dans le manque et l'exclusion, on se met à imaginer une autre façon de vivre ensemble. C'est un saut qualitatif. Et je constate que dans ces sauts, il y avait de l'art dans l'air. L'art permettrait-il de s'exercer aux sauts qualitatifs ?

… ça donne un, voire plusieurs degrés de liberté. Chose certaine, l'art donne de la liberté. À partir d'ici, les mots me manquent. La réflexion arrive à ses limites. La mémoire se brouille. Il faut à nouveau laisser décanter et retourner dans la vie. Et vivre de nouvelles folies à quelques-unEs et même à plusieurs. Ça aussi, c'est une chose sûre : dans cette histoire, la part donnée à l'art a donné lieu à de très beaux compagnonnages. De notre vivant.

> Comment se prennent, dans les organisations, les relais de ces façons de faire qui relèvent beaucoup plus d'une attitude que d'une recette ? Nous sommes ramenéEs ici au lien entre transformation sociale et transformation personnelle, cher à Patrick Viveret. Peut-être aussi à la difficile rencontre entre la dimension « mouvement » de la vigie citoyenne et ses verticalités disciplinées, et la dimension « espace » de l'intelligence collective et ses horizontalités plus indisciplinées, une tension

expérimentée aussi du côté du Forum social mondial. Ici on voudrait la recette… de l'attitude…, l'art du rien qui ouvre à tout. On arrive au point où, on aura beau dire, il s'agit d'être. Encore quelques mots ? On peut proposer et brasser des ingrédients. On peut faire ce qu'on peut pour que ça prenne et que ça goûte bon. On ne peut pas forcer les synergies, les retournements et les prises de conscience. On peut faire ce qu'on peut pour les favoriser, ou à tout le moins ne pas les empêcher. Et se réjouir et surfer dessus quand ça arrive. Ce qui nous ramène au degré de liberté.

Et bien sûr à l'indicible du beau et de ce qui libère.



Vivian Labrie, *Un degré de liberté !* Acrylique sur caillou, 2008.

NOTES

1. Vivian a été présente dès le début d'Engrenage Noir / LEVIER. Voir sa participation à la *Première rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 22-24, et à la *Deuxième rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 25-27. Voir également la description du projet activiste humaniste *Urbaine urbanité III,* auquel elle a participé en tant que porte-parole et coordonnatrice du Collectif pour un Québec sans pauvreté, p. 249-251. Voir aussi la description de ces autres projets activistes humanistes réalisés en partie en collaboration avec Vivian et le Collectif : *AbriBec — Suppôt de la nouvelle humanité fiscale,* p. 267-269, *Carte.compétence,* p. 270-271, et *Boîtes à (sur)prise de conscience pour un Québec sans pauvreté,* p. 272-274.
2. Ce texte de présentation, et celui qui suit, respectent la pratique favorisée par le Collectif pour un Québec sans pauvreté de féminiser les mots en utilisant le E majuscule.
3. Voir *Tenir Parole ! Trajectoires et paroles citoyennes autour d'une affiche*, publié par le Collectif pour un Québec sans pauvreté sous la direction de Marie-Claude Rose, Johanne Chagnon, Vivian Labrie, Micheline Bélisle, Sophie Dupéré, France Fournier, Élisabeth Germain, Michel O'Neill et Ian Renaud-Lauzé, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, 288 pages. Ça revient souvent dans les témoignages.
4. Appellation que portait le Collectif pour un Québec sans pauvreté avant l'adoption de la loi 112, *Loi visant à lutter contre la pauvreté et l'exclusion sociale*, en décembre 2002.
5. La référence aux sept étages de la vérité reprend une métaphore employée par l'apôtre évangéliste dans *La dernière tentation du Christ* de Nikos Zazantsakis. Je puise cette allusion dans mes travaux de recherche sur les contes et la tradition orale, où on se rend compte que dans les métaphores et les parcours symboliques décrits dans les contes populaires, le sens est ouvert et peut être reçu à plusieurs niveaux à la fois, entre le sens littéral et figuré, entre une compréhension cognitive, relationnelle, sociopolitique, voire cosmique, de ce qui est signifié. Les critères de la « vérité » varient d'un niveau à l'autre, au risque de provoquer des incongruités, des paradoxes, des courts-circuits, comme ce qu'on trouve dans l'expression « s'enfarger dans les fleurs du tapis ».
6. Voir la description du projet activiste *Des familles hautes en couleur,* auquel a participé cette troupe, p. 231.
7. Voir la description du projet activiste humaniste *Carte.compétence* du collectif Cagibi international, p. 270-271.
8. Voir iso1000000000.ch/.
9. Voir note 1.
10. Voir également sa participation au projet d'art communautaire *Ouvrez votre coffre à trésors* au sein de l'organisme Le CARRÉ, p. 162-165. Voir aussi la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 69, au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 112, et au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 129. Voir également la référence à ces activités dans les comptes-rendus critiques de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours*, p. 80, et *Entre moyens et fins,* p. 122, et dans le texte de Bob W.White *Le pouvoir de la collaboration*, p. 334. Voir en plus le vidéo *Voir son intérieur pour mieux vivre dehors* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
11. Voir la description du projet activiste humaniste *AbriBec — suppôt de la nouvelle humanité fiscale* réalisé par le collectif Cagibi International, p. 267-269.
12. Voir la description de ce projet activiste humaniste, p. 272-274.
13. Pour mieux connaître ce penseur : Patrick Viveret, *Reconsidérer la richesse*, Clamency (France), Éditions de l'Aube, 2008.
14. Et que c'est de leur côté que se déclenchent les crises économiques, pourrait-on ajouter par les temps qui courent.
15. Quand j'étais au secondaire, j'ai eu à choisir un jour entre le grec et les arts plastiques. J'ai regretté le grec, choisi allègrement les arts plastiques et, grâce sans doute à une bien bonne prof, pris l'habitude de crayonner et de penser au sens figuré comme au sens littéral. Ce qui, sûrement, a marqué ma manière de faire de la recherche, d'approcher les mécanismes non lettrés de mémorisation des conteurEs de la tradition orale, de prendre plaisir à l'approche très imaginative des pédagogies latino-américaines de la conscientisation, de transposer ça dans le contact avec des personnes en situation de pauvreté et dans le développement de quêtes communes sur le plan de la coéducation populaire. Ce que j'essaie de dire ici, c'est que les arts me paraissent un mode d'entrée dans le développement des connaissances et des théories sur le monde, tout aussi valable que les voies plus institutionnelles.

Le 13 septembre 2007, lors de la 62e session de l'Assemblée générale des Nations unies au siège social de New York, la Déclaration sur les droits des peuples autochtones était adoptée par une majorité de 143 états. Il est important de souligner qu'à ce moment-là, l'Australie, la Nouvelle-Zélande, les États-Unis et le Canada n'avaient pas ratifié ce document dont l'élaboration aura exigé 22 années. On peut certes présumer que le fait qu'il y ait plus de 800 revendications territoriales autochtones non résolues au Canada[1] a quelque chose à voir avec le rejet de cette Déclaration par le gouvernement canadien néoconservateur et ce, jusqu'en novembre 2010.

L'engagement de LEVIER consiste à agir au sujet des injustices historiques et actuelles, incluant celles que connaissent les peuples autochtones vivant au Québec et ailleurs[2]. Dès les deux premières rencontres d'orientation de LEVIER tenues en 2001[3], Kim Anderson a contribué de façon significative à établir cette priorité.

Le texte qui suit est un prolongement de ce que Kim a partagé lors de ces rencontres et lors de sa présentation dans le cadre du programme de la journée d'étude organisée par LEVIER intitulée Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire[4].

L'art communautaire et les pratiques de recherche :

Qu'est-ce que l'éthique vient faire là-dedans ?

Kim Anderson

Lorsque je réfléchis à l'éthique et aux pratiques artistiques communautaires, il me revient une histoire : une de mes amies avait fait une présentation sur la recherche auprès des communautés autochtones devant les autres étudiantes dans son cours de troisième cycle en anthropologie. En bref, elle avait déclaré que les chercheures ne pouvaient plus simplement se rendre dans les communautés autochtones, réunir des données, puis écrire et publier à leur sujet. Dans les dernières années, plusieurs communautés autochtones du Canada ont mis sur pied leurs propres comités d'éthique de la recherche, et quiconque fait de la recherche doit s'y soumettre avant d'accéder à une communauté ; de plus, ces comités s'attendent souvent à ce que les documents produits soient approuvés par la communauté, qui devrait, au bout du compte, en devenir propriétaire.

Cette information était nouvelle pour le groupe, qui a écouté poliment la présentation de mon amie. Toutefois, après son départ, un débat vigoureux a éclaté dans la classe. Plusieurs trouvaient ces protocoles déraisonnables, y voyant même une violation de leur droit, en tant que chercheures, de « rendre compte de la vérité ». La seule personne autochtone de la classe répliqua en défendant le fait que des communautés qui, dans le passé, ont été décrites avec autant d'inexactitude par des gens de l'extérieur, ont aujourd'hui le droit de déterminer ce qui est écrit à leur sujet.

J'ouvre avec cette anecdote parce qu'elle donne une idée de la politique actuelle et des pratiques de raconter des histoires à propos des peuples autochtones. À mon avis, les questions soulevées lors de ce débat en classe sont également pertinentes pour quiconque est engagée dans le processus de raconter et de recueillir les récits de personnes marginalisées ou réduites au silence. Pour certaines d'entre nous engagées dans des pratiques artistiques communautaires, ces questions peuvent conduire à une réflexion importante sur l'éthique et les responsabilités liées à notre travail de recherche.

Bâillonnement, représentation trompeuse et appropriation culturelle : expériences autochtones

Kim Anderson (voir p. 58)

Je m'introduis dans cette discussion en tant qu'écrivaine autochtone travaillant presque exclusivement avec des peuples autochtones et leurs récits. Si j'avais été présente dans cette salle de classe, j'aurais dit aux étudiantes que tout ce que je fais en tant qu'écrivaine et chercheure autochtone a des conséquences éthiques. En effet, qu'il s'agisse d'un rapport, d'un bulletin d'information, d'un ouvrage de littérature non romanesque ou d'un poème, j'applique mon propre processus d'évaluation éthique — parfois très pénible —, qui exige que j'examine l'histoire et le contexte dans lesquels je travaille. Vu notre histoire et notre oppression encore actuelle en tant que peuples autochtones, je sens qu'il est nécessaire d'agir ainsi.

Cela commence par le simple fait que mon travail se déroule dans le contexte colonial de peuples qui ont été réduits au silence, et continuent de l'être, par le biais de l'exclusion, mais aussi par la dissémination d'une représentation trompeuse et par l'appropriation culturelle. Historiquement, nos chants et nos récits ont été interdits, nos cérémonies traditionnelles bannies, nos langues furent supprimées par la force, nos cultures et nos histoires furent réduites à néant. On a littéralement muselé la langue des enfants envoyés dans les pensionnats ; ainsi, des générations d'histoire orale, de contes et de savoir culturel ont été perdues, et on a dit à ces enfants que leurs histoires n'avaient aucune valeur. Les personnes de l'extérieur devenues «expertes» sur nous, les peuples autochtones, en ont donné une image inexacte, tout comme les manuels d'histoire qui ne comprenaient pas nos sociétés, et qui étaient souvent manifestement racistes. La presse écrite et les autres médias construisent encore des représentations négatives ou erronées des peuples autochtones et de nos expériences, comme le font des films comme *Pocahontas* de Disney et *Un Indien dans le placard.* L'appropriation culturelle va de pair avec cette création d'une image déformée : les peuples occidentaux d'origine européenne pratiquent nos rituels, se déguisent en Indiens pour l'Halloween ou pour la cérémonie de remise des Grammy Awards, et ornent leurs boîtes à lunch de nos images. Allez dans n'importe quel aéroport canadien et vous pouvez acheter l'une de nous sous forme de poupée souvenir ; allez à un match sportif et nous voilà la mascotte de l'équipe.

Je maintiens catégoriquement que les peuples autochtones doivent avoir les opportunités de se représenter eux-mêmes et de raconter leurs propres histoires, en raison de ce passé de silence forcé, de représentation dénaturée et d'appropriation culturelle. Du point de vue de la recherche, cela signifie que nous devons écrire notre propre histoire, sociologie, philosophie,

Mon travail se déroule dans le contexte colonial de peuples qui ont été réduits au silence, et continuent de l'être, par le biais de l'exclusion, mais aussi par la dissémination d'une représentation trompeuse et par l'appropriation culturelle

théories littéraires, et ainsi de suite. Dans le domaine des arts, la prise de parole a été très importante, et le soutien aux artistes autochtones est crucial pour qu'elles puissent raconter leurs propres récits. Nous venons tout juste de commencer à nous représenter nous-mêmes dans la littérature, le cinéma, le théâtre, la danse, la musique et les arts visuels. Le potentiel de guérison qui réside dans le fait de reconquérir notre droit de nous représenter nous-mêmes est immense ; en fait, au sein des communautés autochtones, les programmes d'art et ceux de guérison s'alimentent souvent les uns les autres.

Ce nouveau type d'autoreprésentation et de narrativité représente l'espoir et le changement, mais il y a encore du travail à faire, des stéréotypes négatifs à briser, de nouvelles visions à façonner. C'est pourquoi, que l'on soit autochtone ou non, nous devons continuer de faire preuve de vigilance en ce qui concerne l'éthique et nos responsabilités par rapport aux récits que nous racontons.

Collecter les récits, partager les récits. Quelques expériences

Il y a plusieurs années, j'ai publié un ouvrage documentaire à propos des femmes autochtones et de l'identité, intitulé *A Recognition of Being: Reconstructing Native Womanhood* [Une reconnaissance de l'être : reconstruire la féminité autochtone[5]]. Ce projet m'a d'abord attirée parce que, en rédigeant mon mémoire de maîtrise, j'ai découvert qu'il existait fort peu de littérature à propos des femmes autochtones, et encore moins de littérature produite *par* les femmes autochtones. Quoi de mieux, alors, que d'y contribuer en écrivant moi-même quelque chose ! Mais lorsque je me suis mise au travail, j'ai dû penser à la façon dont mon livre allait aussi contribuer à mon but ultime : ajouter à la guérison, à la santé et au bien-être des peuples autochtones. Quels pièges devaient être évités, et quelles stratégies pouvaient être mises à l'œuvre pour me permettre d'accomplir ce but ?

J'ai pris conscience du fait que la première étape devait être le développement d'une profonde compréhension de la façon dont la représentation des femmes autochtones avait été déformée dans le passé, et de bien faire comprendre le tort causé par cette situation. Je n'avais certainement pas envie d'écrire une autre histoire de Pocahontas ; je devais

écarter la « princesse indienne », le « noble sauvage » et la « squaw », images si insidieuses qu'elles auraient pu se glisser dans ma prose. Ces scénarios, et les stéréotypes qu'ils véhiculent, ont eu un impact direct sur le degré disproportionné de violence que les femmes autochtones continuent de subir. Comme la terre, la femme autochtone a été cataloguée sous les rubriques « pure » ou « facile » ; d'une façon ou d'une autre, elle est ouverte aux transgressions du colonisateur. Je ne m'inquiétais pas de reproduire les éléments plus grossiers de ces représentations, mais je devais me prémunir contre leurs manifestations plus subtiles : par exemple, en rendant exotiques ou essentielles les différentes expériences des femmes autochtones.

À mon avis, ce sont là des enjeux éthiques parce que ce que j'allais produire pouvait colorer ce que nous « savons » à propos des femmes autochtones, et comment elles sont traitées. La dernière chose dont les femmes autochtones ont besoin, c'est d'un nouveau renforcement des stéréotypes qui ont eu des conséquences réelles dans leurs vies. Si je réussissais, mon livre allait aussi pouvoir influencer positivement ce que les femmes autochtones savent d'elles-mêmes.

Le livre, comme une large part de mon travail, était basé sur de la recherche qualitative. Je l'ai construit à partir de récits que j'avais collectés lors d'entrevues avec 40 femmes autochtones partout au Canada. Ce processus comportait également une dimension éthique, puisque qu'il n'y a pas que le résultat qui compte, mais aussi la façon d'y arriver. Ainsi, il ne s'agissait pas seulement d'un projet de livre, mais plutôt d'un projet sur la forme de mon engagement vis-à-vis de ma communauté, et comment j'allais travailler avec des membres de cette communauté pour faire entendre leurs histoires.

Je savais que la clef se trouvait dans les méthodes autochtones de création du savoir : comment nous collectons et mettons en commun nos récits. Pendant que je continuais de réfléchir à ces questions, j'ai eu la chance d'entendre une conférence sur ce sujet de la chercheuse mohawk Marlene Brant Castellano. Marlene a parlé des six qualités du savoir

Les peuples autochtones doivent avoir les opportunités de se représenter eux-mêmes et de raconter leurs propres histoires, en raison de ce passé de silence forcé, de représentation dénaturée et d'appropriation culturelle

autochtone, soulignant qu'il est personnel, oral, expérientiel, relationnel, collectif et spirituel. J'ai appliqué ces qualités à l'écriture de *A Recognition of Being*, en les utilisant comme principes directeurs et comme code d'éthique — c'est-à-dire comme guides.

J'ai débuté mon livre en décrivant mon parcours personnel de femme autochtone à la recherche de réponses au sujet de son identité. Tout en affirmant que le savoir sur les femmes ne réside pas nécessairement dans des textes écrits par des personnes ayant l'autorité d'imposer leur expertise, mais plutôt dans les récits de nos femmes, j'ai employé leurs mots pour raconter l'histoire dans son ensemble. Ceci était particulièrement important pour les sections « historiques », dans lesquelles je validais l'histoire orale des femmes en l'incorporant à l'histoire publiée dans des ouvrages savants. Pendant les trois ans et demi que j'ai mis à écrire ce livre, j'ai fait un cheminement identitaire similaire à celui que j'avais observé chez les femmes que j'avais interrogées. Le travail avec ces femmes est devenu une expérience de construction d'une communauté, en ce sens que j'ai ajouté quelques nouvelles « tantes » à ma vie et, vu ma transformation personnelle, c'est effectivement devenu un projet expérientiel.

Pendant toute la durée du projet, j'ai dû réfléchir à mes rapports avec chacune des femmes : j'ai dû créer un climat de confiance et le respecter de mon mieux. C'était un processus relationnel autant que collectif, puisqu'une histoire plus globale se dégageait des récits de chacune. Depuis le processus des entrevues jusqu'à la publication finale, j'étais également consciente de la nature spirituelle de la transmission des récits et de leur réception, et de comment le livre même était une prière. Pour cette raison, je me préparais spirituellement avant les entrevues en faisant des fumigations purificatrices rituelles et des prières, et en donnant du tabac et d'autres cadeaux aux participantes des entrevues, en guise d'offrandes.

Il y a bientôt dix ans que j'ai écrit ce livre, et je travaille présentement à un deuxième livre basé sur l'histoire orale communiquée par des aînées cri, métis et ojibwé. Ma nouvelle recherche traite des étapes de vie des femmes et des jeunes filles, telles que vécues ou vues par les aînées qui étaient des enfants pendant les années 1930, 1940 et 1950. Plusieurs des

principes utilisés dans le premier livre s'appliquent de nouveau, mais j'ai cette fois une nouvelle compréhension de la nature spirituelle, relationnelle et collective de l'écoute, de la collecte et de la mise en commun des récits.

Je conçois maintenant ce que je fais comme une pratique artistique communautaire, dans le cadre de laquelle je travaille avec des femmes pour faire avancer le récit collectif. Afin de pouvoir accomplir ceci avec succès, conformément à l'éthique et de façon responsable, il faut développer des rapports qui vont ouvrir un espace dans lequel le récit peut s'introduire. Ceci s'est produit en partie parce que mes mentors m'ont incitée à faire plusieurs entrevues avec les mêmes femmes. J'ai appris que l'on obtient des résultats très différents dans la première entrevue et dans la septième. Il ne s'agit pas seulement d'une question de confiance ; il existe une dimension spirituelle plus profonde lorsqu'on tente de faire émerger l'histoire orale, et ceci peut se produire comme par magie, lorsqu'on crée les conditions qui permettent à l'esprit d'entrer. Je sais percevoir ce moment, car le récit commence à prendre forme de lui-même, qu'il se détourne de la conteuse ou de l'auditrice. Au risque de paraître peu rigoureuse, je vais vous confier que j'ai fait récemment une entrevue au cours de laquelle je n'avais même plus à poser de questions : l'aînée s'est mise à livrer l'information à propos de laquelle j'avais prié et m'étais préparée, avant même que je ne franchisse le seuil !

Ceci étant dit, il y a également des aspects très pratiques dans le travail de collecte des récits de ma communauté. Je me suis parfois sentie exaspérée et désespérée lorsque je tentais de trouver des personnes à passer en entrevue, lorsqu'on me laissait tomber, ou lorsque je sentais que personne ne voulait me parler de ses expériences d'enfance. Où étaient les aînées sages supposément prêtes à partager leur savoir avec les générations plus jeunes ? Mais c'était également une expérience d'apprentissage qui m'a enseigné beaucoup de choses sur la manière d'inciter des personnes issues de communautés marginalisées à se raconter.

J'ai constaté que les personnes qui, dans leurs vies, ont été réduites au silence, croient souvent qu'elles n'ont rien de valable à dire. Ainsi, la mise en commun des récits peut être particulièrement stressante pour les aînées autochtones, qui sont censées posséder toutes sortes de connaissances en leur qualité de «sages aînées». Dans la plupart des cas, les aînées de cette génération ont fréquenté les pensionnats, où elles ont été coupées de leur culture et de leur langue, ainsi que de leurs propres aînées qui auraient dû leur donner des enseignements. Ceci ne veut pas dire qu'elles ne savent rien. Mais les insécurités causées par leurs histoires personnelles et collectives expliquent peut-être les défections et mes difficultés à obtenir des entrevues. Pour les peuples autochtones, parler du passé peut être carrément pénible ; pour des personnes opprimées comme l'ont été les peuples autochtones, le passé peut être un lieu angoissant à revisiter. Pendant des années, j'ai essayé de faire parler mon père à propos de notre propre histoire, mais il se soûlait chaque fois que nous réservions du temps pour faire un enregistrement ! C'était simplement trop difficile, trop de pression, trop douloureux. Désormais, je travaille avec celles qui sont prêtes, ou bien je cherche des manières de faire advenir doucement les récits chez celles qui ont besoin d'une «sage-femme de récits», pour procéder ensuite à une mise en commun la plus respectueuse possible.

Ceci m'amène à parler des histoires de «bonnes nouvelles». J'ai choisi d'écrire sur les éléments positifs de l'expérience autochtone, d'autant plus que nous en savons déjà pas mal sur les éléments négatifs. Les étudiantes du cours d'anthropologie m'accuseraient peut-être de ne pas dire «la vérité» lorsque j'écrirai, comme dans mon prochain livre, à propos du pouvoir

J'ai constaté que les personnes qui, dans leurs vies, ont été réduites au silence, croient souvent qu'elles n'ont rien de valable à dire

des femmes dans les communautés autochtones au milieu du 20e siècle. Je ne prétendrai pas qu'il n'y avait pas de violence ou d'alcoolisme, et que le patriarcat ne s'exerçait pas dans les sphères publiques et privées. Et même si les enfants qui ont vécu durant la période sur laquelle j'écris ont horriblement souffert dans les pensionnats, mon chapitre sur l'enfance fera référence à ces écoles, sans inclure de récits à leur sujet, parce que je veux proposer quelque chose qui nous permette de construire. Les aînées qui ont été envoyées dans les pensionnats, ou dont l'éducation traditionnelle a été perturbée d'une autre manière, peuvent quand même raconter des choses extraordinaires à propos des forces des communautés de leur enfance, fondées principalement sur le fait de partager un même territoire. Parfois, notre génération actuelle d'aînées ne se rend même pas compte qu'elle possède ce savoir.

J'espère que ces considérations peuvent être utiles à quiconque s'implique dans des pratiques artistiques communautaires avec d'autres types de groupes ; c'est notre tâche, en tant qu'artistes et chercheuses dans le domaine communautaire, d'aider les gens à se raconter, peu importe le médium. Nous allons finir par trouver des moyens d'ouvrir un espace pour que

le récit puisse émerger. Ceci requiert évidemment la mise en place d'un environnement de confiance et de respect, ce qui peut advenir en se soumettant à un processus complet d' « évaluation éthique ».

Ce travail peut également inciter les gens à analyser ce qu'on a raconté à leur sujet dans le passé, ou les représentations trompeuses de leur groupe dans le présent. Cela peut signifier la création d'un espace permettant aux gens de raconter leurs histoires de marginalisation, de dépossession ou d'agression. Cela exige peut-être d'encourager les membres de ces communautés à dépasser ces récits, et de commencer à puiser dans leurs expériences passées, afin de construire des narrations visionnaires, dans l'optique d'un avenir sain et fort.

Pour collaborer avec les conteuses, il faut assurément respecter et observer leurs protocoles tels qu'établis. Ceci peut varier beaucoup d'une situation à l'autre, puisque le processus pour obtenir le droit de raconter une histoire est chaque fois différent. (Si, par exemple, on travaille avec des femmes dans un foyer de groupe, l'évaluation et les protocoles éthiques peuvent comprendre des visites et le lavage de la vaisselle pendant quelques semaines avant de pouvoir « commencer » !) Le travail sur les narratifs issus de membres de communautés exige également de connaître l'histoire et le contexte actuel des communautés avec lesquelles on travaille, l'analyse de sa propre position comme sujet et des rapports de force que l'on entretient avec les participantes, et la reconnaissance des abus commis par d'autres personnes occupant autrefois la même position que soi.

Au groupe du cours d'anthropologie, je réponds que l'éthique ne représente pas nécessairement une grande intrusion dans le récit. Le fait d'agir d'une façon éthique et responsable, en collaboration avec une communauté, peut donner accès

Le travail sur les narratifs issus de membres de communautés exige de connaître l'histoire et le contexte actuel des communautés avec lesquelles on travaille, l'analyse des rapports de force que l'on entretient avec les participantes et la reconnaissance des abus commis par d'autres personnes occupant autrefois la même position que soi

à toute une nouvelle génération d'histoires et de tradition orale, comme lorsque cette aînée s'est ouverte comme par magie, répondant à mes questions avant même que je ne les aie posées. Si nous travaillons correctement, nous pouvons faire émerger de nouvelles vérités, des vérités qui nous aident à avancer vers la guérison et le bien-être collectifs. Je suis reconnaissante d'être en processus d'apprentissage de ce genre de collecte d'histoires et d'échange de récits, et heureuse d'avoir partagé une partie de mes connaissances avec vous.

Ekosi. Miigwetch !

NOTES

1. D'après un rapport publié par la BBC le 29 juin 2007, et confirmé par le premier ministre du Canada Stephen Harper dans son allocution du 2 novembre 2007 à Halifax, Nouvelle-Écosse, intitulée *Les réalisations du gouvernement à l'égard des autochtones.* Pour référence : news.bbc.co.uk/1/hi/world/americas/6252218.stm [page consultée le 17 février 2008] ; www.pm.gc.ca/eng/media.asp?id=1887 [page consultée le 17 février 2008].
2. Engrenage Noir / LEVIER s'investit dans le développement du RÉSEAU pour la stratégie urbaine de la communauté autochtone de Montréal depuis 2008. En travaillant étroitement avec les membres de la communauté culturelle autochtone de Montréal, LEVIER a participé à la création du Comité ART • CULTURE du RÉSEAU et au Comité directeur du RÉSEAU.
3. Voir sa participation à la *Première rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 22-24, et à la *Deuxième rencontre d'orientation de LEVIER*, p. 25-27.
4. Voir le compte-rendu de cette rencontre, p. 52-63.
5. Toronto, Sumach Press, 2000, 320 pages.

Étant donné l'accent que LEVIER a toujours mis sur les processus collaboratifs, il semblait approprié d'inviter à participer activement à cette publication chaque personne ou groupe ayant contribué à donner forme à ce que LEVIER est devenu. Du matériel fut donc envoyé afin de recueillir les réflexions de chacune à propos de son expérience en art communautaire ou en art activiste humaniste. Chaque personne était libre de répondre à sa guise, selon la forme qui lui convenait.

VOICI LE MATÉRIEL QUI A CIRCULÉ AU SEIN DU RÉSEAU DE LEVIER :

- *Observez-vous des changements (émotifs, cognitifs, économiques, politiques, culturels, etc.), en vous-mêmes, dans votre environnement immédiat ou dans votre sphère sociale, résultant de votre participation à un projet d'art communautaire ou d'art activiste humaniste ?*
- *Au cours des années, six enjeux ont été fréquemment soulevés, à la fois dans les projets d'art communautaire et d'art activiste humaniste, et dans les rencontres publiques soutenus par LEVIER : esthétique et éthique, individuel et collectif, guérison et activisme, ici et ailleurs, institution et organisation populaire, résistance et célébration. Ces enjeux sont présentés en paires, ici et ailleurs dans le livre, où ils sont utilisés pour regrouper les différents projets d'art activiste humaniste[1]. Ces termes ne devraient pas être considérés comme s'opposant l'un à l'autre, mais plutôt comme des aspects étroitement liés et différentes tensions propres à un seul et même processus. À la lumière de votre propre expérience, veuillez, s'il vous plaît, nous faire part de vos commentaires au sujet d'une ou de plusieurs des tensions énumérées ci haut.*

Dominique Malacort[2] a donné suite à cette invitation de LEVIER par une réponse où se rencontraient les deux questions précédentes[3]. Le texte qui suit est le fruit de plusieurs révisions entreprises en collaboration avec Devora Neumark.

L'ailleurs et l'ici en théâtre communautaire ou La force des paradoxes

Dominique Malacort



Dominique Malacort, juin 2008.
Photo : Dominique Malacort.

Je suis praticienne en théâtre communautaire. Après 25 ans de pratique à Montréal, dans le Bas-du-Fleuve et au Mali, je persiste à croire que je fais le plus beau métier du monde. J'ai appris l'art de marcher sur un fil sans regarder mes pieds, mais je dois bien avouer que j'ai encore le vertige. Sans doute est-ce *le plus beau métier* parce qu'il me colle à la peau, qu'il répond à ma soif de justice, à mon goût du jeu, à mon ardeur imaginative quand il s'agit de refaire le monde sur scène et dans la vie.

Retour en arrière : je suis née en Belgique, dans une région qui s'appelle le *Pays noir*, pays du charbon. Ceux qui travaillent dans les mines de charbon sont les parents immigrés italiens de mes compagnons de jeu. J'habite dans une rue qui traverse la ville. Face à la maison, je vois, à gauche, le quartier des mineurs italiens et à droite, le quartier cossu des Belges : médecins, professeurs et autres professionnels. Ma maison est en plein milieu de la rue et je ne me reconnais dans aucun milieu. J'ai cinq ans, je ne comprends pas ce qui arrive, mais je suis déjà fâchée. Nous sommes le 8 août 1956 et 262 mineurs sont morts aujourd'hui, engloutis dans la mine.

Durant toute mon enfance et mon adolescence, j'ai hésité entre deux métiers : justicière ou clown (Don Quichotte ou Auguste) ? Finalement, je suis un peu des deux. Ma vision du clown était nomade et j'aime voyager. C'est en partie pour ça que j'ai immigré au Québec et que je pars encore aujourd'hui vers des ailleurs. Ma vision justicière, influencée par mon éducation, avait une connotation missionnaire. Je me soigne !

Dominique Malacourt (voir p. 93)

Je suis à la fois praticienne en théâtre communautaire et funambule. Si je ne tombe pas dans le vide, c'est parce que j'ai

la certitude de marcher dans mes souliers et non dans ceux des autres. Les ateliers de théâtre sont des espaces/temps privilégiés, des oasis de ressourcement. J'adore m'y retrouver. J'ai animé en solo et en collectif. Mon travail m'a permis de connaître et de collaborer avec des militants, des syndicalistes, des chômeurs, des personnes avec des déshabiletés[4], des réfugiés politiques : des personnes que je n'aurais sans doute pas eu la chance de rencontrer autrement.

Dans ce mouvement si vivant qui m'entraîne de l'individuel au collectif, du local à l'international, j'ai inventé petit à petit mon propre modèle de création collective, en puisant dans les formes théâtrales issues du théâtre populaire et du monde carnavalesque : clown, conte, masque, chœur, parade, chanson, etc. Si en début de pratique, en 1986, je faisais du théâtre d'intervention[5], plus spécifiquement du théâtre de commande sous forme de théâtre-forum, je fais maintenant du théâtre communautaire. Ce changement de terme n'est pas anodin. Il précise l'enjeu de la pratique.

Durant mes premières années de pratique, je fus coauteure, auteure, comédienne ou metteure en scène de spectacles de commande. En collaboration avec nos commanditaires, nous nous penchions sur un problème pour éduquer un public *cible*. Même si la formule était participative, nous restions des professionnels pourvoyeurs de message. Petit à petit, j'ai délaissé le théâtre de commande en faveur du théâtre communautaire. Les créations se réalisent non plus *pour*, mais *avec*. Dans ce cas, l'appropriation du langage théâtral par les participants directement concernés est une condition première. Parce que pratiqué en création collective, parce qu'ancré dans la réalité, le théâtre communautaire devient lieu de liberté, d'égalité, de solidarité. Il favorise l'expression, la réflexion, l'engagement civique et politique des citoyens. La pratique du théâtre communautaire est, à mes yeux, un chemin privilégié menant à la démocratie culturelle.

Utopie ? Bien sûr ! Vertiges et paradoxes garantis ! Si le théâtre communautaire est le plus beau métier du monde, je le considère aussi comme un métier à la limite de l'impossible. Je remets en question le sens de mon travail et je me demande bien souvent si le jeu en vaut la chandelle ? Du rêve à la réalité, les paradoxes se bousculent.

Mues par cette frénésie très nord-américaine, quel temps nous reste-t-il pour faire un travail en profondeur, à long terme, au-delà des projets ponctuels?

Le premier paradoxe, celui qui chapeaute les autres, se situe au niveau de la reconnaissance de la profession. La pratique du théâtre communautaire se fait sur un terrain mouvant. À cheval entre l'art et la culture, dans une perspective de conscientisation, de mobilisation ou à l'inverse d'insertion sociale et d'instrumentalisation artistique, travaillant pour un développement collectif ou individuel, la pratique du théâtre communautaire reste mal définie, peu balisée, rarement défendue, parfois considérée comme démodée et fermée sur elle-même. La reconnaissance de la pratique du théâtre communautaire, par les instances gouvernementales et en termes budgétaires, est presque nulle[6]. Non seulement notre profession n'existe pas officiellement, mais nous devons nous travestir pour travailler. Nous sommes toujours *trop* : trop *social* pour les arts, trop *artistique* pour le social.

Le deuxième paradoxe, conséquence du premier, se réfère au temps : pour développer la créativité de chacun, pour que la création soit réellement collective et non aléatoire, pour que le résultat ne prenne pas *autorité* sur le processus, pour faire des liens significatifs entre le micro, le méso et le macrosocial, il faut, incontestablement, du temps. Or, nous sommes poussées, bien malgré nous, à fonctionner comme de véritables PME. Quand je rencontre mes collègues, je suis toujours ahurie de constater le niveau de stress et de fatigue de chacune[7]. Lors des rares occasions où nous nous rencontrons, quand nous posons la simple question « Comment ça va ? », une cassette lancinante se met en marche : « Je suis fatiguée. J'ai pas pris de vacances depuis deux ans. J'suis en plein *rush*. » Le ton varie de l'apitoiement à la suffisance. Mues par cette frénésie très nord-américaine, quel temps nous reste-t-il pour faire un travail en profondeur, à long terme, au-delà des projets ponctuels ? Quelles concessions sommes-nous prêtes à faire pour maintenir notre job et pour développer notre compagnie ? Quel temps nous reste-t-il pour nous développer en tant qu'artistes ? Plusieurs d'entre nous critiquent l'hégémonie de la culture néolibérale, impérialiste, compétitive et individualiste. Prises dans un *engrenage noir*, nous sommes, dans le quotidien, plongées dans un mode de survie et tentons de sauver notre peau. Nous nous protégeons et nous nous isolons.

Paradoxe subséquent : l'un des objectifs du théâtre communautaire est de briser l'isolement et de travailler avec des populations dites exclues. Mais le cordonnier est bien mal chaussé : en tant que praticiennes, nous sommes prisonnières de la course folle. Comment trouver l'énergie pour créer des liens entre nous, pour défendre notre profession, pour défendre l'art pour tous ? Comment sortir de ce cercle vicieux ? Miroir, miroir, dis-moi le sens de ma quête ? J'ai besoin des autres, j'ai besoin de voir clair…

Avec les années, j'ai quand même établi de belles complicités avec mes pairs, pionnières québécoises et praticiennes de la relève. J'ai travaillé avec elles au sein de mes deux compagnies, et pour d'autres compagnies amies. J'ai aussi rencontré ces praticiennes lors de moments forts : les journées de formation organisées par Engrenage Noir / LEVIER, les *Rencontres internationales de théâtre d'intervention,* les réunions du Comité permanent de théâtre d'intervention (CPTI), à l'Université Laval où j'enseigne le théâtre d'intervention. Ces rencontres sont forts stimulantes, mais force est de constater que mes collègues sont toutes dans la même situation que moi: elles courent ! L'effet miroir est évident mais passe trop vite! Les

praticiennes de la relève, qui sont de plus en plus nombreuses depuis les années 1990, sont davantage disponibles, mais leurs miroirs ne me réfléchissent pas. Elles voient en moi une formatrice. Or moi, j'ai besoin de miroirs et de compères complices !

Un jour, par un heureux hasard, je rencontre dans un parc Caleli Castillo, un mime de rue originaire du Guatemala. La connivence est immédiate et palpable. Quelques mois plus tard, nous montons ensemble une première escouade de rue *La bourse et le voleur* avec une bonne trentaine de participants et militants montréalais.

La plupart des acteurs culturels que j'ai aperçus au Mali sont européens : des chasseurs de talents exportables, exotiques et digestes pour le public européen

Cette expérience inoubliable a donné naissance au groupe UTIL (Unité théâtrale d'interventions loufoques). Caleli et moi formions un duo complémentaire : lui, pour son analyse politique et sa douceur ; moi pour ma détermination et ma passion. Mais notre collaboration n'a pas été longue. Quelques jours après la fin du spectacle, Caleli tombait dans la rue, foudroyé par une crise cardiaque. Au lieu de le secourir, un passant s'est approché et lui a volé son argent et ses papiers. Caleli est mort comme il a vécu, dans la rue et dans l'anonymat.

En 2000, je pars pour le Mali pour un stage de quatre mois. Depuis lors, j'y suis allée cinq fois. Ma vie prend un nouveau tournant et les paradoxes s'enchaînent ! Bien sûr, ce que nous découvrons en terre étrangère, les gens que nous allons rencontrer, les actions que nous allons poser et, finalement, ce que nous allons retirer de notre séjour dépendent de notre personnalité, de notre statut et de nos objectifs de départ.

La plupart des acteurs culturels que j'ai aperçus au Mali sont européens : programmateurs en quête d'auteurs africains, metteurs en scène en quête d'acteurs, agents de circulation culturelle du Sud vers le Nord : des *chasseurs* de talents exportables, exotiques et digestes pour le public européen. Le principal avantage que j'ai sur ces chasseurs de têtes, c'est qu'il n'existe aucun programme gouvernemental canadien ou québécois permettant de réaliser des projets de théâtre communautaire en Afrique de l'Ouest. Il m'a fallu un certain temps pour me rendre compte que c'était un avantage, car au départ, je fulminais. J'avais, moi aussi, besoin d'appuis financiers pour développer des projets culturels et interculturels. Comme je n'en ai pas eu, je suis allée au Mali les *mains nues* et c'est ce qui m'a sauvée, car paradoxalement, cette mise à distance forcée du monde de la coopération culturelle internationale m'a donné la chance (m'a obligée) de manger dans le même plat (au propre et au figuré).

Moi qui, en vraie Occidentale, cours sans arrêt, voilà que je prends mon temps ! Je n'ai pas le choix, je m'adapte au rythme malien, pays où, au grand désespoir des coopérants *efficaces*, le social est plus important que le travail. Je m'enracine tranquillement dans les quartiers et dans les villages ; je bâtis pas à pas des projets de théâtre avec la population, et tente de comprendre de l'intérieur la société malienne. Comprendre ! J'arrivais les mains nues, mais le temps dont je disposais devint ma richesse. Car il en faut du temps, au Mali, pour ne pas se faire dire ce que l'on veut entendre, pour ne pas se faire embobiner par le discours de nombre de Maliens qui, après tant d'années de colonialisme, de postcolonialisme et de néo-colonialisme, ont développé l'art d'être caméléon. M'enraciner, reconnaître les connivences possibles, prendre mon temps deviendront mes trois points de repère.

Je ne suis pas une ethnologue qui observe le terrain afin de mettre en évidence certains aspects d'une culture particulière. Je n'ai pas la prétendue neutralité du scientifique. Je suis une praticienne, et c'est dans l'action que je me reconnais. J'ai plongé, lentement mais sûrement, avec pour bagage ma passion du théâtre, mon goût pour la palabre et cette espèce de naïve hardiesse que l'on ressent quand on n'est pas chez soi. Tout naturellement, je suis devenue pour les Maliens ce que je suis ici : animatrice en théâtre communautaire. J'ai travaillé avec différents groupes, tantôt dans un quartier de Bamako, tantôt dans un village. J'ai ainsi eu la chance d'entrer dans la vie des étudiants en théâtre, des rapatriés, des jeunes de la rue, des prisonnières, des agriculteurs, des citoyens ! L'enracinement ne s'est pas fait seulement au niveau du travail, il s'est aussi fait au niveau de la famille élargie. J'ai maintenant deux petits frères, trois belles-sœurs, sept enfants et un frère jumeau. J'ai établi des liens affectifs durables, trésor de la vie si prégnant que je n'arrive pas à le traduire en mots.



Aguibou Dembele, septembre 2008. Photo : Dominique Malacort.

La première année, mon action théâtrale est spontanée, basée sur un ensemble de rencontres fortuites avec des jeunes d'un quartier chaud du centre-ville de Bamako. Le spectacle *Wariko* (qui signifie *problèmes d'argent*) se situe aux portes d'une frontière infranchissable séparant le Sud du Nord. Vers la fin de mon séjour, je rencontre Aguibou Dembele. Je le reconnais comme un nouveau complice. Si nos chemins ne s'étaient pas croisés, je ne suis pas sûre que je serais retournée au Mali. Je me serais limitée, comme la plupart des stagiaires, à une première expérience outre-mer. Intuitivement, je savais que cet homme de culture agirait à titre de médiateur.

Deux ans plus tard, je suis responsable d'un groupe d'étudiants en théâtre dans le cadre d'un

projet Québec sans frontières et sous la direction de Carrefour canadien international. Tirant des leçons de mon premier séjour, le projet sera mûrement planifié par une correspondance assidue entre Aguibou Dembele et moi. Les neuf stagiaires québécois sont jumelés à neuf stagiaires maliens, l'intégration dans les villages se fait par leur intermédiaire ; le théâtre se veut à la fois d'éducation (création des étudiants) et communautaire (création avec les villageois). Le thème porte sur la scolarisation des jeunes filles. En fin de parcours, le projet possède les qualités nécessaires pour envisager un échange durable. Il ne sera toutefois pas pérennisé. L'organisation non gouvernementale (ONG) canadienne pour laquelle nous avons travaillé a sa propre vision de la coopération et c'est elle qui a le pouvoir décisionnel[8]. Fin de l'échange.

Ça ne m'empêche pas de réitérer l'expérience dans le pays voisin et dans le cadre du *Festival international de théâtre pour le développement d'Ouagadougou* au Burkina Faso[9]. J'y vais cette fois non pas sous la tutelle d'une ONG, mais de manière autonome. J'anime en collectif avec Aguibou Dembele et Martial Bohui, un musicien ivoirien. Ce court séjour m'a permis de coanimer un atelier de création avec une vingtaine de praticiens amateurs en théâtre de sensibilisation. Thème choisi par les participants : le sida. L'un d'eux, Mahamadou Hassane, représente bien le groupe : « Quand il y a des problèmes au village, dit-il, c'est moi qu'on vient chercher. Je fais du théâtre pour régler les problèmes et pour éduquer. » Mahamadou, surnommé dans son village *Le peuple*, est un monsieur âgé, un « vieux » comme on dit là-bas en signe de respect. *Le peuple* est nigérien, cultivateur, analphabète et responsable de la troupe de sensibilisation de son village. Dans le cadre de cet atelier, je reste animatrice, mais c'est *Le peuple* et les autres participants qui *m'animent*. Je comprends mieux le sens des mots *amateur* et *animation* qui sont parents du verbe *aimer*, et *donner de l'âme*. Définitivement, les ateliers de création sont pour moi des oasis de ressourcement ; ce plaisir ne m'aveugle toutefois pas et je reconnais les conditions difficiles autour de l'oasis[10].

Quatrième séjour : retour à Bamako. J'anime seule, comme lors de mon premier séjour, mais dans un cadre plus structuré. Aguibou Dembele tient cette fois-ci le rôle de coordonnateur. Le groupe est formé d'étudiants de l'Institut national des arts. Parmi eux, je retrouve avec plaisir d'anciens stagiaires. Le groupe est aussi composé de rapatriés, nommés au Mali les *refoulés*. L'espoir de trouver un travail, de nourrir leur famille mène bon nombre de jeunes Maliens à la frontière européenne, à la merci des forces de l'ordre marocaines et espagnoles et des réseaux de passeurs. Beaucoup mourront en chemin, d'autres seront rapatriés, mais tenteront de repartir. Je me retrouve dans un atelier de création collective avec une douzaine d'étudiants et dix refoulés, et je leur propose un atelier de clown. Conjuguant la dénonciation et l'humour, la création porte sur la pauvreté et l'appauvrissement. Elle se clôturera par un atelier public et donnera naissance à une troupe de clown bamakoise mise sur pied par les refoulés.

Prendre le temps de recevoir la parole de l'autre sans interférer par un dialogue intempestif est un mode de communication riche que j'aimerais intégrer dans un processus de création futur

Faire du théâtre communautaire au Mali n'est pas de tout repos. La satisfaction se traduit essentiellement en termes de reconnaissance. N'est-ce pas ce dont j'avais besoin ?

> Les autres toubabs viennent se faire les poches au Mali sur le dos des comédiens qui sont considérés comme « les nouveaux nègres ». Après « le nègre des plantations », c'est « le nègre culturel » qu'on exporte. La collaboration des comédiens maliens leur permet d'avoir un gros financement et des grosses tournées en Europe. Ils ne font en réalité rien pour le Mali. Toi, tu viens en bénévole donner des ateliers, monter des pièces et faire du théâtre communautaire dans les villages et dans les prisons. Tu t'enrichis des humains et des expériences quand les autres s'enrichissent de monnaie. Tu avales la poussière du village quand les autres dorment sous climatiseur.

C'est ainsi qu'Aguibou Dembele décrit mon implication au Mali.

Je suis allée au Mali pour une dernière fois en 2007 pour une tout autre raison. En effet, en 2005, j'ai pris la décision de plonger dans un doctorat, car je ressentais l'urgence de laisser une trace de mon travail en faisant mon récit de pratique. Trace que je voulais mettre en parallèle avec les pratiques de deux autres pionniers : Aguibou Dembele et un praticien belge que j'avais rencontré quelques années plus tôt. Jean Delval est le fondateur du Théâtre des rues, la troupe la plus radicale du réseau de théâtre-action de la communauté française de Belgique, région Pays noir qui n'est plus noire, mais grise, le chômage ayant remplacé le travail des mines. Munie de mon magnétophone, je suis donc partie à la rencontre de ces deux hommes de théâtre pour récolter leur récit de pratique et pour observer leur travail en atelier. De praticienne, je suis devenue chercheure !

Ma recherche doctorale devrait se terminer bientôt et aboutir à la rédaction d'un ouvrage. Le présent article n'est donc pas un résumé de ma recherche, mais en constitue plutôt un fragment libre. Je ne parlerai pas ici de ma rencontre avec Jean Delval, ce comédien-animateur militant de Belgique qui « pose des bombes » sur scène tout en animant ses ateliers avec un calme exemplaire. Je ne parlerai pas non plus de l'effet miroir qu'il a eu sur moi ; il sera le sujet d'un autre article. Restons pour l'instant au Mali.

Au fil du temps et de nos projets communs, j'ai reconnu en Aguibou Dembele un homme dont l'idéal de justice passe avant

la carrière personnelle, un artiste qui œuvre pour une réelle démocratie culturelle, un homme qui nage à contre-courant, un déclassé. Le parcours professionnel d'Aguibou Dembele est lui aussi traversé de paradoxes troublants, mais néanmoins éclairants. Miroir, miroir !

Premier paradoxe : être à la fois RECONNU par le milieu et en être EXCLU

Aguibou Dembele est un homme de théâtre bien connu au Mali. De 1979 à aujourd'hui, il a été successivement directeur du Groupe dramatique national et initiateur du *kotèba* moderne, professeur à l'Institut national des arts, directeur de la Troupe de marionnettes pour enfants, directeur des ballets Maliens, professeur à l'Institut national de la jeunesse et des sports et au Conservatoire des arts et métiers multimédia. Acteur de talent, il a tenu plus de 120 premiers rôles au théâtre. Une trentaine de mises en scène font de lui un metteur en scène incontournable. Il est aussi un pionnier dans le développement du théâtre de sensibilisation et a organisé de nombreuses campagnes de sensibilisation portant sur le sida, l'excision des jeunes filles, l'allaitement maternel, la vaccination des enfants, les droits humains, etc.

Si nos gestes sont involontairement ethnocentriques, nous risquons de briser les nœuds soutenant une société qui n'est pas la nôtre

Parallèlement au théâtre d'art et au théâtre de sensibilisation, il a développé une autre expertise qui me rejoint tout particulièrement : le théâtre communautaire ! Homme de terrain, il travaille dans les villages, dans les prisons, dans les hôpitaux, etc. Pourquoi, avec un tel parcours professionnel, Aguibou Dembele nage-t-il à contre-courant ? Pourquoi est-il déclassé ? Serait-ce parce qu'il prend position non dans un parti politique, mais dans la vie quotidienne ? Au Mali, en 2008, on recense 105 partis politiques. Cette multiplication des partis ne relève nullement d'un dynamisme politique, mais s'érige en alcôves du pouvoir d'où se fomentent favoritisme et passe-droits. Ne pas entrer dans le réseau signifie en être écarté. Dans l'un des nombreux échanges que nous avons eus à l'automne 2007, Aguibou Dembele me disait : « Tous les gens qui, comme moi, ne sont pas d'accord avec le système, ceux qui s'opposent, qui résistent d'une certaine manière, n'ont pas droit au chapitre. Je ne suis pas le seul. Même les médecins, les meilleurs médecins qui ne veulent pas continuer dans le mensonge et la gabegie sont relégués dans les petits bureaux crasseux. Les meilleurs ingénieurs sont mis dans de minuscules bureaux et n'ont pas droit à la recherche. Tu vois, dans tous les services, l'État a ses hommes et chaque pouvoir qui s'installe a ses artistes. Est-ce que je me fais comprendre ? »

Parallèlement au réseau politique, il est possible d'accéder aux postes clés ou plus simplement d'obtenir un contrat en acceptant la corruption. Au quotidien, Aguibou Dembele refuse les pots-de-vin présents dans tous les milieux, y compris dans les milieux humanitaires, culturels et artistiques. La conséquence est drastique : encore une fois, ne pas entrer dans le jeu signifie être écarté.

Deuxième paradoxe : travailler AVEC les citoyens et être muselé

Aguibou Dembele travaille avec les déshérités, comme il les nomme, avec les exclus dirions-nous au Québec : femmes villageoises, enfants de la rue, prisonniers, prostituées, personnes avec déshabiletés physiques, malades de la lèpre, etc. Son talent artistique, conjugué à son ancrage dans la culture orale traditionnelle, lui permet de réaliser des créations collectives en dehors des cadres institués. « En tant qu'homme de théâtre, c'est là que je me sens vraiment utile. Je m'enrichis au fur et à mesure. Chaque nouveau groupe m'apporte quelque chose. C'est très intéressant, ce n'est pas comme les professionnels qui sont un peu sclérosés. »

Selon le contexte, Aguibou Dembele commence les ateliers par de longues palabres ou par des improvisations orales. Il utilise la principale richesse des participants : le langage. Parlant des jeunes prisonnières[11], qui pour la grande majorité sont analphabètes, Aguibou Dembele précise :

> Elles ont un langage très riche. Hier, lors de l'improvisation, une participante a utilisé un terme, une image que je n'avais jamais entendue. Elle se comparait à un *sotrama*, ce minibus qui passe toute la journée à transporter les gens. Si tu te compares à un *sotrama*, c'est que les autres vont devoir courir vite. Ça veut dire : je suis supérieure à toi, tu ne pourras jamais faire autant que ce que je fais. C'est très beau, la manière dont elle a dit ça, très beau et très comique. Donc, c'est une réplique que je ne veux pas perdre.

Au Mali et avec Aguibou Dembele, l'écriture se fait sur le vif.



Atelier d'Aguibou Dembele à la prison pour jeunes garçons, Bolé, Bamako (Mali), octobre 2007. Photo : Dominique Malacort.

> Les actrices improvisent et je mets leurs répliques à la page 14 de ma mémoire. Tout est oral, je n'écris rien. À la répétition suivante, toutes les répliques de la page 14 sont dans l'ordre. Je vais alors les prendre comme point de repère. Souvent, il m'arrive de déplacer des répliques ; instinctivement, je fais le tri, je fais des séquences. Je vais mettre en relief chaque réplique qui va déclencher une réaction, un mouvement, une nouvelle situation qui déclenchera à son tour une nouvelle réplique.

C'est toujours ainsi qu'Aguibou Dembele travaille :

> Je ne prépare pas l'atelier parce que je ne sais pas qui j'aurai devant moi. Je ne sais pas quels seront leurs comportements, quelle sera leur richesse d'imagination. Je ne sais pas, donc je plonge chaque fois dans l'inconnu. Faut apprendre à connaître les gens, à lire entre les mots. Ça prend beaucoup de temps, beaucoup de disponibilité, beaucoup d'écoute. Écrire sur le vif, ça c'est mon fort. J'ai le flair. Je peux écrire sur le vif sur n'importe quel type de situation et créer une pièce cohérente sur le vif, avec les mots des autres, avec les expressions des autres, avec les réactions des autres.

Le choix des répliques, le montage réalisé à partir de l'expression d'autrui posent, ici comme ailleurs, la question du partage du pouvoir et du rôle assumé par chacun dans la création collective. J'ai posé la question plusieurs fois et de diverses manières à Aguibou Dembele qui me répond : « Non, ce n'est pas une création collective, c'est une création sur improvisation que je dirige. Je mets les acteurs en situation ; ce sont les acteurs qui trouvent les idées et les expriment à leur manière. Moi, j'ordonne les répliques pour trouver un texte cohérent et évolutif. Je rédige le texte avec leurs phrases que je respecte. Même si le temps le permettait, les acteurs ne sont pas à même de corriger le texte, car ils ne connaissent du théâtre que son côté ludique. Ils sont néanmoins les véritables créateurs. Je suis celui qui transcrit le texte oralement : j'écris la lettre qu'ils me dictent, je n'en suis donc pas l'auteur. »

Il est clair que la pratique de la création collective n'est pas perçue par tous de la même manière. Lors de mes expériences au Mali en tant qu'animatrice, je fus toujours l'aînée du groupe, et de surcroît la seule blanche. Mes méthodes québécoises de création collective ont vite volé en éclats. Il eut été fort déplacé, aux yeux des participants, de ne pas respecter la parole de « l'ancienne ». Pour en arriver à une certaine horizontalité, sans doute faut-il défaire certains nœuds, mais la chose doit être faite avec un respect inaliénable, une patience constante et une bonne dose d'humour. Si nos gestes sont involontairement

ethnocentriques, nous risquons de briser les nœuds soutenant une société qui n'est pas la nôtre. Aguibou Dembele navigue dans la création et dans l'improvisation à sa manière et dans son contexte. Il demeure le capitaine du bateau toujours aux aguets des récifs et des vents favorables.

Revenons à sa capacité d'écrire sur le vif. D'où lui vient cette maîtrise particulière ? Du point de vue artistique, la transmission du savoir s'est faite bien avant ses études à l'Institut national des arts. Jeune garçon du village de Kirango, Aguibou Dembele faisait tout naturellement partie de l'association des jeunes, le *kotèdens*. Les jeunes garçons s'occupent des travaux d'intérêt commun du village. Ils aident les personnes âgées dans les travaux des champs, ils s'occupent des troupeaux et de l'entretien des maisons. Après la saison des récoltes, au coucher du soleil, les jeunes offrent aux villageois des soirées théâtrales. Appelée par les tambours, la population se rassemble autour du *fere*, la place publique, et les jeunes présentent le *kotèba*, le théâtre communautaire traditionnel. Le *kotèba*, terme bamanan, se traduit en français par grand escargot, théâtre et communauté. Comme les spirales de l'escargot, tout est ici circulaire. L'interdépendance — entre les jeunes et les vieux, entre les morts (les ancêtres) et les vivants (leurs descendants), entre l'individu et la communauté — structure la société.

Le *kotèba* repose sur les capacités d'improvisation des joueurs. Il a pour but l'expression des valeurs communautaires et la régulation de la vie socioéconomique et spirituelle du village. Entre la danse (toujours circulaire), et avant la représentation proprement dite, un rituel s'installe afin de demander aux esprits et aux anciens la permission de procéder (notre notion du temps bascule). Les jeunes auront à choisir une personne du village dont le comportement n'est pas conforme aux valeurs communautaires (mari infidèle, commerçant malhonnête, etc.), mais jamais les acteurs ne nommeront la personne fautive. Ils la parodient et bien sûr tout le monde la reconnaîtra. Les spectateurs interviennent vivement. Aguibou Demble explique :

> Pour la petite histoire, le mot *prison* n'existait pas dans la langue bamanan. Pour le Bamanan, la prison n'est pas cette enceinte de quatre murs ; elle est morale. Plutôt la mort que la honte ! voilà le credo du Bamanan. Se voir critiqué, ridiculisé, jugé et condamné d'une façon anonyme sur la place publique est pire que la prison aux quatre murs. Le Bamanan préfère la séquestration, la déportation, ou même la mort, à la condamnation par le *kotèba* sur la place publique.

De 1979 à 1985, Aguibou Dembele, alors directeur du groupe dramatique national, introduira le *kotèba* moderne en intégrant le chant, la danse, la création improvisée, les thèmes traditionnels, les personnages comiques.

> On peut dire qu'on s'est inspirés du *kotèba* traditionnel, mais je n'aime pas l'appellation *kotèba moderne*. C'est carrément un nouveau théâtre. On a utilisé le mot *kotèba moderne* comme une affirmation de la négation. Les Occidentaux disaient qu'avant la pénétration coloniale, il n'y avait pas de théâtre au Mali. C'est vrai qu'il n'y avait pas de théâtre d'expression française dans la conception française de l'acteur professionnel, mais le *kotèba*, avec ses acteurs, sa scène circulaire existait.

Ainsi Aguibou Dembele propose à ses collègues de faire du *kotèba* en bamanan et malgré les réticences de départ[12], la formule fonctionne. Les spectacles de *kotèba* se multiplient, les tournées ont un franc succès dans tout le pays. Selon Aguibou Dembele, « le public s'est approprié ce théâtre qui lui parle de lui, de ses problèmes, de ses aspirations dans sa langue et avec les supports de sa culture. C'est son théâtre. » Les improvisations s'enrichissent en fonction des réactions du public et le texte n'est fixé qu'après une vingtaine de représentations. Nous sommes à la fin des années 1980, sous un régime de dictature, nombre d'artistes dénoncent fermement les abus du système et en 1991, après le renversement, les artistes de théâtre sont félicités en grande pompe par le président de la nouvelle démocratie qui, par ce geste, tient à reconnaître le rôle actif des artistes dans le changement de système.

Mais la réalité contraste avec le discours : après avoir été félicités en 1991, les artistes voient leurs fonds coupés. L'histoire du *kotèba* moderne s'arrête là ; les hommes de théâtre sont muselés, le développement d'un théâtre professionnel malien pour les Maliens est interrompu. Certes, il n'y a pas eu de réelle décision politique visant à couper les fonds. « C'est une sorte de censure sournoise qui ne dit pas son nom, car les démocrates maliens ne supportent pas la critique », précise Aguibou Dembele. Le *kotèba* villageois tend lui aussi à disparaître. Sa fonction régulatrice est remplacée par des formes de justice plus modernes. La transmission des savoirs ne se fait plus par l'oral, mais par l'intermédiaire de l'école. L'exode rural vide les villages de la jeunesse. Les soirées de conte sont remplacées par la télévision. Pourtant, qu'il soit un théâtre d'expression villageoise populaire, source d'inspiration pour les artistes professionnels ou qu'il nourrisse le processus de création dans le théâtre communautaire, le *kotèba* demeure malgré tout le symbole de l'expression traditionnelle orale malienne.

Troisième paradoxe : créer POUR le peuple sans avoir les commandes

Dans les années 1980, Philippe Dauchez, professeur à l'Institut national des arts de Bamako et coopérant français, *découvre*, lors de ses missions dans le monde rural, le *kotèba* traditionnel et en devient le promoteur. Il entreprend la création de nouvelles troupes, conjugue théâtre de sensibilisation et *kotèba*, et développe le théâtre de commande. Il nomme ce théâtre *théâtre utile*, un théâtre d'éducation, créé par des professionnels à l'intention des populations rurales généralement analphabètes, et dont les thèmes portent sur les différents problèmes qui « freinent le développement[13] ».

Certes, le théâtre de sensibilisation est fait pour les Maliens et emprunte la forme populaire du *kotèba*. S'agit-il pour autant d'un théâtre libre ? Si les créateurs sont libres d'y mettre la forme, les idées à faire passer restent sous le contrôle du payeur. Or, les *commandeurs,* qu'on appelle dans le milieu commanditaires, ou plus gentiment partenaires, sont des ONG internationales ou locales financées par des structures internationales. Par suite de la débâcle du théâtre professionnel malien, grand nombre d'artistes dont Aguibou Dembele se lancent dans le théâtre de sensibilisation. En effet, si ce théâtre est extrêmement utile pour sensibiliser les populations aux problèmes diagnostiqués par les ONG (sida, scolarisation, hygiène, etc.), il l'est aussi pour nourrir les acteurs. Aguibou Dembele nomme, non sans une pointe d'humour, le théâtre de sensibilisation : le *théâtre alimentaire*. Parlant de l'éducation dans la société malienne, Aguibou Dembele précise :

> C'est comme si on avait pris une couverture moderne du 21e siècle pour la plaquer sur un monde du 18e. Ça crée beaucoup de problèmes d'inadaptation; il faut provoquer des changements de comportement pour que les gens puissent appréhender les problèmes d'aujourd'hui. Tout ça crée des problèmes sur lesquels j'aimerais travailler. Mais paradoxalement, il m'est impossible de le faire si ce ne sont pas des commandes !

Parallèlement à ce théâtre de sensibilisation, une nouvelle pratique théâtrale professionnelle prend de l'essor. Nous revoici avec les acteurs culturels étrangers dont je parlais au début du texte : programmateurs européens en quête d'auteurs africains, metteurs en scène en quête d'acteurs, agents de circulation culturelle entre le Sud et le Nord : les chasseurs de têtes.

Les nombreuses coproductions internationales, nommées cette fois par Aguibou Dembele *théâtre d'exportation,* créent un brassage de culture intéressant. Malheureusement, les tournées ont lieu dans les pays occidentaux et dans le réseau élitiste des Centres culturels français implantés en terre africaine. Le désavantage indirect, c'est que les artistes maliens, attirés par la reconnaissance internationale et les bons cachets, oublient la situation du théâtre professionnel malien. La dernière déclaration du nouveau ministre de la Culture, Mohamed El Moctar, rapportée par les représentants de la Fédération des artistes du Mali (FEDAMA), va dans ce sens : « Vous êtes le reflet de l'identité malienne au-delà des frontières. Pour cela, vous méritez respect et attention[14]. »

Concernant les cocréations internationales, le point de vue d'Aguibou Dembele est clair : « Il y a ceux qui s'alignent sur les Français, qui font un théâtre d'exportation. Ils font de grandes créations avec des metteurs en scène français. C'est un très bon théâtre, peut-être nécessaire, mais qui ne sert pas au public malien. » Nageant à contre-courant, Aguibou Dembele revendique un théâtre conçu d'abord et avant tout pour les Maliens, un théâtre qui, selon lui, doit « s'inscrire dans un éveil des consciences du peuple. Un théâtre profondément enraciné dans le monde moderne et dans les problèmes de la vie quotidienne de mes concitoyens ». Défi qui relève de l'utopie quand on sait que les hommes de théâtre maliens n'arrivent à survivre que par les deux filières existantes : la filière du théâtre de sensibilisation et alimentaire, et celle des cocréations internationales.

Logique avec lui-même, Aguibou Dembele monte aux barricades. Son article, paru en 2000 dans *Le Malien Magazine* sous le titre « C'est le Président Alpha qui a tué le théâtre malien », critique ouvertement le système démocratique d'Alpha Oumar Konaré (depuis 1991) qui, paradoxalement, fut moins démocratique sur le plan culturel que le système dictatorial de Moussa Traoré (1968-1991). Cette attaque du système démocratique l'a mis au banc des accusés, car il semble que le pire tabou est d'oser comparer la démocratie à la dictature.

Certes, on est en droit de mettre en doute le propos d'Aguibou Dembele et de se demander s'il n'était pas l'un de ces artistes privilégiés qui, du temps de la dictature, était payé pour créer et critiquer sous contrôle de l'État. Se pose ici la lourde question des fonctionnaires/artistes qui, durant de longues années, ont été payés par l'État. Ce qui est clair, c'est qu'avant, pendant ou après la dictature, Aguibou Dembele n'a jamais eu la langue dans sa poche : « Je fais un théâtre qui n'est pas tout à fait inoffensif. Je prends position par rapport aux pouvoirs politiques et je ne caresse pas dans le sens du poil. »

Conclusion



Spectacle intergénérationnel. Saint-Simon-de-Rimouski, juin 2008. Photo : Sylvie Ruest.

En quoi ces expériences lointaines ont-elles nourri ma réflexion et ma pratique ? Les paradoxes sont toujours présents et j'ai peu de réponses à mes questions, mais le simple fait de m'arrêter, de prendre du recul, de vivre dans un autre contexte m'a permis d'aborder la complexité de la situation avec un peu plus de sérénité. Plus le monde se complexifie, plus l'absurdité de porter le monde sur mes petites épaules d'Auguste Don Quichottesque me paraît évidente. Il est clair aussi que d'autres effets se feront sentir à long terme. Ils sont difficilement mesurables, tout comme l'évaluation des résultats d'une intervention théâtrale sur les participants et sur le public. Mes conclusions sont donc provisoires et subjectives.

Voici quand même quelques découvertes. Je cherchais un miroir, un compère complice ! L'ai-je trouvé, et était-il nécessaire de parcourir cinq fois 10 000 km pour éclairer ma lanterne ? Je pense que cette distance kilométrique m'était nécessaire, elle m'a aidée à me distancer mentalement, mais je présume que si j'avais été à Tokyo, l'effet n'aurait pas été le même. Certaines personnes ressentent une attirance particulière pour l'Asie, d'autres pour l'Amérique latine et d'autres encore pour l'Afrique. Chacun éprouve une espèce de congruence entre soi et une culture lointaine, comme si elle était déjà inscrite dans notre être.

L'adaptation au Mali fut ainsi pour moi étonnamment facile. Sensation agréable que de se sentir chez soi alors qu'on vient tout juste d'arriver. Sensation agréable que de reconnaître un compère complice alors qu'on vient juste de le rencontrer. Aguibou Dembele est musulman, polygame, responsable d'une famille élargie, alors que moi je suis athée, monogame et sans enfant. Selon les critères canadiens, je vis sous le seuil de pauvreté, mais il est clair que je reste une privilégiée par rapport à Aguibou Dembele. Malgré nos différences religieuses, familiales, culturelles et économiques, lorsqu'Aguibou Dembele me parle de sa vision du théâtre, de ses difficultés et des obstacles qu'il rencontre, l'effet miroir est incontestable.

La résonnance s'est donc produite essentiellement en regard du sens de la pratique, de la ténacité que nous mettons à poursuivre notre quête, quelles que soient les conditions concrètes qui sont les nôtres. En regard de la méthode de création, l'effet miroir fut indirect. Certes, quand j'animais des ateliers au Mali, j'ai appris à travailler sans filet. De retour au Québec, je me sens plus assurée, ouverte à tous les imprévus. J'ai aussi, en cours de recherche, fait une belle découverte : celle du récit de pratique. Prendre le temps de recevoir la parole de l'autre sans interférer par un dialogue intempestif est un mode de communication si riche que j'aimerais l'intégrer dans un processus de création futur. J'ai alors approfondi mes connaissances d'animatrice et de chercheure.

Mais qu'ai-je retenu en observant la méthode d'animation d'Aguibou Dembele ? Il est clair que le *kotèba* malien ne peut être exporté sans être dénaturé, à moins d'inviter le village au grand complet. L'écriture sur le vif, la capacité de

mémorisation, la manière de jouer avec les mots dans les improvisations sont des caractéristiques issues d'une société traditionnellement orale. La méthode n'est pas exportable et j'en suis bien aise. En théâtre communautaire, nombre de praticiens, au Nord comme au Sud, utilisent la méthode des autres. C'est ainsi que le théâtre-forum, pratique révolutionnaire en son temps, est devenu une *technique* facile à intégrer et à administrer. Mais nous ne sommes pas des facilitateurs, nous sommes des *complexificateurs*.

À l'inverse, je ne pense pas non plus que les praticiens doivent construire dans leur bulle, à coup d'efforts et de talents secrets, une méthode éblouissante. La méthode existe au cœur de chaque praticien, quelque part entre sa connaissance du langage théâtral, ses valeurs particulières (qui doivent être le plus claires possible) et les caractéristiques de son milieu. Il s'agit de laisser émerger la méthode, de la laisser grandir; de lui permettre, par une pratique régulière et réflexive, de se développer sans se figer. Ce que je retiens de la méthode d'Aguibou Dembele (comme de celle de Jean Delval), c'est que sa méthode, il l'a créée sans se référer à des recettes prêtes-à-penser et prêtes-à-jouer. Ce qui est intéressant chez lui, c'est la cohérence entre ses valeurs, sa culture et sa méthode. L'enjeu n'est donc pas d'assimiler ou d'inventer une méthode originale. L'enjeu, c'est d'être cohérent… Tout un enjeu!

Toutefois, si la méthode de l'autre ne peut être copiée, elle peut nous inspirer sous divers aspects.

J'ai donc appris. Mais moi, ai-je apporté quelque chose à Aguibou Dembele? Nous avons certes réalisé de beaux projets et avons eu de nombreux échanges. Mon objectif d'écrire un ouvrage dont il serait l'un des protagonistes lui sourit; encore faut-il que je passe de l'oral (les entrevues) à l'écrit en traduisant sa pensée avec justesse. Par souci d'ordre éthique, et comme je le ferai à chaque étape, je lui ai envoyé ce texte. Il me répond: «Nos longues années de collaboration n'ont pas été stériles. Tu me dessines tel que je me vois. Tu décris avec respect et justesse mon être, mon travail et mes pensées. Tu me connais et tu me comprends.» Ai-je apporté quelque chose aux participants des ateliers? Si le projet avec le groupe des stagiaires possédait, à mes yeux, les qualités nécessaires pour envisager un échange durable, puis-je considérer, après cinq séjours, que le partage fut équitable, que l'échange fut réciproque?

Agissons-nous comme des missionnaires, des porte-paroles ou des super-héros? Confondons-nous nos besoins personnels avec les besoins de ceux avec qui nous travaillons en collaboration?

Qu'il s'agisse d'un projet de coopération, d'une campagne de sensibilisation par le théâtre, d'une création en théâtre communautaire, trois questions m'aident à mesurer la qualité de l'échange et à différencier un projet «équitable» d'un projet «instrumentalisant»: possédons-nous assez de temps et avons-nous les moyens de nos intentions? Agissons-nous comme des missionnaires, des porte-paroles ou des super-héros? Confondons-nous nos besoins personnels avec les besoins de ceux avec qui nous travaillons en collaboration?

Ne faut-il pas, aussi, remettre en question les nouveaux concepts à la mode dont semblent se gargariser nombre d'intervenants communautaires et humanitaires? Je reste vigilante devant les nouveaux vocabulaires — diagnostic partagé, partenariat égalitaire, passerelle interculturelle, etc. Pour ne pas me faire embobiner par le discours de nombre d'intervenants occidentaux qui ont développé, après tant d'années de colonialisme, de postcolonialisme et de néocolonialisme, l'art de la manipulation.

Reste que jamais l'échange ne sera équitable puisque fondamentalement il ne l'est pas. Je suis québécoise et même sans appui financier significatif, je suis allée cinq fois au Mali avec les mains nues, comme je le mentionnais au début du texte, mais avec une carte de crédit dans les poches, un passeport et les meilleurs médicaments contre le paludisme. Et avec tout cela, j'animais avec les refoulés. Il y eut un réel échange entre eux et moi, mais je ne dois pas oublier que nos frontières ne sont pas les mêmes: si, pour moi, elles sont aplanies, elles restent infranchissables pour eux.

Je reviens du Mali avec mon passeport canadien et me retrouve nez à nez avec la question initiale non résolue: la reconnaissance de notre profession. Le manque de reconnaissance du théâtre communautaire malien, l'obligation de ne travailler qu'à coup de projet sans perspective à long terme, la dépendance envers les commanditaires, la dévalorisation du théâtre populaire par rapport au théâtre d'exportation, la marginalisation des artistes qui défendent l'art pour tous, la censure sournoise qui ne dit pas son nom, toutes ces réalités sont les nôtres: je les ai vues dans un miroir grossissant. Être témoin d'Aguibou Dembele dans sa lutte obstinée et constante pour la démocratie culturelle me renforce dans mes positions. Il monte sur les planches, et même s'il n'y est pas invité, il monte à la barre et prend position.

Je reviens au Québec avec l'intime conviction qu'il est urgent de nous solidariser pour qu'ici, la démocratie qualifiée de politique, économique ou culturelle ne soit pas un vain mot. Mon sentiment d'urgence est toujours là et ma motivation tonifiée: lorsque les citoyens deviennent acteurs/créateurs, ils assument leur citoyenneté et *produisent* de la démocratie. Je crains hélas, que la reconnaissance de notre pratique ne soit pas pour demain, car elle implique la reconnaissance de la culture citoyenne.
Je termine la premier brouillon de cet article, le 17 octobre 2008, trois jours après la réélection du gouvernement conservateur de Stephen Harper, souteneur d'ignominieuses compressions budgétaires de 45 millions dans le domaine

des arts. La culture subventionnée est en péril, affirment artistes et sympathisants. Moi aussi, je souhaite un soutien accru à la création et à la diffusion professionnelles, tant au niveau international que local, mais je revendique surtout une appropriation généralisée de la pratique artistique, car l'art appartient à tous : aux artistes bien entendu, mais aussi aux enfants, aux travailleurs, aux chômeurs.

La culture subventionnée est en péril dans la mesure où l'écart entre le public en général et les artistes professionnels, écart alimenté par le discours populiste de Harper, ne cesse de se creuser. Alors que les artistes du milieu montent aux barricades, appuyés solidairement par des artistes *reconnus*, les praticiennes en théâtre communautaire sont en état de survie : notre ostracisme ne mène pas au combat, mais au repliement sur soi. Notre association, le CPTI, n'aura été permanente que quatre courtes années. Actuellement, tout est paralysé. Nous n'arrivons même pas à nous rejoindre. Néanmoins, les compagnies et individus multiplient les liens de partenariat avec les praticiens hors frontières de Belgique, d'Afrique, d'Amérique du Sud. C'est stimulant ! En général, les praticiennes, chacune de leur côté, tentent de sauver leur peau, leur compagnie, leurs contrats, leurs réseaux.

Je suis consternée, mais attentive à ce que cet état ne se transforme pas en compulsion. J'ai appris à calmer mon impatience, à mieux analyser les enjeux. J'assume avec moins de conviction le rôle de *justicière* et par extension de *mouton noir*. Comme écrit le poète Henry Michaux : « Les dents du loup ne lâchent pas le loup. C'est la chair du mouton qui lâche. » Suis-je plus réaliste ? Oui ! Suis-je moins utopiste ? Non ! Je continue de rêver… mais je ne compte pas m'endormir. Le rêve, je le veux éveillée. Si dans les années futures, la pratique du théâtre communautaire n'est toujours pas reconnue officiellement en tant que profession, eh bien tant pis ! Je poursuivrai ma pratique en tant que militante.

Dans la région du Bas-Saint-Laurent, où j'habite depuis quatre ans, ancrage et vigilance sont mes deux nouveaux points de repère. Je ne veux pas créer une troupe, tâche définitivement trop lourde. J'établis progressivement des connivences avec les membres des communautés de ma région. Ici, je ne suis pas une étrangère ! Selon une expression bien québécoise, je suis une « étrange », une personne qui n'est pas « originaire de la paroisse ».

Le théâtre communautaire se goûtera donc à dose homéopathique et fera son chemin, au rythme de chacun. Il ne sera pas pour autant inoffensif et isolé. Je l'ai baptisé *théâtre indocile*. Dans le but d'établir des complicités avec des pairs, je travaille actuellement à la mise en place d'un comité d'art social du Bas-du-Fleuve, toutes disciplines confondues. Le retrait n'est donc pas total, il est local et temporaire.

NOTES

1. L'identification de ces tensions a ensuite servi à classer thématiquement les divers projets activistes humanistes soutenus par LEVIER, comme présentés dans le cadre de cette publication (voir la section *Façonner l'expérience*).
2. Voir le compte-rendu de l'atelier *Les hauts et les bas du partenariat* qu'elle a coanimé, p. 92-93, et sa participation au projet activiste humaniste *Tournée « enquête-action » en Belgique et au Burkina Faso*, p. 258-259.
3. Guy Sioui Durand répondit également à cet appel. Sa réponse est intégrée dans la description du projet activiste humaniste *Urbaine urbanité III* dont il a été l'organisateur (voir p. 252-253).

   Ce faible taux de réponse est ce qui a amené à la réalisation des entrevues que l'on retrouve dans cette publication, pour que les personnes n'ayant pas le temps de mettre par écrit leur expérience, ou qui sont moins à l'aise avec l'écriture, puissent quand même être entendues.
4. Voir l'explication de ce néologisme, p. 67.
5. Le théâtre d'intervention est un terme polysémique. Sa signification varie d'un pays et d'une époque à l'autre. Selon le Belge Paul Biot, « le terme *théâtre d'intervention* renvoyait à des événements précis, de forte intensité politique où s'entrecroisaient […] création théâtrale, engagement militant, solidarité agissante, dans l'urgence et le futur à inventer. Le théâtre d'intervention semblait ainsi marqué par son caractère ponctuel et événementiel ». Dans *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, n° 17 (2000), p. 27.

   Au Québec le terme *théâtre d'intervention* est plus générique que spécifique. Selon la Québécoise Hélène Beauchamp : « Le théâtre d'intervention est théâtre d'intelligence, de mises en rapport. Il n'est pas simple miroir. Il interpelle, il invite à établir des liens entre les préoccupations quotidiennes, les manifestations politiques du pouvoir et les réalités de l'organisation sociale […]. Plus que toute autre forme théâtrale, il évolue, se multiplie, se transforme […]. Les luttes sont mouvantes, le théâtre d'intervention aussi. » Dans « L'usage du cœur dans le domaine réel », *Théâtre/public*, n° 61 (1985), p. 43-47.
6. En 2008, le Programme de collaboration entre les artistes et la communauté du Conseil des arts du Canada, accordait une somme relativement faible à partager entre tous les artistes communautaires du Canada.
7. J'utilise le féminin parce qu'au Québec, 90 % des praticiens sont des praticiennes.
8. Article portant sur le sujet : Dominique Malacort, « Expérience de théâtre social Nord/Sud », *Cahiers de théâtre JEU,* n° 113 (avril 2004).
9. J'ai reçu pour ce faire l'appui d'Engrenage Noir / LEVIER (voir note 2).
10. Article portant sur le sujet : Dominique Malacort, « Variations sur la guerre dans une ambiance festive », *Cahiers de théâtre* JEU, n° 117 (avril 2005).
11. Beaucoup de prisonnières sont des jeunes villageoises non scolarisées qui travaillent comme bonnes dans les familles bamakoises du matin au soir, sept jours sur sept. Si la jeune fille tombe enceinte (violée par le patron, manipulée pour une bouchée de pain), elle risque d'être congédiée en ville et répudiée par le village. La jeune fille devient alors infanticide. Si elle se retrouve en prison, elle y restera quelques années en attendant son jugement.
12. Les acteurs du Groupe dramatique national avaient pris l'habitude de créer en français à partir de textes d'auteur. Leur référence était le théâtre classique français tel que préconisé à l'école William Ponti du Sénégal, école française dont le mandat était de former l'élite africaine.
13. Au Burkina Faso, pays voisin, on appelle ce théâtre « théâtre pour le développement » et la forme privilégiée est celle du « théâtre-forum ».
14. FEDAMA, « Le "mal d'air" des artistes », www.bamanet.net/actualite/Generale/5089.html, 22 novembre 2007 [page consultée le 8 juin 2008].

Petra Kuppers contribue aux activités de LEVIER depuis plusieurs années. La conversation qui a lieu entre Devora Neumark et Petra — qui a débuté en 2001 lors d'une conférence tenue en Allemagne[1] — se poursuit au fil des ans, de sorte qu'en résultent des collaborations initiées tantôt par Petra, tantôt par Devora au nom de LEVIER. En 2004, Petra fut invitée à animer un atelier intitulé Une culture 100% accessible[2] *? à Montréal. Après cet événement, en 2007, Petra a invité Johanne Chagnon et Devora à contribuer à deux de ses publications[3].*

LEVIER a invité Petra à participer à la présente publication d'une manière qui arrimererait sa pratique communautaire de la performance[4] à sa pensée critique au sujet de l'activisme et de la déshabileté[5]. Comme le démontrent des études récentes, pauvreté et déshabileté sont fortement reliées, mais elles n'ont pas à être des synonymes l'une de l'autre. Au Canada, comme dans la plupart des pays du monde, la déshabileté signifie souvent vivre dans la pauvreté et vivre dans la pauvreté entraîne souvent une plus grande incidence de déshabileté[6]. Le rôle de la culture pour modérer la marginalisation des personnes vivant la déshabileté est particulièrement significatif. On le constate d'autant plus lorsque l'on prend en considération à quel point «les performeurs ayant des déshabiletés remettent en question les normes esthétiques établies chaque fois qu'ils pénètrent le domaine public[7]».

Petra a choisi de répondre à l'invitation de LEVIER en s'associant deux personnes avec qui elle collabore étroitement. Neil Marcus est un dramaturge, acteur, poète et un artiste de la performance acclamé sur le plan national pour avoir transposé son expérience en tant que personne vivant avec un désordre neurologique important, la dystonie, dans une création théâtrale. Produite à la fin des années 1980, cette pièce intitulée Storm Reading *[Lecture de tempête] a ébranlé les idées reçues sur la déshabileté et a établi un standard pour les artistes de la scène qui ont une déshabileté. Leora Amir est une éducatrice en formation des adultes qui étudie le théâtre et la danse à l'Université de l'État de Californie, Sacramento. Depuis les huit dernières années, Leora compose avec et est stimulée par une «condition» neurologique ; par ses explorations dans le domaine des études sur la déshabileté; et par ses contacts avec des gens avec déshabiletés qui œuvrent dans les domaines de la «performance», de l'art communautaire et du communautaire.*

je marchais dans la rue quand j'ai vu un homme qui tenait un caméscope dans chaque main. en m'apercevant il s'est mis à marmonner au sujet des personnes avec des déshabiletés. je ne me souviens plus très bien de ce qu'il a dit mais j'ai eu l'impression qu'il était un peu le capteur pour le cosmos et il m'a dit qui j'étais et quels étaient mes talents dans la vie. je lui ai demandé d'où il tenait ce savoir, il a répondu que lui aussi était déshabilité, vu qu'il devait porter ces caméscopes toute la journée. il m'a invité à l'accompagner mais j'ai compris que j'avais mon propre cheminement. nous nous sommes serré la main du mieux que nous pouvions. et nous nous sommes dit à la prochaine.
— Neil Marcus

Danser dans le cercle
La déshabileté et l'esthétique de l'accessibilité

Un essai d'Olimpias[8]
Petra Kuppers, Neil Marcus et Leora Amir

Culture de la déshabileté
Accessibilité
Esthétique de la déshabileté

L'accès pour qui ? Sur quelles bases ? Intégration ou expression, fierté, célébration, le poids et la profondeur de l'expérience ? Le plaisir ? Le spectacle ? L'amour ? Nous sommes ensemble dans le temps et l'espace, soigneusement, attentivement, en contact.

Dans ces pages, les voix des collaboratrices et collaborateurs d'Olimpias forment un canon, un appel et une réponse, une ronde.

Je joue, danse, écris, parle, interroge et écoute avec mes oreilles et mon corps pour découvrir qui je suis et pour explorer mes rapports changeants avec les gens/communautés, l'histoire, moi-même et mon corps en constante transformation. Avec le projet Olimpias, je me mets en accord avec les tensions productives présentes dans les entre-deux et les intersections de la «performance», de la déshabileté, de la non-déshabileté, de la différence et de la connexion dans la vie/dans l'art.
— Leora Amir

Petra Kuppers (voir p. 66)



Atelier de «performance» de poésie Olimpias, Honolulu, Hawaii.
Photo: Petra Kuppers.



Illustration par Neil Marcus.

Neil Marcus: Quand je pense à la danse, je pense à la culture populaire: les films tournés pour la télé, les bars, John Travolta, Fred Astaire, *Dirty Dancing*, Gene Kelly, *Flashdance*. Il me semble tout à fait juste que j'aie beaucoup à donner au monde de la danse, en tant que personne déshabilitée. En effet, mes mouvements déshabilités s'intègrent parfaitement. La danse, c'est nos corps qui parlent, c'est notre esthétique. C'est ce que nous «disons». Assurément, j'ai beaucoup à dire. Une perspective sur le monde entier.

Je suis entré dans le monde de la danse et j'y ai fait ma marque.

Petra Kuppers: Quels sont les rapports avec la culture ambiante? Au-delà de l'accessibilité (nous n'avons pas besoin seulement d'espaces sans escaliers, de budgets pour l'enseignement du braille ou d'aides), nous avons besoin de repenser ce que pourraient être les processus artistiques, et quel sens la beauté pourrait avoir.

En tant qu'artistes avec une déshabileté, nous devons et pouvons remettre en question l'esthétique dominante. Nous sommes libres de décider d'être Autre, ou pas, des êtres exotiques dans une production postmoderne qui repose encore, fondamentalement, sur une esthétique du 19e siècle au sujet de personnes qui disparaissent, d'enfants abandonnés, de machines, de jeunes filles mortes et de la consomption. Nous pouvons aussi être plusieurs, avec ou sans déshabileté, à danser ensemble pour épouser une logique plus affirmative de la corporéité, où le toucher, le souffle, la peau et la vibration du sol nous unissent en un cercle kinesthésique.

La déshabileté remet en question ce que la danse peut être: de l'acrobatie à haute technologie. La caresse d'une plume sur la peau. Une ronde. Des sauts et des glissades. Le majestueux cercle tournant d'un fauteuil roulant électrique. Le ballet de la béquille, du pied et de la canne. Les lignes droites et les courbes des utilisateurs de fauteuils roulants manuels, jamais égalées par les danseurs bipédales. Le son de deux mains qui s'entrelacent sur une distance.

Neil Marcus : des bulles flottent devant ma fenêtre pendant que j'écris ceci. quelqu'un envoie des sphères de savon vers le ciel. c'est peut-être quelqu'un en fauteuil roulant qui veut s'affranchir de ses limites. la déshabileté est une réalité rarement exprimée; mais en parler sans mentionner la sensation du vent sur sa joue revient à ne raconter qu'une partie de l'histoire.

Leora Amir : La danse me donne une façon de regarder la déshabileté dans une optique différente. Quand je regarde un duo, je suis attentive au lien entre les deux personnes — quel est leur rapport ? Comment sont-elles reliées ? Que font-elles l'une pour l'autre ? Comment l'une soulève-t-elle l'autre, et pourquoi ? Et quelle joie éprouvent-elles à être soulevées, soutenues, tenues serrées contre un autre corps, redescendues avec sensualité, humour ou désinvolture ? Deux personnes ayant un lien et de la volonté. C'est cela être partenaires, sur scène et dans la vie de tous les jours. (Comment ce lien physique affecte-t-il leurs vies, leurs esprits, leurs émotions et leurs perceptions ?)

Mais dans les coulisses, le point de vue des personnes sans déshabiletés par rapport aux personnes qui se font soulevées est le suivant : « Ah, elles ont besoin d'être soulevées parce qu'elles sont faibles, elles ne peuvent pas le faire elles-mêmes, comme c'est triste… elles sont tellement dépendantes. » Si ce sont des personnes éclairées, elles diront peut-être : « Nous sommes toutes interdépendantes », ou quelque chose de semblable. Cela aussi fait partie du rôle de partenaire : les deux personnes participent pleinement à la danse. D'une certaine manière, un duo de danse ou un rapport humain requiert deux personnes qui sont engagées à part égale, mais qui ne sont pas d'une force égale dans tous les domaines. (Les bons partenaires se complètent, travaillent bien ensemble, s'éveillent et se soutiennent l'un l'autre.) Lors d'un cours de contact improvisation, un homme plus costaud a dit : « Moi aussi, je veux être soulevé. » Moi aussi, je veux faire un tour. Moi aussi je désire vivre la liberté et avoir le point de vue qu'on a de là-haut. La danse me permet de voir la déshabileté dans une optique différente.

Petra Kuppers : Danse/contact/pédagogie. J'ai dansé toute ma vie, bien que, avec le temps, mon endurance et mon amplitude fluctuent telle une marée. Je danse avec d'autres personnes déshabiletées, dépassant rapidement les scénarios qui visent à répondre aux attentes des publics sans déshabiletés. Dans Olimpias Performance Research Projects [Projets de recherche en « performance » Olimpias], nous travaillons à créer des expressions en dehors des « habiletés mixtes ». Il y a des personnes sans déshabiletés qui dansent avec Olimpias, comme alliées, célébrant l'expression créatrice de la culture déshabiletée, qui va au-delà des limites des déficiences particulières.

Sur le plan créatif, je n'ai jamais eu comme objectif d'intégrer des danseuses et danseurs déshabiletés à des pratiques de danse pour personnes non déshabiletées, ni même de convertir les pratiques de danse pour personnes sans déshabiletés en formats accessibles.

Ces projets m'intéressent aussi sur le plan intellectuel, et j'appuie chaleureusement toutes les expressions qui élargissent la pratique de l'art. Toutefois, mes propres œuvres, et le travail que j'encadre à titre d'artiste communautaire, requièrent le temps et l'espace nécessaires pour se concentrer sur les expressions créatrices corporelles et sensorielles particulières de personnes dont le corps, les sens et l'esprit ont été catalogués médicalement comme étant pathologiques.

Ces dernières années, tandis que mon rayon d'action physique diminue, la poésie devient pour moi une pratique artistique qui convient bien à une manière différente de danser et de « performer ». Je trouve de l'intimité, des connexions et de l'amour dans la danse : dans le quotidien, sur scène et au sein de notre communauté.



Olimpias en visite dans une école, Alice Springs, Australie.
Photo : participante communautaire.



Atelier *Burning* de Olimpias, avec Weave Dance Theatre, Melbourne, Australie. Photo : Petra Kuppers.

Contact improvisation

Traîne son pied, languissant, staccato,
cheville balaie le sol, petit vibrato dans l'orteil
et elle danse, doigts en l'air, menton baissé.

Si tu l'attrapes avec soin sur le plancher,
ta main ouverte sous son sous-scapulaire gauche,
ton poids est en jeu dans l'équilibre.

Vous bougez ensemble : danseur sur le plancher, fait des pas,
le gars en fauteuil roulant dessine une courbe aisée
la fille à béquilles d'un coup de pied fait voler la canne dans un grand cercle

le type aveugle percute roue de métal et pointe d'une clavicule
tour de passe-passe, des doigts prestes flottent en chanson :
les corps se tendent et sont maintenant

en contact.

Lévitation : les vides disparaissent dans la lumière

On peut voir à l'intérieur.



Atelier *Burning* de Olimpias avec No Strings Attached, Adelaide, Australie. Photo: Petra Kuppers.

Neil Marcus: Je fonde une grande partie de ma réflexion sur deux citations.

Le vrai révolutionnaire est guidé par de grands sentiments d'amour. (Che Guevara)

Si je ne peux pas danser, je ne veux pas prendre part à votre révolution. (Emma Goldman)

En danse. dans ma vie. les questions d'intégration. déshabileté. non déshabileté. habiletés mixtes. toutes sont proposées comme sujets de réflexion. et trouver et déclarer et manœuvrer une façon correcte d'étiqueter la différence d'être…

Je dirais que la danse, c'est l'essence des rêves. Mon mouvement, ou son absence, est aussi généreux et beau que dans mon imagination. L'expression du corps n'a pas de frontières. Elle est universelle.

Tout corps peut danser. Tout le monde peut aimer.

Il n'y a pas de rupture.

NOTES

1. Conférence *Translation, Transition, Transformation,* de Performance Studies International, tenue à l'Université de Mayence.
2. Voir le compte-rendu de cette rencontre, p. 66-67.
3. *Community Performance: An Introduction* et *Community Performance: A Reader* (en collaboration avec Gwen Robertson), New York et Londres, Routledge, 2007.
4. Le terme «performance» tel qu'utilisé dans ce texte est difficilement traduisible en français. Pour citer Petra Kuppers dans *Community Performance: A Reader:* «Il y a plusieurs définitions différentes de performance communautaire, et plusieurs pratiques qui y font référence, telles que théâtre d'intervention, art public éphémère, performance en communauté, arts participatifs, danse en communauté, théâtre pour un changement social et art engagé. Ce livre présente un éventail de ces différentes pratiques, avec plusieurs manières de penser différemment nuancées et pondérées au sujet de la pratique collective et de la performance communautaire. D'«épingler» une définition, de s'y tenir, s'oppose à plusieurs des principes mêmes du travail de performance en communauté, du moins dans ma compréhension de ce que c'est. Ainsi, je vous invite à aborder ces diverses définitions comme des voyages, des chemins différents, des manières de se mouvoir.» Le terme «performance» (ainsi que les termes connexes de «performeur» et «performer») seront donc utilisés comme tels dans ce texte.
5. Ce néologisme a été formé à partir de l'anglais *disability*, lui-même formé du préfixe dis- et du substantif *ability,* tous deux venus du latin et du français; ce nouveau mot respecte donc la morphologie du français.
6. Pour de plus amples renseignements au sujet du rapport entre pauvreté et déshabileté au Canada, voir le site du Conseil des Canadiens avec déficiences, ccdonline.ca/fr.
7. Petra Kuppers, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge,* New York et Londres, Routledge, 2003.
8. Pour des informations sur le projet Olimpias, voir p. 66.

Bob W. White (voir p. 107)

Après que Bob W. White ait pris part au Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire *en novembre 2006[1], LEVIER lui a demandé de développer davantage les réflexions qu'il avait alors présentées aux participantes au sujet de la collaboration.*

Bob W. White est professeur agrégé en anthropologie à l'Université de Montréal. Il fait de la recherche de terrain à Kinshasa, République démocratique du Congo (ancien Zaïre), et est l'auteur du livre Rumba Rules: The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire *[Règles de rumba : les politiques de la musique de danse dans le Zaire de Mobutu], une monographie où il étudie la relation entre la musique populaire et la culture politique. Il a publié des textes sur la performance et l'histoire de la musique de danse populaire congolaise, sur la culture politique sous le régime de Mobutu, sur l'étude critique de la musique du monde et, plus récemment, sur l'intersubjectivité dans les relations transculturelles. Il poursuit actuellement une analyse comparative des politiques culturelles de l'Afrique francophone et une approche axée sur le public de la culture et de la politique de l'Afrique subsaharienne contemporaine.*

Le pouvoir de la collaboration

Bob W. White

> Taupe : *petit mammifère, répandu en Europe, en Amérique, etc., caractérisé par un corps oblong, un pelage ras, velouté, noir ou gris argenté, un museau allongé en boutoir, des yeux très petits, une ouïe et un odorat développés, des membres antérieurs robustes, aux mains larges, à paume nue, aux doigts munis d'ongles tranchants, servant à fouir et qui vit sous terre, se nourrissant d'insectes, de vers, de larves, considéré à la fois comme utile et comme nuisible aux cultures.*
> — Dictionnaire Larousse

> *Je ne vois guère plus qu'une taupe ; et d'ailleurs j'irai bientôt dans leur royaume, en regrettant fort peu celui-ci, mais en vous regrettant beaucoup.*
> — Voltaire

Une taupe à l'atelier[2]

En m'adressant aux participantes du *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire* organisé par Engrenage Noir / LEVIER en novembre 2006, j'ai expliqué le sentiment de saturation que j'avais par rapport aux propos de la première journée. Comme pour confirmer cette impression, une des participantes de l'atelier, avec un mélange d'ironie et d'affection, a comparé ma présence à celle d'une taupe. Tout au long de cette première journée d'activités et de discussion, j'avais pensé à la possibilité et à l'importance d'intervenir, mais je ne me sentais pas prêt. Je prenais des notes, j'écoutais, j'essayais de saisir les différents niveaux de complexité sur lesquels on m'avait demandé de commenter, *aux mains larges, à paume nue*. Non seulement avais-je peur de ma voix et tout ce qu'elle représentait aux oreilles des autres (professeur d'université, homme blanc, anthropologue), mais honnêtement, je me questionnais aussi sur la valeur et la pertinence de mon expertise. Qu'est-ce que je venais faire dans un contexte de pratiques artistiques et communautaires qui, comme beaucoup de contextes, n'avait probablement ni connaissance ni besoin de l'anthropologie… *considérée à la fois utile et nuisible aux cultures* ? Qu'avais-je à rajouter concrètement ? La réponse à cette question, si peu satisfaisante soit-elle, sera le sujet de ce texte.

La démarche anthropologique, une démarche qui jusqu'à un certain point a toujours requis une collaboration entre les anthropologistes et leurs sujets, est basée sur l'observation des « autres cultures » — soit les aspects culturels des sociétés non occidentales, étant donné qu'historiquement, la majorité des anthropologues viennent de l'Occident —, mais aussi dans l'écoute, même si ce dernier aspect est souvent négligé dans les histoires que la discipline se raconte au sujet de son rôle dans l'histoire. Depuis quelques années, je travaille sur l'idée de *l'écoute*, comme méthode[3] et aussi comme métaphore[4] ; non seulement l'écoute de l'autre, mais l'écoute du soi en écoutant l'autre[5]. Pour des raisons qui peuvent sembler évidentes, l'écoute fait partie intégrante de toute démarche collaborative. Cependant, la collaboration en anthropologie fait plus souvent référence à la collaboration entre anthropologues qu'à celle entre les anthropologues et les représentants des groupes qu'ils étudient. Si dans mes propres recherches j'ai tardé à travailler explicitement sur le sujet de la collaboration,



Bob W. White et Serge Makobo à Kinshasa, lors d'un appel conférence par internet avec les membres de l'équipe de recherche à Dakar (Sénégal). Photo : Jean-Claude Diyongo.

ce n'est pas seulement parce que je n'étais pas certain que ce soit un sujet acceptable aux yeux de mes collègues, mais aussi parce que nous avons encore peu de modèles théoriques pour réfléchir sur ce sujet[6]. C'est pour cette raison que je suis reconnaissant aux organisatrices du programme de formation d'Engrenage Noir / LEVIER de m'avoir donné l'occasion de pousser ma réflexion au-delà de ma fonction d'anthropologue. Avant de répondre à la question « Pourquoi produire ensemble ? », qui est l'objectif principal de mon texte, j'aimerais d'abord définir les différentes composantes et dynamiques de la collaboration, et évaluer spécifiquement comment le pouvoir peut avoir un impact sur les interactions entre les personnes.

Pouvoir et collaboration

Évidemment, quand je parle du « pouvoir de la collaboration », je joue sur l'ambiguïté du mot *pouvoir*, qui peut signifier *puissance*, mais aussi *autorité*. Il est important de garder en suspens ces deux définitions du mot en considérant les enjeux de la collaboration. S'il est vrai, comme dirait Michel Foucault, que le pouvoir n'est pas quelque chose que l'on possède, mais plutôt un phénomène fondamentalement relationnel, « le pouvoir n'est pas quelque chose qui s'acquiert, s'arrache ou se partage, quelque chose qu'on garde ou qu'on laisse échapper ; le pouvoir s'exerce à partir de points innombrables, et dans le jeu de relations inégalitaires et mobiles[7] ». La notion d'*hégémonie* utilisée par Gramsci[8], qui fait une distinction cruciale entre *pouvoir* et *rapports de force*, nous permet de nous distancer de l'opposition simpliste entre domination et résistance qui a trop longtemps caractérisé la littérature anthropologique[9]. Selon l'analyse de Gramsci, l'hégémonie ne fait pas référence à l'utilisation de la force, mais plutôt à une situation où les classes dominantes imposent une idéologie qui est présentée comme relevant du « sens commun », acceptée et reproduite de façon globale dans une société, même par ses éléments les plus marginalisés. C'est dans ce sens que l'on peut dire que les dominés participent à leur propre domination, en partie parce

que l'idéologie des classes dominantes empêche une vision critique de son fonctionnement. Autrement dit, les dominants ont besoin des dominés. Ce modèle de pouvoir, héritier des traditions marxistes, mais aussi faisant écho aux leçons de Platon sur la fausse conscience et l'aliénation dans son allégorie de la caverne, nous laisse entrevoir toute la complexité relationnelle du pouvoir.

L'anthropologie s'est beaucoup penchée sur la question du pouvoir, surtout dans l'étude du «micropolitique[10]», ou l'analyse des dynamiques de pouvoir dans un contexte d'organisation social, local ou affectif. D'autre part, l'anthropologie en tant que discipline a aussi fait l'objet de plusieurs critiques par rapport à sa façon d'asseoir sa propre autorité comme manifestation de pouvoir. Dans une analyse toujours aussi fraîche qu'il y a 25 ans, le texte de Johannes Fabian, *Time and the Other*[11], suggère que l'anthropologie a en effet créé son propre objet d'étude (les peuples *exotiques*, les *prémodernes*, les *primitifs* et autres) en utilisant des stratégies d'écriture qui créent des distances temporelles et géographiques entre l'Occident et les autres cultures du monde. En effet, la dénégation du temps et de l'espace partagés — ce que Fabian nomme *co-temporalité* — constitue l'effacement non seulement d'une relation d'intersubjectivité entre soi et l'Autre, mais aussi celui de la présence de l'anthropologue observateur de formes culturelles de savoir.

L'une des critiques que l'on pourrait faire aujourd'hui de l'analyse de Fabian, c'est le fait qu'elle se limite à l'écriture (un constat qui le met, malgré des différences importantes, dans le même courant que les postmodernistes de l'anthropologie états-unienne) sans proposer des modèles pour comprendre ce qui est exactement effacé et comment faire pour remédier à cette situation. Mais l'analyse de Fabian a ouvert les yeux de beaucoup d'anthropologues en les ramenant sur le terrain ethnographique comme le lieu interculturel par excellence où le savoir produit sur les pratiques, croyances et valeurs d'un peuple en particulier est le résultat d'une série de rencontres et de conversations. Ses travaux subséquents[12] nous mettent sur la piste d'une revalorisation des savoirs locaux et de l'impossibilité de comprendre la culture des autres en dehors de la métaphore de la conversation. Dans ce sens-là, les travaux de Fabian ont contribué positivement à la réinscription de la notion du savoir comme «but en lui-même», sans pour autant parler de la pratique ou de la théorie de la collaboration.

Au cours des dernières années, l'anthropologie a témoigné d'un intérêt croissant pour la question de la collaboration, non seulement parce que tout travail ethnographique est le produit d'une collaboration soutenue entre chercheur et sujet, mais aussi parce que la collaboration représente une porte d'entrée pour diverses discussions sur l'éthique. Selon Luke Eric Lassiter, «l'ethnographie de collaboration est une entreprise avant tout éthique et morale, puis politique; il ne s'agit pas d'une entreprise à la recherche du seul savoir[13]». Il n'est plus approprié de simplement parler du «point de vue de l'indigène», comme dans la précédente génération d'anthropologues, ni des formes «dialogiques» ou «polyphoniques» des textes ethnographiques de la génération suivante. En anthropologie contemporaine aussi, nous constatons la présence d'une «irruption/éruption de l'éthique[14]» où l'éthique n'est pas «seulement une attitude de questionnement, disposition et intention, mais un projet, un projet faillible et pensable, en tension avec (et par conséquent lié à) un contexte, une histoire, une tradition, un langage[15]». S'inspirant en partie des écrits du philosophe Paul Ricoeur, Louise Lachapelle explique que tout projet visant l'élaboration d'une éthique pour l'art communautaire doit d'abord prendre conscience du rapport historique entre l'art comme forme autonome («l'art pour l'art») et l'art comme engagement social, puisque les «pratiques d'art communautaire restent tributaires de cette culture artistique qui souhaite agir sur le monde[16]». Cette mise en garde est aussi importante pour les théories et la pratique de collaboration.

Les dominés participent à leur propre domination, en partie parce que l'idéologie des classes dominantes empêche une vision critique de son fonctionnement. Autrement dit, les dominants ont besoin des dominés

Il est difficile de parler d'une «méthode» ou d'une «philosophie» de la collaboration[17]. Les approches théoriques à ce sujet sont très variées et la plupart des modèles à notre disposition reconnaissent le fait que chaque collaboration est unique parce que chaque collaboration est unique. Malgré ces différents facteurs de complexité, on pourrait généralement faire une distinction entre la collaboration «participative» et «stratégique[18]». La collaboration «participative» combine des ressources humaines et matérielles autour d'un objectif commun qui profite à tous les participants du projet, mais pas nécessairement pour les mêmes raisons. La collaboration «stratégique» a tendance à renforcer le statut ou l'autorité de la ou des personnes qui initient et qui encadrent la collaboration. La différence entre ces deux pôles est souvent difficile à établir, en partie parce qu'il y a beaucoup de cas où la collaboration s'exprime au moyen d'une rhétorique participative, mais qui au fond est structurée autour d'une approche stratégique.

Les pièges de la collaboration

Le film *Culture de réparation* d'Edith Regier[19], projeté lors du programme de formation en vidéo documentaire organisé par LEVIER, commence avec une phrase souvent attribuée à l'éducatrice et activiste aborigène Lila Watson : « Si tu viens ici pour m'aider, tu perds ton temps ; mais si tu viens ici parce que ta libération est liée à la mienne, dans ce cas-là, nous pourrions travailler ensemble. » Mais selon une contribution sur le blogue du Northland Poster Collective (un magasin en ligne de matériel en lien avec la justice sociale), cette citation — qui a été reprise « des milliers de fois » — n'est pas le produit de la pensée de Lila Watson. « Ricardo » (membre fondateur et artiste) explique :

> Nous créons beaucoup d'art à partir de citations, et nous essayons toujours d'obtenir l'information la plus juste possible à leur endroit. Après plusieurs années, nous avons trouvé des références à cette citation qui mentionnaient le nom de Lila Watson. Excités d'avoir finalement trouvé une source pour la citation, nous avons décidé de faire des recherches à son sujet. Nous avons finalement retrouvé Lila. Elle agit toujours comme leader communautaire et activiste (à Brisbane, je crois). En tout cas, nous lui avons expliqué que nous aimerions avoir la permission d'utiliser la citation sur une affiche. Son mari (qui servait d'intermédiaire lors de ces conversations) savait exactement de quelle citation il s'agissait. Elle avait déjà été largement diffusée. Lila a expliqué qu'elle avait fait partie d'un groupe de défense des droits des aborigènes dans le Queensland (le foyer de l'organisation du mouvement Black Power à l'époque) au début des années 1970.
>
> Ils avaient trouvé la phrase pendant qu'ils travaillaient — probablement pour la documentation imprimée qu'ils produisaient dans le cadre de leur mouvement d'organisation. Elle ne se rappelait pas exactement comment cela s'était produit. Toutefois, elle a exprimé clairement qu'elle se sentait mal à l'aise de se voir attribuer quelque chose qui avait émergé lors d'un processus collectif[20].

À la suite de cette information, Northland a commencé à utiliser l'attribution « *Aboriginal activists group, Queensland, 1970s* », malgré les messages accusateurs qu'ils reçoivent de temps à autre à ce sujet : « Bien sûr, nous recevions encore quelques courriels indignés du genre "vous savez que vous devriez attribuer cette citation à Lila Watson, activiste et éducatrice aborigène[21]"… » L'ironie de cette histoire est évidente : malgré l'importance que la citation donne à une démarche collaborative, le processus du travail collectif est globalement effacé en voulant attribuer l'idée au génie d'un individu[22]. Dans la section suivante, je vais explorer la complexité de cette phrase en considérant la signification de ses différentes composantes.

« Si tu viens ici pour m'aider tu perds ton temps… »

La deuxième moitié du 20e siècle pourrait être décrite comme l'ère humanitaire et plusieurs auteurs ont décrit les effets politiques d'une culture ou d'une industrie d'intervention[23]. Mais cette tradition de « venir pour vous aider » n'a certainement pas commencé avec l'émergence de la catégorie « tiers-monde[24] ». Avant l'aide humanitaire, l'anthropologie voulait sauver des cultures autochtones dont les traditions semblaient être en voie de disparition, mais l'anthropologie a aussi été un instrument de domination dans l'élaboration du projet colonial[25]. En outre, et depuis plus longtemps, le christianisme s'est répandu partout dans le monde pour sauver des âmes, souvent avec des effets dévastateurs. La volonté d'aider les autres n'est pas mauvaise en soi, mais le désir de les sauver présente certains pièges :

> La violence, la créativité et la tendance à vouloir sauver les autres sont si étroitement liées qu'il n'est pas surprenant que l'anxiété vécue au seuil du changement soit souvent exprimée par de la violence ou par des tentatives d'héroïsme — tandis que la créativité et le développement personnel sont beaucoup plus exigeants[26].



Entrevue de groupe avec les membres de la première génération d'amateurs de musique à Kinshasa en 2005. Photo : Serge Makobo.

Je partage avec Julie Fiala le souci de vouloir distinguer les collaborations authentiques de « celles qui prétendent le faire », même si je sais que la notion d'authenticité est problématique et que le modèle du continuum ne règle pas la question de l'opposition. Dans un des rares textes qui analysent en termes concrets le rapport entre les intentions et les retombées du travail collaboratif, Fiala présente trois exemples de collaboration dans le contexte de l'art communautaire. Selon elle, le projet collaboratif de l'artiste Judy Chicago (*The Dinner Party*[27]) « est moins collaboratif que directif, plus directif que coopératif[28] », et la démarche de l'artiste Suzanne Lacy[29] se cache derrière une rhétorique collaborative : « La relation entre son soi et Autrui n'a plus rien de réciproque : les autres sont devenus les pions

de *son* jeu de société[30]. » L'analyse de Fiala est détaillée et pointue, autant du point de vue artistique que dans sa réflexion éthique. Elle oppose le travail de Chicago et de Lacy avec celui de Carol Condé et Karl Beveridge[31], qu'elle considère beaucoup plus collaboratif. On remarque toutefois que Fiala apporte moins de preuves à l'appui pour l'exemple collaboratif (Condé et Beveridge) que pour les exemples directifs (Chicago et Lacy), soit parce qu'il est plus facile de dire ce que la collaboration n'est pas que de dire ce qu'elle est, soit parce que Fiala serait plus favorable à la collaboration de Condé et Beveridge. Dans l'un ou l'autre cas, ce qui n'est pas dit semble important ici.

Quand nous nous mettons au défi de produire quelque chose ensemble, les dynamiques de pouvoir et les objectifs par rapport au travail à effectuer ensemble deviennent explicites

« Mais si tu viens ici parce que ta libération est liée à la mienne… »

L'un des plus grands pièges de vouloir venir en aide à l'Autre, c'est le manque de distance de soi et le danger que le soi projette son besoin d'efficacité (« C'est horrible ! Il faut faire quelque chose ! ») et de reconnaissance (« Nous sommes leur seul espoir ») sur les autres. Alors de ce point de vue, l'Autre n'est pas quelqu'un qui se bat tous les jours pour atteindre ses objectifs et qui fait face à des obstacles invisibles à l'étranger, mais quelqu'un qui a besoin d'être libéré, quelqu'un qui souffre, quelqu'un sans ressource et sans recours. La notion de la résonance, un concept important dans la compréhension des dynamiques intersubjectives et interculturelles, pourrait aider le soi à se détacher de lui-même. Selon l'ethnologue norvégienne Unni Wikan :

> Ainsi, la résonance exige quelque chose des deux partis dans la communication, autant du lecteur que de l'auteur : un effort de sentiment-pensée, une volonté d'entrer en contact avec un autre univers, une autre vie, ou une autre idée : une capacité de recourir à sa propre expérience […] pour tenter de saisir ou de véhiculer des significations qui ne sont logées ni dans les mots, ni dans les « faits » ou le texte, mais qui sont suggérées dans la rencontre entre deux sujets expérientiels, ou entre un tel sujet et un texte[32].

On peut définir la résonance comme le sentiment ou réaction émotive qui remonte en nous devant la différence de l'Autre : dédain, peur, frustration, confusion, fascination, inquiétude, colère, etc. La résonance en soi n'est pas productive. Au contraire, si elle reste dans le domaine du non-dit, elle peut avoir des conséquences très négatives sur le rapport entre le soi et l'Autre. Mais comme la notion du préjugé présentée par Hans-Georg Gadamer[33], et puisque comme le préjugé elle est universelle, l'utilisation éclairée de la résonance est une condition nécessaire pour une démarche intersubjective ou collaborative. Autrement dit, la prise de conscience du bagage individuel, social et culturel du soi est essentielle à notre compréhension de l'Autre ; en effet, selon Gadamer, il en est la condition même.

La résonance, comme prise de conscience de la souffrance du soi, permet au soi de mieux comprendre le lien entre sa propre libération et celle de l'Autre. Il est vrai, comme Martin Luther King le proposait, que l'injustice serait l'affaire de tout le monde (« Une injustice commise quelque part est une menace pour la justice dans le monde entier »), mais il est important aussi de montrer comment le privilège se cache derrière une idéologie de la circonstance opportune ou de la persévérance (dont la plus haute expression demeure le fameux « rêve américain ») et comment, dans l'histoire du monde, l'accumulation de la richesse n'est pas tant le fruit du progrès que la conséquence de l'exploitation. C'est dans ce sens que la libération du soi est liée à la libération de l'Autre : pendant que certains sont menacés dans leur survie, d'autres sont emprisonnés par les toiles de l'idéologie qui justifie leur privilège :

> Malgré son amertume et sa violence, l'essentiel de l'œuvre de Fanon est de forcer la métropole européenne à penser son histoire *conjointement* à celle des colonies qui se relèvent de la stupeur cruelle et de l'immobilité abusée de la domination impériale…[34]

Travailler avec l'Autre nécessite une reconnaissance de la part du soi de sa propre perception, mais aussi de sa vulnérabilité :

> C'est précisément cette « vulnérabilité intersubjective » qui situe la collaboration par rapport à l'éthique, non pas une éthique d'individuation qui sépare le soi de l'Autre, mais plutôt une éthique de responsabilité qui réunit le soi et l'Autre. L'éthique collaborative, je crois, se rapproche du second modèle de Gilligan : c'est une éthique d'attention, de réactivité, de responsabilité[35].

«Dans ce cas-là, nous pourrions travailler ensemble…»

Si la notion de la collaboration fait référence à la possibilité de «travailler ensemble», une théorie de la collaboration ne devrait pas faire l'erreur de présumer le consensus, l'harmonie et l'égalité. Autrement dit, toute réflexion sur la collaboration devrait prendre en considération les dynamiques et les enjeux du pouvoir (dans le sens du pouvoir comme imposition d'autorité). En même temps, nous avons besoin d'un modèle positif pour le travail collaboratif (dans le sens du mot «puissance»), un idéal à atteindre si nous voulons effectuer le changement social par des projets communs ou partagés. Pour arriver à parler d'une véritable «éthique collaborative», quels sont les facteurs qui favorisent son développement? D'abord, il y a l'importance de la souplesse par rapport aux objectifs et aux résultats du projet, une disposition de détachement, «sans être attachée à aucun résultat précis[36]». Il y a aussi le rôle joué par l'écoute, à condition que ce soit une écoute active qui cherche réellement à aider l'Autre à s'épanouir[37]. Finalement, il y a la créativité, source d'inspiration certainement, mais également source de problèmes parce que les processus créatifs — comme les notions de la beauté — sont non seulement subjectifs et personnels, mais restent souvent dans le domaine du non-dit[38].

La préoccupation de l'obtention des résultats peut signaler que le projet ne donne pas assez de temps pour une collaboration de qualité

Critères pour évaluer la collaboration

Si on accepte la proposition que les relations humaines sont toujours et déjà marquées par l'inégalité, comment ceux qui possèdent le pouvoir peuvent-ils assurer qu'ils n'abusent pas de leur statut et comment les subalternes peuvent-ils «dire la vérité» au pouvoir sans mettre en péril l'avenir de la collaboration ou leur rôle en son sein? Quels sont les signes qui permettent aux différents collaborateurs de «lire» les dynamiques de pouvoir dans l'évolution d'un projet collaboratif? Quels critères devrait-on utiliser pour évaluer la nature et la qualité d'une collaboration[39]?

• La gestion du corps
Quels sont les signes visibles dans le langage corporel échangés entre les différents membres de la collaboration? Ici, il faut surtout s'intéresser aux dynamiques entre des personnes qui ont différents niveaux de pouvoir dans la collaboration. S'agit-il d'une distance, d'un regard mutuel admirateur, d'un positionnement d'autorité, de complicité, d'affection ou d'indifférence?

• La gestion de la parole
L'idée de «donner la voix» (en anglais, *give a voice to…*) est problématique parce qu'elle ne fait pas la distinction entre la capacité de parler et le droit de parler. Prenez l'exemple de Cathy Stubington (*Something From Nothing*[40]) qui est un instrument pour la voix des autres; elle est toujours présente, et on l'écoute en train d'écouter les autres. Comparez sa voix avec celle d'Edith Regier (*Culture de réparation*[41]) et vous verrez une assez grande différence en ce qui a trait à la gestion de la parole. Ce n'est pas parce que la parole est distribuée (comme dans l'expression «donner la parole») qu'il s'agit nécessairement d'un problème de pouvoir. Il ne s'agit pas de «donner la parole», mais de créer les conditions qui vont permettre la parole (voir l'exemple du groupe *Ouvrez votre coffre à trésors*[42]).

• La gestion du conflit
L'autocensure est un vrai problème, mais ici je pense surtout à la notion de «conflit créateur» telle qu'expliquée lors du programme de formation de LEVIER. Ceci ne veut pas dire qu'il faut chercher le conflit; mais quand le conflit survient, il faut savoir le laisser respirer afin de chercher une solution durable qui dégage la tension au sein du groupe et qui calme les feux du ressentiment. Les intérêts et les valeurs des différents membres du groupe sont-ils explicités? La responsabilité du conflit est-elle partagée? La réconciliation est-elle authentique? Est-elle capable de changer les dynamiques relationnelles autant que les perceptions du soi?

• La gestion du temps
Le temps est l'une des ressources les plus précieuses de la collaboration. Autrement dit, la collaboration demande beaucoup de temps. La préoccupation de l'obtention des résultats peut signaler que le projet ne donne pas assez de temps pour une collaboration de qualité. Y a-t-il du temps alloué pour l'exploration, pour la correction des erreurs et de la compréhension? Pour assurer que tous les membres du groupe possèdent les mêmes informations? Y a-t-il assez de temps pour toutes les étapes de la collaboration, surtout celles ayant trait avec les objectifs et la conception du projet?

• La gestion du pouvoir
Le pouvoir est quelque chose de très subtil, surtout dans les contextes où les discours égalitaires prédominent (le milieu d'action communautaire, certains milieux artistiques, la coopération internationale, certains secteurs du monde universitaire, etc.). Les différences de statut au sein du groupe sont-elles explicites ? Les rôles des différents membres du groupe sont-ils clairement définis ? Les processus de consultation visant la prise de décision permettent-ils aux décideurs de se laisser orienter par les sentiments et les inquiétudes du groupe ? Si les décisions ne sont pas prises par consensus, les critères décisionnels sont-ils connus et compris par tous les membres du groupe ? Quelles sont les motivations et les inspirations des organisatrices du projet ?

• La gestion de la diversité
Les responsables du projet sont-ils conscients des multiples formes de diversité au sein du groupe ? Non seulement les êtres humains arrivent à un projet collaboratif avec des objectifs personnels très variés (autoréalisation, cheminement professionnel, souci humanitaire, curiosité, élargissement du réseau social, etc.), mais ils viennent aussi avec des traditions diverses (tradition spirituelle, statut socioéconomique, niveau d'éducation, appartenance linguistique, identité sexuelle ou culturelle, etc.). Certaines de ces différences sont plus importantes que d'autres et à des moments différents. Les responsables du projet sont-ils capables de nommer ces différences sans réduire les participants à des stéréotypes ? Les participants sont-ils ouverts à la discussion de ces différences et de l'impact qu'elles pourraient avoir sur la façon d'interpréter la réalité ou l'évolution de la collaboration ?

• La gestion de la peur
Beaucoup de problèmes relèvent d'une source commune : la peur. Dans chaque situation de collaboration, les peurs sont multiples : la peur de se perdre dans le projet, la peur de perdre la participation de l'autre, la peur de l'échec, etc. Une participante au programme de formation a utilisé l'expression magique de « saboteur interne » pour parler de la petite voix interne dans chacun de nous qui nous fait douter de notre capacité et, souvent par extension, des intentions des autres. Les responsables du projet vont-ils créer des conditions pour permettre à cette voix de s'exprimer, de nommer le « saboteur interne », et de l'orienter pour assurer qu'il devienne un élément positif dans l'avancement du projet d'ensemble ?

Pourquoi travailler ensemble ?

L'expérience d'une démarche collaborative démontre clairement qu'on ne peut pas collaborer avec tout le monde et qu'on ne peut pas collaborer dans toutes les situations. Dans le cadre d'un projet de recherche sur la réception de la musique populaire en République démocratique du Congo, mon collègue Lye Yoka et moi avons remis en question le statut « collaboratif » du projet :

> Si nous avons mis ce mot entre guillemets, c'est parce que nous ne sommes pas certains que ce que nous avons vécu est une véritable collaboration, ou même si, au moment où nous écrivons ce texte la collaboration devrait être le standard par lequel nous mesurons le succès du projet. Après tout, il n'a jamais été prouvé que la collaboration soit capable de changer le monde[43].

Dans une démarche d'analyse autocritique, les obstacles au travail (conflits, différences d'opinions, malentendus, etc.) peuvent nous servir comme éléments d'analyse non seulement pour comprendre les différences culturelles des différents membres de l'équipe, mais aussi pour démystifier les relations de pouvoir qui caractérisent un projet articulé avec la vision de la coopération « Nord-Sud ». Eric Luke Lassiter, dans un livre qui fait un survol impressionnant de la question de la collaboration comme démarche méthodologique et éthique en sciences sociales, a souligné les potentiels ethnocentriques de ce créneau de recherche : « Là encore, l'ethnographie de collaboration a des limites évidentes, dont l'une des plus importantes est son émergence en tant que projet à prépondérance fortement – mais non exclusivement – américaine, teintée d'ethnocentrisme en ce qui a trait à la construction de l'équité, de la démocratie et de la justice sociale[44]. »



Photo tirée du livre *The Other Side of Middletown : Exploring Muncie's African American Community*

Malgré cette critique, tout à fait juste, je continue à croire que la notion de « collaboration » mérite plus d'attention, autant dans le milieu de la recherche que dans le cadre de la lutte pour la justice et le changement social. Devora Neumark a souligné le potentiel transformateur du travail collaboratif : « …souvent ce qui apparaît de prime abord



Carol Condé et Karl Beveridge, *Ill Wind,* 2001, 20" × 32", tirage Lightjet (d'une série de sept images). © CARCC 2011.
Ill Wind a été réalisé avec des travailleurs de la santé de l'Ontario, et exprime leur frustration et colère de ne pas pouvoir prodiguer les soins requis par leur malades, et le stress dû aux exigences de leur emploi.

comme une situation désavantageuse (ou pire) se révèle en bout de ligne un véritable cadeau, une possibilité de guérison[45]». Le soi est forcément transformé par la rencontre avec l'Autre, mais cette transformation implique certains risques: «La transformation du risque en langage symbolique peut contribuer à atténuer le doute et la peur au sujet de ce qui ressemble parfois à la mort, lorsqu'on se départit de ses anciennes croyances[46].» D'où le véritable intérêt du travail collaboratif. Par une extériorisation des valeurs et des expériences, et souvent par la représentation symbolique, le soi se détache des aspects identitaires qui l'empêchent de s'épanouir[47]. Mais les avantages de la collaboration ne se limitent pas au développement personnel puisque la démarche collaborative a beaucoup de potentiel dans l'élaboration des projets de l'action communautaire. L'exemple de la démarche de Cathy Stubington (dans son vidéo *Something from Nothing*) démontre que la démarche collaborative donne accès à un plus grand nombre de spectateurs. Ceci peut faire en sorte que la participation du public prenne des formes inattendues, souvent très personnelles, brisant les structures qui reproduisent une distinction rigide entre le savoir «expert» et d'autres formes de savoir (voir par exemple la campagne de lettres dans le vidéo *La Piel de la memoria* de Pilar Riano-Alcala[48]).

On pourrait dire que la véritable valeur d'une démarche collaborative est sa capacité de mettre en lumière la nature «coproduite» du savoir, c'est-à-dire le fait que le savoir se construit au moyen de la communication entre le soi et l'Autre. Le projet de recherche ethnographique communautaire *The Other Side of Middletown*[49] en est un excellent exemple. Dans ce livre, résultat d'un long processus de réflexion et de consultation entre un groupe de chercheurs états-uniens et des membres de la communauté noire de la ville de Muncie (dans l'État d'Indiana), les auteurs se donnent comme objectif de rapprocher ces deux communautés par l'intermédiaire d'une exploration de l'histoire orale. Muncie, connue autrement sous le pseudonyme *Middletown*, a été, au moins depuis les années 1920, l'objet d'observation et d'analyse de la part de chercheurs en anthropologie et sociologie qui voyaient en elle la possibilité de documenter les changements sociodémographiques dans une ville «typique» de la partie centrale des États-Unis. Les études antérieures avaient tendance à décrire la ville de Muncie comme une ville composée uniquement de Blancs et assez homogène, ce qui était assez loin de la vérité surtout si on regarde la participation des membres de sa communauté noire au mouvement pour les droits civiques.

C'était donc dans l'esprit de vouloir corriger l'histoire que l'ethnologue Eric Luke Lassiter et son collaborateur de longue date, l'activiste et politicien natif de Muncie, Hurley Goodall ont décidé d'organiser un projet d'ethnographie collaborative sur le rôle de cette minorité invisible dans l'histoire de la communauté. *The Other Side of Middletown* a intégré la notion

de collaboration à plusieurs niveaux. D'abord, le projet s'articule à la frontière entre la recherche universitaire et la conservation de la mémoire d'une communauté marginalisée. Étant donné que l'idée est née d'une conversation entre les deux collaborateurs principaux —et non par suite de l'initiative de l'un d'eux envers l'autre —, l'identification d'objectifs s'est faite de façon plus collective, en partie parce que Lassiter et Goodall avaient déjà une expérience de travail ensemble. Deuxièmement, il y a la collaboration entre les différents chercheurs du groupe, chacun venant d'une tradition disciplinaire différente: anthropologie, études folkloriques, histoire, sciences de la communication. La diversité de l'équipe a souligné l'importance d'avoir une approche délibérée par rapport aux méthodes, entre autres la formation des équipes d'enquête composées d'étudiants chercheurs, mais aussi des conseillers de la communauté et l'utilisation systématique de mécanismes de retour (*feedback technique*). Par exemple, l'équipe a mis sur pied un processus de consultation avec certains membres de la communauté dans l'élaboration des questions d'entrevue, mais aussi pendant l'interprétation des données, un aspect qui, selon Lassiter, fait partie des plus grands défis pour toute démarche collaborative[50].

Malgré les doutes exprimés par Lassiter par rapport à la nature exhaustive du travail effectué, les résultats de ce projet semblent être signifiants autant pour la communauté noire de Muncie que pour la communauté scientifique. Le projet a non seulement donné suite à un ouvrage collectif avec la participation d'une vingtaine de contributeurs, mais aussi à une exposition publique et plusieurs projections du film documentaire qui avait été produit dans le contexte du projet. Cette expérience, que les éditeurs présentent de façon réaliste avec autant de succès que d'échec et de déceptions, nous permet de tirer plusieurs conclusions par rapport à la collaboration. Premièrement, il faut distinguer entre la notion de réciprocité qui est si chère aux chercheurs en sciences sociales (l'idée que le chercheur doit trouver une façon de récompenser les personnes avec qui il travaille) et la notion de collaboration[51]. Le modèle anthropologique classique repose sur l'idée de la réciprocité (et son corollaire conceptuel «le don») comme récompense aux membres d'une communauté pour leur générosité, hospitalité et participation, mais la réciprocité n'a pas d'impact sur les objectifs du projet, qui restent néanmoins des objectifs scientifiques. La démarche collaborative nous permet d'aller au-delà des paradigmes proposés par l'anthropologie classique. Il n'est pas suffisant de «regarder par-dessus l'épaule» de nos interlocuteurs[52] ou même de prôner une approche «dialogique[53]», puisque les deux visent le même résultat: perfectionner la science et non repenser notre rapport avec le savoir. Le projet Middletown nous permet de comprendre les conditions et les dynamiques d'un savoir qui est le résultat d'une rencontre où le soi et l'Autre participent à l'élaboration d'une signification temporaire, mais commune[54], non nécessairement une communion spirituelle ou culturelle.

Si la notion de la collaboration fait référence à la possibilité de «travailler ensemble», une théorie de la collaboration ne devrait pas faire l'erreur de présumer le consensus, l'harmonie et l'égalité

Quand nous nous mettons au défi de produire quelque chose ensemble, l'implicite devient explicite, non seulement les différentes notions esthétiques, mais aussi les dynamiques de pouvoir, les présuppositions et les objectifs par rapport au travail à effectuer ensemble. Le fait d'être contraint à produire quelque chose (un spectacle, un vidéo, une chanson, un texte) a pour effet d'obliger les collaborateurs à s'accorder sur une démarche, sur un public et sur le produit final. Si l'accordement n'a pas lieu, le groupe se disloque et la collaboration tombe à l'eau. Sans comprendre les dynamiques de cette rupture[55], il est impossible de promouvoir une «éthique collaborative» puisque dans l'abstrait, l'idée de la collaboration tombe trop facilement dans les discours d'égalité, de réciprocité et de partage, des notions qui peuvent facilement cacher le vrai visage du pouvoir[56]. Si nous voulons travailler pour changer le monde, et si nous croyons que le simple fait de travailler ensemble constitue une façon concrète de travailler vers cet objectif, nous sommes obligés de décortiquer la collaboration et de chercher des balises qui nous permettraient enfin de découvrir son pouvoir sans cynisme, mais aussi sans illusion.

NOTES

1. Voir sa participation dans le *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*, p. 107 et 112, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins,* p. 120.
2. J'aimerais remercier Devora Neumark pour son aide avec ce texte et pour m'avoir proposé un certain nombre de références importantes. Merci également à Devora et Louise Lachapelle pour l'invitation à participer à l'atelier qui a été à l'origine de cette publication.
3. Bob W. White, «La démarche ethnographique et la *collaboration*» et «Écouter ensemble, penser tout haut: Musique populaire et la prise de conscience politique au Congo-Zaire (1980-1997, 2006)» dans Bob W. White et Lye M. Yoka (dir.), *L'ethnographie de l'écoute: Culture et société à travers la réception de la musique populaire à Kinshasa*, Paris, L'Harmattan [à paraître].
4. Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002. Peter Szendy, *Écoute: Une histoire de nos oreilles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.
5. David Michael Levin, *The Listening Self: Personal Growth, Social Change and the Closure of Metaphysics*, New York, Routledge, 1989. Brenda Ueland, *Tell Me More: On the Fine Art of Listening,* Tuscon, Kore Press, 1998. Unni Wikan, «Beyond the Words: The Power of Resonance», *American Ethnologist*, 19 (3 août 1992), p. 460-482.
6. Luke Eric Lassiter, *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
7. Michel Foucault, *Dits et écrits*, tome III, Paris, Gallimard, 1994, p. 794.
8. Antonio Gramsci, *Cahiers de prison,* traduction en 5 tomes, Paris, Gallimard,1978-1992.
9. Lila Abu-Lughod, «The Romance of Resistance: Tracing Transformations of Power Through Bedouin Women», *American Ethnologist*, vol. 17, n° 1 (février 1990), p. 41-55.
10. Bob W. White, *Rumba Rules: The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham, Duke University Press, 2008.

11. Johannes Fabian, *Time and the Other*, New York, Columbia University Press, 1983.
12. Surtout Johannes Fabian, *Remembering the Present: Painting and Popular History in Zaire*, Berkeley, University of California Press, 1996. Mais voir aussi Johannes Fabian, *Power and Performance: Ethnographic Explorations Through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990.
13. Luke Eric Lassiter, p. 79 (voir note 6).
14. Louise Lachapelle, *L'art communautaire ou retrouver le chemin de la maison ?* Voir le texte dans cette publication, p. 54-63.
15. Louise Lachapelle, p. 55 (voir note 14).
16. Louise Lachapelle, p. 56 (voir note 14).
17. Luke Eric Lassiter (voir note 6).
18. Ce deuxième sens correspondrait à une autre utilisation du terme elle aussi assez courante, celle de coopération politique avec l'ennemi, synonyme de la trahison.
19. Voir la présentation de ce vidéo dans l'horaire du *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*, p. 109, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins,* p. 118.
20. northlandposter.com/blog/2006/12/18/lila-watson-if-you-have-come-to-help-me-you-are-wasting-your-time-but-if-you-have-come-because-your-liberation-is-bound-up-with-mine-then-let-us-work-together-2/ [page consulté le 23 juin 2008].
21. Voir note 20.
22. Julie Fiala, *L'éthique liée à la collaboration,* 2001 (essai disponible en ligne à engrenagenoir.ca/blog/ressources/textes). Louise Lachapelle (voir note 14).
23. James Ferguson, *The Anti-Politics Machine: 'Development', Depoliticization, and Bureaucratic Power in Lesotho*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990. Vinh-Kim Nguyen, «Sida, ONG et la politique du témoignage en Afrique de l'Ouest», *Anthropologie et sociétés*, volume 26, n° 1 (2002). M. Pandolfi et D. Fassin, *States of Emergency. Anthropology of Humanitarian Intervention*, New York, Zone Books, 2008.
24. L'origine du terme *tiers-monde* se trouve dans le conflit de la guerre froide. Il s'agit d'un terme pour désigner les pays qui n'étaient ni capitalistes ni communistes. Le terme s'utilise encore de nos jours malgré la défaite du système russe et en dépit du fait que le terme porte quelques connotations péjoratives.
25. Talal Asad (éd.), *Anthropology and the Colonial Encounter*, Londres, Ithaca Press, 1973.
26. Devora Neumark, «I Am Because We Are…and in order to», www.devoraneumark.com/site/texts/iambecauseweare.pdf, 2005, p. 8 [page consultée le 6 novembre 2009].
27. Une installation en hommage à l'histoire des femmes sous la forme d'une grande table triangulaire comprenant 39 couverts dont les assiettes stylisées rendent hommage à 39 femmes célèbres. Les couverts ont été produits entre 1974 et 1979 grâce à la participation de centaines de bénévoles, et l'installation a été présentée pour la première fois en 1979.
28. Julie Fiala, p. 9 (voir note 22).
29. Particulièrement pour les performances publiques dans lesquelles Lacy collabore avec des femmes âgées : *Inevitable Associations* en 1976, et les deux projets *Whisper, Whisper, the Waves, the Wind* en 1984 et *Crystal Quilt* en 1987.
30. Julie Fiala, p. 12 (voir note 22).
31. Ces deux artistes ont développé des partenariats avec différents syndicats locaux, en majorité canadiens.
32. Unni Wikan, p. 463 (voir note 5).
33. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
34. Edward Said, «Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors», *Critical Inquiry*, 15 (1989), p. 223. Au sujet de Franz Fanon, psychiatre et essayiste français d'origine martiniquaise, et l'un des fondateurs du courant de pensée tiers-mondiste.
35. Julie Fiala, p. 4 (voir note 22).
36. Devora Neumark, p. 7 (voir note 26). Comparez avec la discussion du «jeu» de Hans-Georg Gadamer (voir note 33).
37. Carl Rogers et Richard Farson, «Active Listening», dans David Kolb, Irwin Rubin et James MacIntyre (dir.), *Organizational Psychology* (troisième édition), New Jersey, Prentice Hall, 1979.
38. Voir Devora Neumark (voir note 26) sur la créativité dans le processus collaboratif.
39. Cette section est inspirée par la discussion de Habermas entourant le discours éthique. Dans des écrits à venir, je développerai ce cadre plus amplement afin de démontrer sa pertinence pour les pratiques artistique et ethnographique.
40. Vidéo documentant un projet d'art communautaire visionné, à titre d'exemple de cas, lors du *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire* de LEVIER. Voir la présentation de ce vidéo dans l'horaire du programme, p. 110, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyen et fins*, p.119.
41. Vidéo documentant un projet d'art communautaire visionné, à titre d'exemple de cas, lors du *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire* de LEVIER. Voir la présentation de ce vidéo dans l'horaire du programme, p. 109, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyen et fins*, p. 118.
42. Projet d'art communautaire réalisé avec l'organisme Le CARRÉ en 2003-2005. Voir la description de ce projet, p. 162-165 ; voir aussi la mention de la participation des membres de ce projet au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 69, au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 112, et au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 129 ; voir égalementla référence à ces activités dans les comptes-rendus critiques de Rachel Heap-Lalonde *Et si on se racontait… Réflexions sur un parcours,* p. 80, et *Entre moyens et fins*, p. 122. Voir en plus le vidéo *Voir son intérieur pour mieux vivre dehors* réalisé par les membres de ce projet, dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
43. Bob W. White et Lye M. Yoka (voir note 3).
44. Luke Eric Lassiter, p. xii (voir note 6).
45. Devora Neumark (avec la participation de Caroline Alexander-Stevens), «*Entre nous :* Valeurs communes et pratiques créatives partagées», *Cahiers de l'action culturelle*, vol. 4, n° 1 (2005), p. 28.
46. Devora Neumark, p. 7 (voir note 26).
47. Au sujet du silence, voir l'entrevue avec Vincent Crapanzano : Chowra Makaremi, «Engaging with Silence : Interview with Vincent Crapanzano», *Alterités*, vol 5, n° 2 (2008). Cet article peut être consulté à www.alterites.ca/vol5no2.html.
48. Vidéo documentant un projet d'art communautaire visionné, à titre d'exemple de cas, lors du *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire* de LEVIER. Voir la présentation de ce vidéo dans l'horaire du programme, p. 110, et la référence à cette activité dans le compte-rendu critique de Rachel Heap-Lalonde *Entre moyens et fins*, p. 119. Ce projet incluait une collecte d'objets porteurs d'une mémoire significative pour les personnes d'un quartier de Medellin en Colombie : on leur demandait d'écrire une lettre adressée à un voisin inconnu portant sur l'histoire de leur objet et sur leur vision du futur collectif du quartier, lettres qui furent distribuées à la fin du projet.

    Le philosophe et critique littéraire Edward Said (*Representations of the Intellectual : The 1993 Reith Lectures*, New York, Vintage, 1996) propose l'image de l'«amateur» (par opposition au rôle d'«expert» habituellement joué par l'intellectuel) comme modèle d'intervention intellectuelle. Par l'utilisation du terme «amateur», il veut faire référence au savoir non motivé par l'argent ou la promotion professionnelle.
49. Luke Eric Lassiter, Hurley Goodall, Elizabeth Campbell et Michelle Natasya Johnson (dir.), *The Other Side of Middletown : Exploring Muncie's African American Community*, New York, Altamira Press, 2004.
50. Luke Eric Lassiter, chapitre 8 (voir note 6).
51. Selon Lassiter toujours.
52. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.
53. James Clifford, «On Ethnographic Authority» dans *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.
54. Hans-Geor Gadamer (voir note 33).
55. Michael H. Agar, «Towards an Ethnographic Language», *American Anthropologist*, 84 (1983).
56. Un bon exemple de cet abus, c'est la célèbre «anthropologie partagée» de Jean Rouch, le cinéaste et ethnologue français qui a tant fait pour aider ses «amis africains», mais qui, en fin de compte, ne leur a rien légué comme héritage intellectuel à part le culte de sa personnalité (Bob W. White, «Caméra Intouchable», *Hors Champs*, février 2005).

Jorge Goia (voir p. 138)

Depuis 2007, LEVIER a accueilli des ateliers intitulés Soma — Une expérience en anarchisme[1] *animés par Jorge Goia. Thérapie anarchiste créée au Brésil par Roberto Freire, Soma est utilisé dans ces ateliers intensifs comme un laboratoire social où sont réunis l'art, l'activisme et l'acquisition de nouvelles compétences. Les participantes sont invitées à jouer afin de découvrir le corps, ainsi qu'à prendre part à des jeux collaboratifs en vue de repenser les dynamiques relationnelles.*

On peut lire une présentation du contenu des ateliers Soma — et de leur lien étroit avec le travail de collaboration nécessaire à tout processus cocréatif — dans la section Préparer le terrain. *LEVIER a néanmoins demandé à Goia, un animateur Soma formé par Roberto Freire, de définir les fondements de cette approche d'une manière plus détaillée au bénéfice de cette publication.*

Soma — Une expérience en anarchisme *a des implications radicales et un grand potentiel, car elle met l'emphase sur le corps en vue d'observer les interactions humaines développées dans la société capitaliste. Jorge Goia décrit sa demarche depuis la thérapie jusqu'à l'expérimentation.*

Soma : les origines et les cheminements d'une expérimentation anarchiste

Jorge Goia

« Rien n'est aussi contagieux que le goût de la liberté », disait Roberto Freire (1927-2008) pour expliquer pourquoi il avait créé Soma, une thérapie anarchiste[2]. Aussi, poétiquement parlant, cette phrase tirée d'un de ses livres présente son cheminement non orthodoxe : diplômé en médecine qui a pratiqué en endocrinologie et en psychiatrie, formé en psychanalyse, en journalisme, il a beaucoup travaillé dans les arts — art dramatique, musique, télévision et cinéma —, activiste politique et auteur à succès de 30 ouvrages publiés au Brésil. Dans cette traversée productive à travers la science, les arts et la politique, Soma[3] est une synthèse de l'activisme de Freire.

Roberto Freire a fait partie d'une génération de Brésiliens qui ont osé vivre un rêve. Avec Paulo Freire (aucun lien de parenté) et Augusto Boal, il a pris part aux projets pédagogiques et culturels qui étaient en train de transformer le Brésil avant le coup d'état militaire, soutenu par les États-Unis, en 1964. Ils ont été emprisonnés et poursuivis en justice pendant la dictature parce que leurs activités étaient considérées subversives face au régime autoritaire. Plus tard, les écrits de Paulo Freire et de Boal furent traduits et lus partout dans le monde, disséminant ainsi leurs idées sur les moyens à emprunter pour sensibiliser les gens au sujet de la justice sociale et politique. Roberto Freire est moins bien connu mais, d'une certaine façon, les trois se complètent. Si on peut considérer le Théâtre de l'opprimé[4] comme une des formes les plus captivantes du mélange de l'art et de l'activisme, et la Pédagogie des opprimés[5] comme une approche révolutionnaire de l'éducation, Soma travaille avec quiconque est actif dans l'art, l'activisme et l'éducation populaire.

Lorsqu'il a fondé la thérapie anarchiste Soma dans les années 1970, Roberto Freire était à la recherche de méthodologies thérapeutiques qui pourraient aider et appuyer les personnes qui étaient engagées dans la résistance contre la dictature. Il a étudié les profils psychologiques et affectifs de l'activiste, de même que les contradictions entre l'idéologie et la pratique. Pourquoi est-ce si difficile de surmonter les émotions comme la jalousie, l'envie et la peur, qui perturbent le processus de collaboration ? En participant à divers mouvements sociaux et culturels, Freire s'est rendu compte que les formes traditionnelles d'activisme — des formations politiques aux organismes clandestins — ont les mêmes limites que la structure de pouvoir qu'ils cherchent à renverser. En creusant, il a découvert le virus de l'autoritarisme non seulement dans le système politique d'état, mais aussi dans toutes les formes de rapports — famille, école, sexe, activités de loisirs — et les valeurs morales, dans les moindres règles de comportement régissant la vie avec les autres. Le capitalisme contamine les activités quotidiennes comme les rapports intimes, ce qui fait que les gens ont de la difficulté à s'associer et à collaborer; donc, une thérapie anarchiste comme Soma devrait être utilisée comme un antivirus contre le capitalisme.

Freire a créé Soma comme œuvre en cours tout au long de ses écrits, pour présenter et rendre publics ses points de vue politiques, ses approches théoriques et ses choix éthiques. Malheureusement, ses principales publications ne sont pas encore traduites en français ou en anglais. Mais pour comprendre Soma, une brève introduction aux idées de Freire s'impose. Mélange de science, de littérature et de philosophie, ses romans, essais et ouvrages sur la thérapie expriment tous une approche anarchiste infusée d'une recherche du plaisir, de la beauté et de l'humour vus comme ingrédients essentiels chez l'activiste.

Son premier roman, *Cleo e Daniel* (1966), a connu un grand succès auprès des jeunes et fut le livre d'une génération brésilienne en lutte contre le régime autoritaire. Le roman raconte l'effet de révolte de l'amour vécu sous des rapports de pouvoir, et comment la répression morale et sexuelle peut créer le désespoir, la peur et la folie. L'autoritarisme ne fait pas qu'interdire la liberté de parole, il tue aussi la possibilité d'amour. Lorsque Freire parle de révolution, le social et le personnel sont une et même chose.

> Pourquoi ceux qui veulent changer la société sont-ils incapables de comprendre la nature de la société ? Parce qu'ils veulent faire des omelettes sans casser d'œufs, c'est-à-dire changer la société sans se changer eux-mêmes[6].

Comme bien des gens au Brésil, j'ai découvert Soma en lisant les livres de Freire et je suis devenu « accro » de son écriture. Mon livre préféré s'intitule *Utopia e Paixão — A politica do cotidiano* [Utopie et passion : la politique du quotidien], publié au Brésil en 1984, écrit par Roberto Freire et Fausto Brito. Le livre est né de longues heures de conversation entre les deux auteurs. Freire, temporairement aveugle à cause de la torture subie sous la dictature, a passé la majorité de son séjour à l'hôpital à parler avec Brito. En réfléchissant à leurs espoirs — « il y a de la lumière même dans la noirceur » —, ils ont écrit une invitation poétique à injecter de la passion dans la politique et de l'utopie dans le quotidien, remettant en question les rapports hiérarchiques sur les plans personnels de l'amour, de la famille, de l'école et de l'amitié. Vers la fin du régime militaire en place, les deux militants arrivaient à un moment critique vis-à-vis leur activisme. Ils avaient lutté pour ne pas mourir et maintenant, en tant que presque-survivants, ils devaient trouver une autre façon de vivre ! Et vivre, c'est plus que survivre, parce que « le contraire de la mort, ce n'est pas la vie, c'est l'amour ! ». Lorsque nous sommes complètement en sécurité, il n'y a pas de risque, ni de changement, ni de mouvement !

> Le risque est synonyme de liberté. Le pouvoir est établi par besoin de sécurité. Les gens qui aiment le risque et l'aventure doivent accepter l'insécurité, parce qu'ils ont leur propre utopie, ils vivent pour satisfaire, à tout prix, leur besoin de plaisir. La plus haute forme de sécurité, c'est l'esclavage. En tant qu'esclaves, nous sommes la propriété de quelqu'un, nous ne courons aucun risque du moment que nous obéissons aux règles fondamentales de l'esclavage : ne pas être libre, ne pas avoir de choix[7].

Le capitalisme contamine les activités quotidiennes comme les rapports intimes, ce qui fait que les gens ont de la difficulté à s'associer et à collaborer

Ses autres livres ont approfondi cette quête de liberté et d'amour dans la vie sociale et personnelle, tout en conservant un ton confidentiel et en permettant au lectorat de suivre ses luttes, ses contradictions et ses découvertes. *Sem tesão não há solução* [Sans *tesão* il n'y a pas de solution] a créé une polémique majeure à la fin des années 1980, et certains journaux ont refusé d'imprimer le mot *tesão* dans leurs recensements du livre. Dans la définition du dictionnaire, *tesão* signifie « sexuellement excité ». Mais Freire a capté les transformations sémantiques du mot, les arrimant à l'esprit de rébellion et d'amour des années 1960, lorsque les jeunes ont commencé à utiliser *tesão* pour décrire quelque chose ou quelqu'un qui fait ressortir l'expérience de la beauté, de la gaiété et du plaisir. Ensemble ou séparément, ces trois éléments font partie de la proposition de Freire pour les sens du mot *tesão* au Brésil.

> Grâce à l'usage courant, on dirait que le mot *tesão* a tout rendu sensuel. La sensualité est la plus grande honnêteté qui soit, ce qui compte vraiment : c'est la plus claire et la plus intense, la plus sincère et la plus réelle sensation d'être en vie[8].

Après avoir défini son approche du *tesão* comme une approche politique de la vie quotidienne, il pouvait trancher entre les idéologies liées au plaisir et les autres liées au sacrifice. Freire a écrit que l'idéologie du sacrifice se retrouve dans plusieurs doctrines : le christianisme est fondé sur l'idée d'espérer le ciel, même si la vie sur terre est difficile. Le marxisme nous demande d'appuyer la dictature du prolétariat en attendant le paradis communiste. La psychanalyse fait de même, nous encourageant à réprimer nos instincts biologiques afin de permettre la vie en société.

Notre vie est remplie de ces choses qui sont « bien » et de celles qui sont « mal », que nous apprenons dans le monde, que ce soit dans la famille, à l'école, des traditions religieuses et ainsi de suite. Et ces mondes sont, bien sûr, eux aussi remplis de « bien » et de « mal » ; ils établissent les règles morales et sociales, et exercent un contrôle basé sur des modèles de comportement. Parfois nous devons ignorer nos pensées pour pouvoir nous écouter, car nos pensées ne font que reproduire des idées qui ne nous appartiennent pas. Il nous faut prendre le risque d'être nous-mêmes.



Atelier SOMA animé par Jorge Goia à Barcelone (Espagne) en 2005. Photo : Jorge Goia.

Combien de «moi-même» y a-t-il dans ce que nous appelons «moi»? Nous sommes en mesure de reconnaître des messages différents, et parfois paradoxaux, lorsqu'il s'agit de prendre une décision. Nous avons des idées divergentes sur ce qui devrait être fait ou non, des sentiments et des émotions, un état d'esprit du moment, les conséquences de nos actions, comment elles vont affecter les autres, ce que nous croyons être l'opinion des autres. Comment pouvons-nous savoir ce qui est nature et ce qui est culture, ce qui vient de notre «vrai» moi et ce qui est dicté par les conventions sociales?

La plupart du temps, nous savons que ces genres de messages viennent soit d'expériences passées, soit d'attentes et de projections quant à l'avenir. Nous ne regardons ni ne percevons le présent, en fait nous en sommes privés, d'une certaine façon, malgré notre apparente préoccupation par le ici et maintenant. Nous faisons l'expérience de ces pensées et de ces émotions lorsque nous rencontrons un défi, un choix de changement de vie, ou que nous jouons tout simplement à un jeu.

S'inspirant des idées anarchistes de Max Stirner, Freire a développé sa propre théorie autour d'un principe biologique du plaisir qui pourrait servir de boussole intérieure pour orienter nos prises de décision. Il nous faudrait réapprendre comment percevoir nos sentiments et nos émotions, faire des choses parce qu'elles nous apportent de la satisfaction, du plaisir et de l'accomplissement; autrement, si nous faisons des choses qui sacrifient notre plaisir, nous nous attendons à ce que les autres fassent de même et devenons mécontents et frustrés s'ils ne le font pas. L'idéologie du plaisir, c'est l'anarchisme de Freire contre l'idéologie du sacrifice inhérente au capitalisme.

> Déclaration d'un amoureux anarchiste: Parce que je t'aime, tu n'as pas besoin de moi. Parce que tu m'aimes, je n'ai pas besoin de toi. En amour, nous ne permettons jamais que l'autre nous complète. Nous sommes délicieusement inutiles l'un pour l'autre[9].

À l'intérieur de ce cadre politique — le désir de Freire d'injecter de la liberté dans le domaine des émotions —, Soma fut créé comme cheminement en vue de redécouvrir les rapports humains. Il cherche à contester la réglementation de la vie telle que façonnée par les hiérarchies et les conventions sociales, au moyen d'un esprit ludique et de jeux coopératifs. La dynamique de groupe favorise un environnement où les participants peuvent développer davantage d'autonomie et de créativité en passant par la conscience du corps et la production de rapports non autoritaires.

Le mot *soma* vient du grec et désigne la totalité d'être dans son sens le plus large et le plus complet — le corps et ses extensions, relations, idéaux, rêves, habiletés —, mais surtout le corps comme source de désir et de douleur, et d'aventures grâce à la dynamique entre le risque et la sécurité. Il n'y a plus de séparation hiérarchique entre le mental, le corps, l'âme, les émotions, les sensations et tout le reste: Soma est antonymique à la psyché dans la mesure où Soma est matériel, palpable, visible et vivant !

Freire a adopté ce concept pour prendre position: Soma n'est pas une psychothérapie conventionnelle, où l'on parle et on écoute un thérapeute. En fait, les sessions Soma comportent deux volets. D'abord, les participants jouent à un jeu afin de faire l'expérience de situations qui soulèvent des questions à propos de leur vie quotidienne. Les jeux Soma sont issus de recherches effectuées sur le «déblocage créateur» pour gens de théâtre: une série d'ateliers qui rendent possible un cheminement riche en découvertes pour l'individu au sujet des nuances de son comportement. Inspiré par Wilhelm Reich, Frederick Perls, Gregory Bateson et la capoeira angola — une forme artistique afro-brésilienne —, Freire a créé un laboratoire d'expérimentation pour inspirer une dynamique de groupe autonomisante où les valeurs capitalistes devraient être contestées sur le plan personnel.

Les jeux demandent au groupe d'interagir physiquement, la plupart du temps sans aucune communication verbale, de sorte qu'il doit créer ses propres façons de composer avec les impasses et les différences. Ils invitent un environnement dans lequel on peut voir des réactions physiques dans des situations familières de rapports humains, de conflits, de prises de décision ou de risque. Ces jeux soulèvent diverses problématiques qui provoquent des observations sur notre manière de

réagir aux situations qui touchent la confiance, la responsabilité, le partage, la collaboration, la confiance en soi, le conflit, la sollicitude envers les autres, et autres.

Après avoir joué ensemble, les membres du groupe s'assoient en cercle pour discuter de leurs sensations, émotions et perceptions. Le volet consacré à la parole est aussi important que celui des jeux, car c'est alors que le paradoxe entre la thérapie et l'anarchisme produit une dynamique de groupe singulière. L'objectif est d'observer comment le corps est relié aux émotions et comment cette expérience peut permettre d'éviter la généralisation et de trouver sa singularité — chacune étant unique en soi. Pour y arriver, il faut laisser tomber deux pierres angulaires de la science psychologique et de tous rapports hiérarchiques : l'interprétation et le jugement. C'est comme réapprendre à écouter les autres.

Interpréter signifie que quelqu'un — la plupart du temps, une personne experte en la matière — peut révéler ce qui n'est pas clair pour les autres. C'est un « pourquoi » fondé sur le pouvoir du savoir, une cause qui vient expliquer toutes les conséquences, habituellement une réponse toute faite dépourvue de singularité humaine. Parfois, des gens ayant une expérience de la thérapie me regardaient en s'attendant à une « explication scientifique » de ce qu'ils avaient dit à propos de leur vie ou de leur comportement. Je disais en blaguant, « Quelle sorte d'explication désirez-vous ? Une qui s'appuie sur la psychanalyse ? Ou sur une approche cognitivo-comportementale ? Je peux aussi vous offrir une théorie corps-émotion. »

On veut continuer de croire à l'autorité des thérapeutes qui possèdent le savoir scientifique, autre sous-produit de la névrose du capitalisme

Une interprétation a comme effet de fermer ce qui pourrait être élargi encore, et mène au jugement et au blâme de quelque chose ou de quelqu'un. Eu égard au comportement, bien et mal sont déterminés à partir de l'idée de la normalité. Ce n'est pas un hasard si, il y a longtemps, les premiers anarchistes ont élu comme cibles principales le procès et la loi. Là, au-delà de la matérialité de l'état et de la propriété, opère le moteur du contrôle social. Le fait d'écouter les jugements immobilise la possibilité de créer, figeant la « réalité » et ses multiples sens dans l'espace et dans le temps.

Or, si nous nous débarrassons de la capacité ou de l'autorité d'interpréter et de juger, comment alors utiliser le savoir psychologique lorsque nous écoutons les autres ? J'ai appris à penser que nous pouvions continuer de poser des questions intéressantes, ouvrir différentes fenêtres, offrir divers points de vue. Le principal piège de la science moderne, c'est le réductionnisme : des explications rationnelles qui excluent toujours quelque chose du processus. Qu'arriverait-il si nous osions cesser de chercher des réponses définitives ? Nous pourrions obtenir davantage de descriptions d'interactions possibles, soulever des questions plutôt que de simplement rapporter les réponses existantes. Il nous faudrait apprendre à pratiquer « l'écoute créatrice », une écoute qui aide l'autre à percevoir davantage, à réaliser davantage d'articulations, et à échapper aux définitions et aux normalisations qui règlementent la vie de tous les jours.

Savoir écouter, c'est permettre à l'autre de se sentir à l'aise, brillant et inspiré quand il ou elle s'exprime. Mais certaines personnes, dans l'acte d'écouter, donnent à celles qu'elles écoutent l'impression d'être moches, ennuyeuses et répétitives. Chez les zapatistes, les leaders ne sont pas les meilleurs orateurs dans la communauté, mais bien ceux qui savent le mieux écouter. Dans le processus Soma, il s'agit là d'une des compétences principales en vue de développer une dynamique de groupe basée sur des rapports horizontaux, où le jugement et l'interprétation n'ont pas leur place, d'autant plus qu'il existe tellement de théories psychologiques au sujet du corps et ses liens avec le mental et les émotions.

Si la thérapie a pu devenir une activité de consommation dans la société capitaliste, c'est parce que l'écoute était devenue rare et institutionnalisée à mesure que s'installait la notion de vie privée, au lieu de celle de l'amitié et de la communauté. Dans cette époque insensée où les gens dépensent beaucoup d'argent pour qu'on les écoute parler de leur vie, on pourrait percevoir les thérapies psychologiques comme une nouvelle religion, avec toutes les métaphores qui s'y rattachent, comme culpabilité et péché, thérapie et confession, prescription et rituel, santé et guérison.

Névrose, paranoïa, anxiété ou dépression : tout devient un symptôme propice à la prescription de pilules et de recettes dans des livres de croissance personnelle. La rapidité avec laquelle les vérités « scientifiques » changent rend perplexe quiconque se fie exclusivement aux cartographies telles que la psychologie, la neurophysiologie, la cognition, les hormones et la génétique. Ce qu'aujourd'hui nous croyons être un fait, en nous appuyant sur la science pour expliquer sensations et émotions, pourrait demain être mis en doute, mais ceci n'a aucune importance pour les consommateurs de thérapie. On veut continuer de croire à l'autorité des thérapeutes qui possèdent le savoir scientifique, autre sous-produit de la névrose du capitalisme.

Si nous désirons démanteler le pouvoir absolu de la science, nous devons cesser d'ignorer l'anarchisme comme pratique collective. L'expérimentation n'est pas réservée à qui peut contrôler les facteurs variables, mais représente une métaphore pour la vie. Si on renonce aux prétentions en ce qui touche la prescription et l'établissement d'une formule générale à appliquer de manière systématique, les expressions relatives au laboratoire, à l'expérimentation et à la science peuvent acquérir d'autres sens et emprunter d'autres pistes. Lorsque Soma exprime ses intérêts politiques, il échappe aux méthodologies thérapeutiques traditionnelles.

De quoi sont faits le comportement, le caractère et les émotions d'une personne ? La division traditionnelle de l'héritage cartésien pointe vers un sujet interne, psychologique, qui précède toute réalité matérielle. Ou s'agit-il d'une culture extérieure qui forme, formate et définit toutes les nuances d'un individu, qui est alors presque une toile vierge en attente du dessein social ? Ce sont là quelques-unes des croyances qui actionnent la psychologie comme science moderne, et elles justifient les techniques et méthodologies thérapeutiques. Mais même en appliquant diverses approches, les thérapies, lorsqu'elles sont réduites au psychologique ou au sociologique, continuent de travailler avec leurs liens, avec des concepts comme la santé, la maladie, les traitements, les médicaments et la guérison.

Pour éviter ces réseaux conceptuels, une thérapie anarchiste doit utiliser les théories comme des cartes routières afin de bâtir des méthodologies avec des instruments appropriés, de dépister les effets qui donnent des résultats, de confronter cette objectivité définie en s'appuyant sur des preuves scientifiques telles que certificats, chiffres et graphiques. Nous avons besoin d'outils théoriques pour souffler les murs du savoir scientifique arrogant, comme l'écrit David Graeber au sujet de l'anarchisme et de l'anthropologie[10].

Si, dans le laboratoire contemporain, les théories soutiennent les hypothèses, dans une expérience anarchiste elles agissent plutôt en indices de comment trouver des pistes, éviter les écueils et prendre des raccourcis; autrement dit, comment s'arrêter pour respirer et admirer le paysage. Dans un atelier Soma, nous prenons le risque de manquer le bateau. Une expérience tentée peut déclencher un changement de vie lorsqu'elle ouvre sur de nouvelles possibilités : un pas de plus et nous voilà ailleurs. Cela revient à s'attarder davantage au processus qu'aux résultats, à comment l'expérience est ressentie dans notre corps plutôt qu'aux idées qui nous viennent en tête.

Un corps, c'est une interface qu'il devient de plus en plus aisé à décrire à mesure qu'il se laisse affecter par les différences[11]. Un corps n'est pas la résidence provisoire d'une réalité supérieure, mais bien ce qui inscrit une trajectoire dynamique nous permettant d'apprendre à capter et à nous sensibiliser au monde tel qu'il est fait. Avoir un corps signifie apprendre à se laisser affecter, à produire davantage d'« articulations ».

Le corps, c'est l'inévitable de l'être humain ; il est construit, mais pas uniquement, par la détermination et la définition. Il subit des influences biologiques, certes, mais pas dans le sens d'un gène qui contiendrait toute sa destinée ; il reçoit une éducation culturelle, mais pas comme un critère moral figé dans le temps et l'espace. Lorsque le corps est « en articulation », il est en transformation. Plus nous l'articulons, plus nous ressentons des affects, et plus nous devenons sensibles aux différences, et plus nous sommes à même de raffiner ce que nos sens perçoivent, découvrant ainsi les possibilités de nouveaux engagements, affects et effets. Et lorsque nous percevons un plus grand nombre de contrastes, nous sommes capables de plus de médiation, et donc de davantage d'articulations[12]. Soma donne au corps une voix pour exprimer le doute et le questionnement, là où l'on espère souvent la certitude. Soma ne cherche pas à définir le corps : au contraire, le processus cherche à garder notre *soma* en mouvement.

Les groupes Soma sont un espace où mener des expériences sur ce qui n'était préalablement que potentialité, où les jeux corporels créent un environnement qui facilite le développement des compétences[13]. Les compétences n'existent et n'apparaissent qu'en rapport avec soit quelque chose, soit quelqu'un, lors de nos multiples interactions avec l'environnement. Cette approche relationnelle rompt avec l'idée que les compétences sont des aptitudes qui nous appartiennent, confinées en nous-mêmes et coupées de l'expérience de la vie. Le monde est un espace d'expérimentation, nos habitats créant un environnement où développer des compétences et rendre possible des moyens de subsistance. Et c'est seulement dans des relations interpersonnelles que nous pouvons maintenant appliquer ce qui, auparavant, n'était que potentialité.

Les compétences requises pour jouer les jeux Soma peuvent produire de nouvelles façons de percevoir et d'entrer en relation, des compétences pour faciliter le consensus, pour créer de nouvelles formes de sociabilité non hiérarchique. Mais ces compétences ne sont pas la propriété des participants, elles émergent dans l'engagement avec la dynamique de groupe. Ce processus créé un environnement dans lequel le processus de prise de décision basé sur le consensus commence dans le corps, l'esprit, les émotions et les sentiments de chaque membre du groupe.

Une telle approche rompt avec la manière rationnelle traditionnelle de développer les compétences, où l'esprit est séparé du corps et l'individu est retiré de son environnement. Le consensus et l'autonomie sont des propositions éthiques en vue de vivre avec moins de hiérarchie à l'intérieur d'un groupe, et elles exigent d'acquérir des compétences autres que celles développées par les sociétés autoritaires. Soma pose le défi de réinventer les relations, créant de nouvelles formes de socialisation et d'activisme.

Voilà les raisons pour lesquelles je pratique Soma — une expérience anarchiste. En transformant la thérapie en expérimentation, j'ai détourné les sessions de leur insistance sur la névrose (quelque chose en nous ne fonctionne pas)

vers l'acquisition de compétences (nous sommes capables d'apprendre quelque chose de nouveau). Soma vise à inspirer le développement de compétences en vue de construire des rapports horizontaux, des compétences qui peuvent transformer notre manière de percevoir le monde, reconstruisant le corps, ses habitats et moyens de subsistance.

Lorsque nous abandonnons les impératifs de «vérité», l'éthique se rapproche de l'esthétique, et la science flirte avec les arts. Soma peut être abordé comme une forme artistique tout autant que comme de l'activisme, permettant d'envisager une pratique collaborative participative radicale où l'on peut vivre des expériences singulières. Et l'art et l'activisme sont des outils pédagogiques parce qu'ils peuvent amener les gens à créer des articulations inhabituelles et de nouvelles propositions.

Les compétences requises pour jouer les jeux Soma peuvent produire de nouvelles façons de percevoir et d'entrer en relation, des compétences pour faciliter le consensus, pour créer de nouvelles formes de sociabilité non hiérarchique

Grâce à cette formule expérimentale que je mets en pratique, Soma peut s'avérer une forme d'art en direct politiquement engagé qui vise à mettre au défi le comportement autoritaire ou soumis que nous découvrons dans nos vies quotidiennes. Il encourage la perception et la prise de conscience de comment ce comportement reproduit les systèmes autoritaires, et vise à élargir cette sensibilisation à d'autres sphères de nos vies, à résister et à réagir contre la hiérarchie et l'injustice sociale.

Soma s'inspire de l'anarchisme et de la psychologie, deux vastes champs de sujets séparés par une mer d'idées. En les reliant, Roberto Freire a osé rêver un pont entre eux, avec la possibilité de lutter contre l'oppression et la domination avec plus que des mots et de la rationalité. La politique du quotidien commence avec nos affaires personnelles; lorsque nos sentiments et nos émotions rencontrent nos croyances et idéologie, nous augmentons la conscientisation et faisons ressortir la réalité physique de nos corps éduqués dans la culture capitaliste de peur et de sécurité.

L'originalité de la contribution du Soma de Freire tient à son approche hybride: mélange de thérapie et de pédagogie, d'art et de science, de politiques et d'émotions. Pour lui, les émotions ne sont pas immatérielles, subjectives, quelque chose qui n'apparaît qu'en l'absence de la raison: elles sont des corps qui s'affectent. Les émotions peuvent être à la fois cause et effet, le résultat de changements et le déclencheur de modifications.

Freire les a vécues, intensément. Il aimait se faire appeler par son petit nom, *Bigode* [moustache], même par les gens qui prenaient part à ses ateliers. Il aimait être décontracté, sortir, profiter de la vie, traverser les frontières des rapports traditionnels avec une honnêteté radicale parfois dérangeante. Il se définissait comme un militant du plaisir, et non pas quelqu'un qui a honte de montrer ses émotions et ses sentiments, même lorsqu'ils allaient à l'encontre des règles sociales.

> Je n'ai fait que parler d'amour toute ma vie, dans tous mes livres, mais je ne peux aucunement l'expliquer. Avec l'amour, on ne peut que faire une nécropsie, jamais une biopsie. Si j'examine, je cesse d'aimer. L'amour n'est pas à comprendre, mais à ressentir, à expérimenter[14].

Roberto Freire a créé Soma avec le rêve de répandre le changement personnel et social comme une infection: une fois qu'on a le goût de la liberté dans notre corps, rien de moins ne nous satisfait. J'ai travaillé avec lui pendant presque 20 ans et nous avons partagé une magnifique amitié dans la collaboration. Pendant ses dernières années, j'habitais déjà à l'étranger, mais je le contactais souvent pour lui parler de mes expériences avec Soma, et lui raconter comment il répand encore des expériences d'utopie et de passion qui sont à la fois indélébiles et porteuses de plaisir. Pratiquer Soma, ce n'est pas seulement assurer la survie du travail de Freire, c'est aussi faire vivre son désir de voir de plus en plus de gens gagnés par le *tesão*.

NOTES

1. Voir le compte-rendu d'un de ces ateliers, p. 138-139.
2. Roberto Freire, *Soma—Uma Terapia Anarquista,* volume 1: *A alma é o corpo*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1988. Roberto Freire, *Soma—Uma Terapia Anarquista,* volume 2: *A arma é o corpo—Prática da Somae Capoeira*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1991.
3. Pour de plus amples renseignements au sujet de la méthodologie Soma, voir www.somaterapia.com.br/eng/index.jsp (en anglais).
4. Il s'agit d'une méthode théâtrale inventée et développée par Augusto Boal dans les années 1960, d'abord au Brésil puis en Europe, maintenant répandue dans le monde entier, qui utilise le théâtre comme langage, comme moyen de connaissance et de transformation de la réalité intérieure, relationnelle et sociale. Il s'agit d'un théâtre qui rend le public actif et qui sert aux groupes de «spect-acteurs» à explorer, à mettre en scène, à analyser et à transformer la réalité qu'eux-mêmes vivent.
5. Il s'agit d'une méthode de «conscientisation» expérimentée par Paulo Freire de 1962 à 1964, au Brésil, où il fut chargé d'un vaste programme d'alphabétisation par le ministère de l'Éducation et de la Culture et qui toucha près de deux millions d'hommes et de femmes analphabètes, puis au Chili, de 1964 à 1967, sous le gouvernement d'Eduardo Frei. Paulo Freire s'inscrit dans une optique de lutte pour la libération des populations opprimées. Sa pratique de l'alphabétisation l'amène à comprendre la place primordiale de la conscientisation comme préalable à toute action transformatrice.
6. Roberto Freire, *Utopia e Paixão—A Politica do Cotidiano*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1984.
7. Roberto Freire (voir note 2).
8. Roberto Freire, *Sem Tesão Não Há Solução,* Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1987.
9. Roberto Freire, *Ame e Dê Vexame,* Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1990.
10. David Graeber,Pour une *anthropologie anarchiste*, Montréal, Lux Éditeur, 2006.
11. Bruno Latour, «How to Talk about the Body? The Normative Dimension of Science Studies», 2002, dans *Body and Society,* vol. 10, n° 2/3 (2004), p. 205-229. Aussi disponible en ligne à: www.bruno-latour.fr/articles/article/077.html [page consultée le 6 mars 2009].
12. Bruno Latour (voir note 11).
13. Timothy Ingold, *Perception of the Environment: Essays about Livelihood, Dwelling and Skills*, London, Routledge, 2000.
14. Entrevue de Valmir Santos avec Roberto Freire dans le journal en ligne brésilien *Folha de São Paulo* (11 février 2003), à: www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u30634.shtml.

Du 26 au 30 mars 2008, le quatrième International Community Arts Festival *[Festival international des arts communautaires] s'est tenu à Rotterdam[1]. Étant donné l'intérêt de LEVIER envers l'internationalisation du réseau d'art communautaire situé au Québec, Devora Neumark a participé à ce festival en y animant un atelier.*

L'un des autres ateliers de ce festival a été facilité par le Philippine Educational Theater Association [Association de théâtre éducationnel des Philippines] (PETA). Pendant cet atelier interactif en deux volets, Ernesto N. Cloma (membre senior de PETA) et Joaquin «Jack» Yabut (directeur du Centre de théâtre PETA) ont d'abord invité les participantes à s'amuser en faisant divers exercices de mouvement avant de réfléchir ensemble à cette expérience. Cloma et Yabut ont aussi présenté un bref aperçu de l'approche intégrée de PETA, qui relie la pratique artistique avec le changement social, l'action politique et le développement économique.

Cette présentation inspirante a amené LEVIER à inviter Ernesto N. Cloma à témoigner de ses expériences dans le cadre de ce livre. PETA ne fait pas que théoriser en termes abstraits au sujet du changement économique et politique; son travail culturel est lié spécifiquement au contexte et conduit par les communautés impliquées.

Ernesto s'est joint à PETA en 1977, après 27 années passées dans l'enseignement. Au début de 1980, il a commencé à faire du théâtre avec des enfants vivant des situations difficiles. Il a été un activiste en théâtre communautaire sous la loi martiale aux Philippines en 1972 et maintenant, âgé de 69 ans, il met l'art au service des enfants et des jeunes sur une base régulière.

Le texte qui suit offre plusieurs exemples de l'engagement profond de PETA à travailler avec le processus créateur au service de l'amélioration des conditions de vie des gens avec qui l'association collabore.

PETA et le théâtre communautaire aux Philippines

Ernesto N. Cloma

Je rêve de rencontrer le plus grand nombre possible d'artistes-professeurs dans le but d'échanger sur nos expériences de travail avec les enfants pour bâtir un monde meilleur et plus paisible pour tous.
— Ernesto N. Cloma





Image du travail théâtral de PETA, tirée deson site.

Qu'est-ce que le théâtre ?

Le théâtre est un reflet collectif des gens, des sociétés et des récits.

Le théâtre est un catalyseur en vue du changement social.

Les erreurs sont des portes menant à la découverte

Le théâtre, c'est l'éducation qui soutient le développement des habiletés des individus et des communautés, tout en développant le sens critique du public.

Le théâtre est un outil permettant l'autonomisation.

Le théâtre est un outil populaire, il n'est pas réservé à l'artiste : il peut être utilisé par tout le monde, surtout les personnes en situation de pauvreté et les sans-voix, comme moyen d'exploration, d'expression, de pression revendicatrice et d'action.

Le théâtre peut libérer notre pouvoir de création dans le but d'accomplir notre mission dans la vie et d'appuyer les autres afin qu'elles et ils puissent en faire autant.

Le processus collectif et participatif du théâtre ouvre un espace où apprendre et exercer le travail en équipe, la négociation, la tolérance et le respect de la diversité.

Le théâtre qui ne parle pas de son temps n'a aucune pertinence.

Aux Philippines, le théâtre socialement engagé remonte à nos ancêtres autochtones qui utilisaient les rituels, les chants et la danse pour implorer leurs dieux. Avec la colonisation espagnole vinrent les drames sacrés appelés « miracles » et le *senakulo* (dramatisation de la Bible) ayant pour but de convertir la population philippine au catholicisme. Les *komedya* et les *moro-moro* (pièces de théâtre stylisées décrivant le pouvoir du colonisateur sur les indigènes) ont lavé le cerveau des populations locales pour mieux les assujettir aux colonisateurs.

La Révolution philippine de 1896 a mené à l'indépendance en 1898 — brève indépendance, vue l'arrivée rapide des États-Uniens. Les nouveaux conquérants amenèrent avec eux le vaudeville, le cabaret et les classiques de la scène anglaise, transformant ainsi le peuple des Philippines en de petits États-Uniens à la peau brune. Tandis que des pièces de théâtre séditieuses empruntant la forme de la *sarswela* (drame musical populaire venu d'Espagne) entretenaient les feux de l'esprit national, l'influence états-unienne se faisait sentir de plus en plus fortement, surtout par le biais du système d'éducation public.

Dans les années 1940, la Deuxième guerre mondiale a amené les Japonais, qui sont restés presque un demi-siècle, mais *Big Brother America* est revenu pour poursuivre sa « hollywoodisation » du théâtre philippin. Dans les années 1960, les mouvements ouvriers et étudiants ont inspiré la population pour explorer les questions d'identité et d'environnement social d'une perspective proprement philippine. C'est lors de ce moment historique qu'est né le mouvement de théâtre national, et qu'en 1967, Cecile Guidote-Alvarez fondait le Philippine Educational Theater Association (PETA) dans l'intention de créer un projet de théâtre communautaire qui se concentrerait sur les récits, les aspirations et les luttes quotidiennes du peuple philippin dans sa quête d'une vie meilleure.

Depuis 1967, PETA a présenté plus de 300 pièces (pour la plupart des créations originales) mettant en scène ce que le design, la musique, le mouvement et les traditions théâtrales philippines ont de mieux. Ces pièces (dans la langue du peuple) s'attaquent aux problématiques sociales des habitants du pays. De plus, PETA a développé un programme de proximité d'artistes-professeurs, de même que des ateliers, des séminaires et autres formations pédagogiques centrées sur la valorisation des compétences artistiques, la formation d'alliances, la construction de communautés et le travail des groupes de pression dans les écoles, auprès du gouvernement et de diverses organisations non gouvernementales (ONG) aux Philippines et partout ailleurs dans le monde où les gens veulent adapter l'approche pédagogique de PETA à leurs propres situations sociales, politiques et économiques.







Diverses vues du Centre de théâtre de PETA à Quezon, Philippines

Les principes, les cadres et les philosophies qui guident les programmes de PETA résultent des 30 premières années d'expérience et d'interactions directes avec des artistes et pédagogues du pays et de l'extérieur du pays. Certains livres portant sur différentes écoles de pensée au sujet du théâtre éducatif, écrits par des artistes-pédagogues de théâtre de renommée internationale, ont aussi influencé nos membres fondateurs quant à l'invention d'outils et de techniques nécessaires à l'art communautaire. Celles et ceux qui nous ont précédé ont travaillé avec ces ressources, tout en y ajoutant, en les modifiant et les interprétant selon ce qu'ils croyaient être significatif pour le peuple philippin.

Le travail communautaire de PETA a comme priorité l'art participatif collectif qui met l'accent sur la prise de risque — partant de la prémisse que les erreurs sont des portes menant à la découverte. Les responsabilités des artistes-professeurs de PETA incluent le mot d'ordre de commencer là où se trouvent les participants relativement à leur culture, leur héritage, leur situation économique, leurs défis de vie et leurs croyances ; de travailler en collaboration à partir de ces aspects pour créer des dramatisations efficaces ; et de créer une atmosphère de liberté où l'on peut s'adonner à la création, s'exprimer, critiquer et accepter de se remettre en question. Par exemple, au milieu des années 1980, un groupe organisé de cultivateurs de bananes vivant au pied des montagnes qui surplombent Tagaytay, dans la province de Batangas, a demandé l'aide de PETA pour résoudre leur problème : la récolte était bonne, mais il manquait de routes pour acheminer les fruits vers les marchés dans les villages. Les revendeurs s'appropriaient la plus grande part des revenus en achetant les récoltes à très bas prix, alors qu'en fait ces bananes se vendaient à prix fort dans les marchés locaux.

PETA a travaillé avec le groupe en vue de développer une pièce sur ce problème ; celle-ci fut ensuite présentée devant des fonctionnaires de l'autorité locale. Par la suite, un dialogue soutenu avec ces fonctionnaires a mené à la construction d'une route d'accès permettant aux fermiers de transporter leurs denrées au marché. PETA a sollicité l'aide d'organisateurs de coopératives pour inspirer et fournir au groupe des outils pour qu'il puisse mettre sur pied sa propre coopérative. Les jeunes, filles et fils de ces paysans, ont fondé une troupe de théâtre qui a donné des spectacles et présenté des activités éducatives (valorisant les idéaux de la coopérative) au public des localités rapprochées.

Plus récemment — en 2003 — la ville d'Infanta a vécu des inondations graves. Le «déluge», comme l'a surnommé la population de la région, a dévasté la communauté. Des vagues charriant du bois, de la boue et des roches l'ont traversé de bout en bout, détruisant et tuant tout ce qui se trouvait sur son passage. Avec l'aide d'organisations gouvernementales locales et d'ONGs, PETA et les jeunes de Infanta se sont réunis pour s'entraider afin de surmonter les effets ravageurs de la destruction entraînée par les inondations. Le groupe de théâtre Sibol ng Kabataang Teatro (SIKAT) a inventé des pièces itinérantes à propos de l'événement qui servent d'outil d'intervention psychosociale auprès des membres de la communauté touchés par ce traumatisme. Toujours actif, le groupe est maintenant associé à l'Église et aux écoles de l'endroit. Ses jeunes membres d'antan sont aujourd'hui des artistes-leaders et des artistes-professeurs, et continuent de donner des représentations au niveau local et international. Trois jeunes de Infanta — soit Iasha Majerle Po, Dianne Rose Sibayan and Joan Vargas, toutes des «anciennes» de SIKAT — ont participé au *International Community Arts Festival* [Festival international des arts communautaires] de 2008 à Rotterdam, où elles ont présenté la pièce *Infanta.*

Les praticiens de PETA croient que, peu importe son âge, chaque personne abrite un enfant, un adulte et un parent. Dans le processus de création d'une œuvre artistique, celles qui participent aux arts théâtraux explorent donc chacun de ces rôles. Dans la mise en application de ses processus pédagogiques, l'artiste-professeur PETA démarre avec des activités semblables à des jeux d'enfants. Ensuite, les participants forment un cercle pour parler de ce qu'ils viennent de faire, ce qu'ils ont ressenti, ce qu'ils pensent de l'activité, et comment celle-ci peut être mise à profit dans leurs vies. Ainsi, l'expérience est théorisée et appliquée à des activités artistiques d'improvisation pour groupes pouvant inclure des sketches, des productions visuelles, du mouvement et plus encore.

Dans son processus d'analyse du produit et du processus artistiques, PETA utilise la grille d'analyse «OAO», produite en 1979 lors de l'atelier offert par un artiste progressiste de PETA à Butuan, sur l'île de Mindanao.

Le «O» signifie *Orientation* — Quels sont le contenu, le message et la prémisse du produit artistique ? Que veut-il raconter ou à quel problème s'intéresse-t-il ? Est-il clair, logique, concis et pertinent en regard de son public cible ? Amènera-t-il ce public à réfléchir et à agir ?

Le «A» signifie *Artistique* — Comment l'œuvre est-elle présentée ? Est-ce que le jeu des acteurs, le scénario, le design scénique, la musique, les costumes, les accessoires, les effets techniques, le mouvement (surtout dans le cas du théâtre-danse), les voix et le chant (soit le théâtre musical) ont contribué à créer une réelle compréhension de la pièce et de son intention ?

Le «O» signifie *Organisation* — Quelles relations humaines ressortent pendant la production de la pièce ? Le processus est-il suffisamment démocratique pour donner de la place à l'exploration, aux recommandations, aux suggestions, aux discussions, aux débats et autres interactions qui augmenteront la probabilité que les objectifs fixés par le groupe (acteurs,

bassin d'artistes, équipe technique, personnel de la réalisation et de la production, etc.) se concrétisent dans la pièce et ses représentations ? À la fin du projet, est-ce que les participants auront encore envie de travailler ensemble ? Ou s'agit-il d'une première et dernière collaboration ?

La recherche perpétuelle de PETA visant le développement d'outils et de processus permettant d'améliorer notre travail communautaire nous a amenés à collaborer avec des groupes issus de la société civile. En septembre 2001, PETA convoqua la *Asia-Pacific Conference* [Conférence Asie-Pacifique] intitulée *Theatre and Cultural Work in Building Civil Society* [Le rôle du théâtre et du travail culturel dans la mise sur pied de la société civile]. Le conférencier principal, le Docteur Nicanor Perlas, a communiqué ses idées sur l'interaction entre la culture, l'administration politique et l'économie (de marché), en insistant sur le fait que, si l'on tisse des liens entre ces sphères souvent considérées comme autonomes, on peut effectivement faire advenir la sorte de société que souhaitent nos communautés. Après cet événement, PETA a continué d'emprunter cette approche en l'appliquant au développement d'outils d'analyse des processus et des productions théâtrales.

À présent, lorsque nous préparons un projet théâtral, qu'il s'agisse de formation, d'ateliers, de production ou d'autres sortes d'événements, nous cherchons à faire agir les trois domaines de la société : la culture, la politique et l'économie.

Pour aborder la question de la culture, nous recherchons l'entière participation et la perspective des travailleurs culturels de la troupe de théâtre dont il s'agit ; nous tenons compte des vies des gens et de leurs situations présentes, et nous intégrons l'héritage de leur communauté et d'autres aspects de la société civile affectés par le projet.

Pour aborder la question de la politique, des politiques et de la gouvernance, nous consultons ou invitons la participation directe des agences ou bureaux du gouvernement local dont le mandat est parallèle ou relié d'une quelconque façon au thème, à la prémisse ou au contenu du projet. Leur participation peut prendre la forme de recommandations ou d'appui au projet théâtral; elle renforce la mise en application de politiques locales pertinentes au thème du projet, et peut même inclure leur présence physique dans le projet théâtral, ainsi que du soutien financier.

Pour aborder la question de l'économie, nous sollicitons la participation des groupes d'affaires et des économistes locaux pour affirmer la viabilité économique du projet, de sorte que leur appui aide à rejoindre le public cible des activités.

Nous sommes d'avis que la participation maximale de ces trois branches oeuvrant de concert vers un objectif commun produit habituellement de meilleurs résultats. Un exemple en est la construction du PETA Theater Center à Quezon, érigé grâce à la participation active des institutions culturelles et économiques, des groupes de commerçants et des agences gouvernementales, tous solidement alliés.

On trouve un autre exemple de cette approche dans le travail théâtral portant sur la question de la pollution par le mercure qui affectait les communautés riveraines de la rivière Boac à Marinduque ; cette pollution résultait du minage à ciel ouvert mené par la Marcopper Mining Corporation depuis les années 1970. En préparant la production théâtrale, au début des années 1990, le groupe de jeunes Teatro Balangao (composé d'étudiantes et d'étudiants du niveau collégial et de jeunes ayant décroché) a travaillé avec PETA pour recueillir des récits personnels à propos de la rivière polluée auprès des membres de la communauté de l'endroit. Cette recherche fut ensuite intégrée à des rituels et croyances traditionnelles locales pour produire un scénario qui fut répété et présenté dans diverses communautés qu'appuyaient des groupes progressistes locaux engagés dans la lutte autour de ce problème. La production utilisait des chants, des danses et des scènes rituelles et réalistes pour rendre la pièce plus significative et captivante. On a aussi organisé une représentation pour les élus locaux, dans l'optique d'aider à formuler des politiques à l'intention des établissements miniers locaux et de créer des mesures visant à mettre en place des processus permettant de disposer des résidus de manière salubre. Le groupe espérait ardemment la fermeture des mines. Le minage a effectivement cessé pendant une courte période de temps, mais la fermeture n'a pas eu lieu, hélas, parce qu'elles sont une source principale d'emploi dans la communauté. Les besoins économiques des familles les ont amenées à réclamer le retour au travail dans les mines.

Toutefois, les membres de Teatro Balangao ont continué à faire des projets artistiques avec les enfants. La plupart furent aussi conduits à l'Hôpital général de Manille en raison de leurs problèmes de santé et de leur besoin de convalescence physique. Des membres de PETA ont tenu des sessions avec ces enfants avant leur retour dans leur province.

Avec deux parents de membres de Teatro Balangao, un groupe de parents de la localité a fait du travail de revendication contre les opérations minières, tandis que sur le plan local, le Teatro Balangao continuait à offrir des représentations dans le cadre de conférences et de programmes d'éducation sur l'île.

Mais ce travail de pression est loin d'être terminé car, en mars 1996, par exemple, les Philippines ont connu un de leurs incidents de pollution industrielle les plus désastreux, au centre duquel on retrouvait la Marcopper Mining Corporation et la communauté riveraine de Marinduque Boac[2].

Il existe toujours des centaines de troupes de théâtre professionnelles et non professionnelles aux Philippines (y compris des groupes qui utilisent des formes théâtrales traditionnelles, des groupes universitaires et d'autres basés dans des écoles, etc.) qui, toutes, utilisent l'art du théâtre comme miroir de la vie des gens du pays, de leurs aspirations, leurs luttes, leurs espoirs et leurs rêves. L'histoire des Philippines continue à travers le théâtre.

Les partenaires communautaires de PETA

Actuellement, les partenaires communautaires de PETA incluent :

Teatro Colegio de Tacloban (province de Leyte) qui travaille avec des groupes de théâtre universitaires à Tacloban City ;

Teatro Agape, basé au marché de Pasig, dont les membres sont des jeunes et des vendeurs du marché ;

PILAK (Bahay Tuluyan, un organisme sans but lucratif qui travaille avec les enfants et les centres pour enfants de la rue), qui fait pression au nom des enfants de la rue ;

Inigmata (ECLIPSE à Ormoc, île de Samar) qui présente des récits d'enfants travaillant dans les plantations de canne à sucre sur les Iles Visayas ;

Teatro Uhay (End Child Prostitution, Child Pornography and the Trafficking of Children for Sexual Purposes, Philippines [Mettre fin à la prostitution juvénile, à la pornographie juvénile et au traffic d'enfants dans des buts sexuels]) qui s'attaque aux problèmes associés au traffic d'enfants et surtout aux processus de guérison des enfants qui survivent à ce traffic ;

Batang Art of Nakar, à Quezon, qui travaille sur les questions environnementales et autres enjeux touchant les communautés vivant au pied des montagnes Sierra Madre dans la province de Quezon ;

YATTA de Dumaquete, un groupe de jeunes des villes qui s'intéresse aux questions relatives au genre et à la sexualité ;

Teatro Akebono (Development Action for Women Network [Réseau d'action pour femmes], Manille), qui produit annuellement des pièces liées au sort des enfants philippins d'origine japonaise et effectue des tournées au Japon ;

Teatro BATIS (BATIS Center for Women [Centre pour femmes BATIS], Quezon), qui est composé d'anciens artistes de la scène au Japon qui produisent des pièces engagées basées sur les récits de travailleuses philippines outremer.

Les programmes spéciaux de PETA aident à populariser le travail théâtral et ses divers processus comme moyens de rassembler les gens en vue de l'analyse sociale, du débat et de l'action. Ces programmes incluent le Metropolitan Teen Theater League [Ligue de théâtre adolescent métropolitaine] (volet jeunesse), qui travaille avec les groupes de théâtre basés dans les écoles, composés d'étudiants et de professeurs pour développer la prise de conscience des jeunes au sujet de leur potentiel d'action quant au changement social.

Jusqu'à tout récemment — lorsque les subventions ont cessé —, le Women's Theater Program [Programme de théâtre des femmes] a travaillé avec des groupes de femmes sur des questions relatives au genre, à la santé sexuelle et reproductrice.

Il y a quatre ans, PETA ajoutait une branche à son programme de partenariat avec la région du fleuve Mekong. Des groupes d'artistes des pays du Mekong (Thaïlande, Laos, Vietnam, Chine du Sud, Cambodge et Birmanie) se rencontrent pendant trois ou quatre semaines dans le contexte du *Mekong Performing Arts Laboratory* [Laboratoire des arts de la scène du Mekong] pour interagir, faire de l'art et discuter de sexualité, de genre et de santé, tout en développant des pièces engagées sur des thèmes connexes.

NOTES

1. Eugene van Erven, le coordinateur de la recherche au Community Art Lab, a programmé ce festival en collaboration avec Peter van den Hurk, directeur artistique du Wijktheater de Rotterdam. Pour de plus amples renseignements, voir le rapport *International Community Arts Festival Rotterdam 2008, An Extensive Report,* Wijktheater de Rotterdam, Rotterdam, 2008 (www.icafrotterdam.com/icaf/previous-editions).
2. Lorsque la compagnie a terminé une de ses opérations à Marinduque, elle a rempli de béton le vieux puits de mine pour qu'il puisse servir de bassin de déversement des déchets miniers. Mais le tunnel de drainage du puits s'est brisé, ce qui a libéré des substances toxiques dans le système de la rivière Boac, tuant virtuellement la rivière. Les effets de cet incident furent si dévastateurs qu'une mission d'évaluation de l'ONU a qualifié l'accident de désastre environnemental majeur.

Il est important pour LEVIER de développer une réflexion critique sur le mouvement dans lequel s'inscrivent les pratiques d'art communautaire et d'art activiste humaniste, en plus de présenter les expériences collectives et individuelles locales. En outre, LEVIER souhaitait explorer de quelle manière ces pratiques créatrices du Québec et d'ailleurs peuvent être reliées au mouvement altermondialiste qui gagne de plus en plus de force à travers le monde.

D'après LEVIER, ces deux mouvements sont clairement guidés par de semblables motivations, ainsi que par un ensemble de principes communs :

- *la recherche de manières équitables d'être dans le monde ;*
- *des formes d'action et d'organisation basées sur les réseaux et les relations horizontales ;*
- *l'importance accordée aux changements de structures et de comportements tout en alimentant « la transformation personnelle pour que les transformations structurelles deviennent effectivement possibles et durables[1] » ;*
- *le souci de l'éthique;*
- *la quête de formes innovatrices et convaincantes d'action politique collaborative émergeant des communautés touchées par des luttes spécifiques, et basées sur la participation, les besoins réels et la créativité des personnes impliquées ;*
- *l'importance de s'enraciner localement face à une domination planétaire.*

Cependant, les milieux militants ne reconnaissent pas toujours l'art communautaire et activiste humaniste comme des outils d'intervention. Aujourd'hui, au Québec comme ailleurs, il est plutôt rare de voir le potentiel de la créativité, sans parler de celui de la cocréativité, pleinement intégré dans une lutte sociopolitique et ce, malgré l'histoire de la présence de l'art dans certains mouvements sociaux — comme le rôle essentiel qu'a joué la musique dans la campagne pour les droits civiques aux États-Unis et la lutte anti-apartheid en Afrique du Sud. C'était précisément dans le but de faire la promotion de cette reconnaissance que LEVIER a insisté pour inscrire sa participation au Forum social mondial *de 2009 tenu à Bélem (Brésil) et aux* Forums sociaux québécois *de 2007 et 2009 tenus à Montréal (Québec)[2], non pas sous l'axe thématique « art et culture », mais plutôt sous celui de « luttes et mobilisation sociales ».*

LEVIER a donc lancé, en vue de la présente publication, un appel à contribution visant à recevoir des textes qui approfondiraient la réflexion au sujet de cette connexion entre l'altermondialisme et l'art communautaire et activiste humaniste. Ève Lamoureux[3] livre ici un texte qui enrichit la compréhension de ce sujet, tout en soulevant des questions qui lui paraissent pressantes et qui posent certains défis à ces pratiques activistes.

Les pratiques altermondialistes et l'art communautaire en observation

Ève Lamoureux

Je me propose, dans cet article, de réfléchir aux rapports qu'entretiennent les expériences d'art communautaire avec les nouveaux mouvements sociaux et, plus particulièrement, l'altermondialisme. Quels sont les points de rencontre ? Quelles sont les divergences ? En quoi Engrenage Noir/LEVIER peut-il ou non être considéré comme un groupe s'inscrivant dans la mouvance contestataire actuelle ? En quoi sa conception de l'action jumelant art et engagement social et politique favorise-t-elle des rapprochements avec d'autres groupes militants, affinitaires, de défense de droits ? Ou, au contraire, existe-t-il des distinctions ?

Je tenterai de montrer que, malgré quelques différences, et aussi des difficultés à vaincre en vue d'une imbrication plus étroite — que j'expliciterai — , les contestations actuelles en provenance des mouvements sociaux et altermondialistes et celles pilotées par l'art communautaire ont en commun une caractéristique essentielle : elles proposent une conception particulière de la société civile qui envisage son rôle en tension entre, d'une part, la critique de la conception libérale de la démocratie représentative et, d'autre part, la promotion d'une démocratie « alternative » permettant la diversité, l'égalité réelle (et non simplement formelle) et une participation plus grande des actrices sociales dans l'orientation de la collectivité.

Ève Lamoureux (voir p. 99)

Pour ce faire, j'explorerai les éléments suivants : les définitions ; le mode organisationnel et la logique de l'action ; les limites culturelles, sociales et politiques dévoilées par l'action critique de la société civile ; les effets des contestations et les limites de celles-ci.

Quelques éléments de définition

Plusieurs des analystes des nouveaux mouvements sociaux et altermondialistes insistent sur la critique profonde que ces derniers élaborent à l'encontre de la démocratique libérale représentative et du système économique capitaliste. Cette motivation contestataire, en négatif, se complète par des propositions alternatives visant à promouvoir une nouvelle culture politique. Dans le couple classique de la souveraineté moderne, droit et liberté négative versus souveraineté populaire et liberté positive[4], cette dernière idée reprend une importance décisive grâce à une conception de la société civile en opposition à l'État, exigeant des espaces d'autonomie et de participation à l'extérieur des lieux consacrés du pouvoir politique (à des niveaux locaux, nationaux ou internationaux) et promulguant de nouvelles valeurs et façons de faire culturelles, économiques, sociales et politiques. Cette société civile se projette en tant que « nouvelle collectivité politique symbolique[5] ». Elle devient donc une « […] force de contestation de l'État, le lieu de la dynamique sociale et du changement tandis que l'État fait office de régulateur et de garant d'un ordre des choses héritées du passé[6] ».

Il est approprié de considérer les initiatives d'art communautaire comme une des multiples formes que prend la société civile pour contester le pouvoir et les formes d'exploitation

Dans une continuité certaine avec les mouvements sociaux émergeant dans les années 1960 — malgré des évolutions et des innovations —, la mouvance contestataire actuelle est extrêmement diversifiée, voire éclatée, à la fois dans ses contestations et ses revendications, dans ses formes d'action et dans ses stratégies organisationnelles. Elle se déploie sous la forme « d'une nébuleuse aux confins incertains et à la densité variable[7] », d'une large coalition à la fois concrète (qui a des moments de rassemblement), mais aussi (et peut-être surtout) imagée et symbolique. Cette nébuleuse qui, contrairement à la lutte marxiste, refuse de hiérarchiser les multiples enjeux soulevés, s'attaque aux trois structures de domination que sont le capitalisme, l'(hétéro)sexisme et le racisme ainsi qu'aux inégalités, injustices et oppressions qu'ils génèrent[8].

Cette conception des visées générales de la lutte émanant de la société civile ne s'oppose pas, bien au contraire, à celle promulguée par l'art communautaire. Par contre, ce dernier jumelle, au cœur de sa stratégie, toute la question de l'art et, plus largement, celle de la créativité. Neumark[9], artiste et une des responsables d'Engrenage Noir / LEVIER, explicite ainsi la philosophie de cet art : « Les objectifs de LEVIER sont de faciliter les rapports entre les artistes et les groupes communautaires, avec une mise en valeur des pratiques artistiques holistiques individuelles et collectives de toutes sortes portant sur la responsabilité sociale et une distribution équitable des ressources. »

Ces pratiques exigent un travail conjoint, étroit entre une ou des artistes et les membres d'une communauté (groupes communautaires, activistes ou autres) qui « […] ont en commun une situation de marginalité ou d'inégalité sociale, économique, culturelle ou politique[10] ». Elles exigent l'enracinement de l'artiste dans la question sociopolitique abordée ou dans un groupe, et l'élaboration d'œuvres réalisées en cocréation avec les membres de la communauté. La participation de ces dernières est déterminante, et ce, non seulement pour l'exécution, mais aussi dans la conception même du projet, dans la vision de l'art qui le façonne et dans l'ensemble du processus créatif. Il s'ensuit une transformation profonde du rôle de l'artiste, du moins selon la conception moderne, qui n'est plus une créatrice isolée dans son atelier, seule maître à bord, détentrice du talent et du savoir artistique. Est écorchée aussi la vision avant-gardiste de l'intellectuelle humaniste, guide suprême, en avant des groupes, pilotant ces derniers vers la lumière de la connaissance artistique (démocratisation culturelle) et la voie à suivre pour mener à bien les objectifs politiques.

Conceptualisés comme des projets/actions délibératifs et participatifs, les projets d'art communautaire proposent la création en commun comme stratégie d'intervention sur soi, sur la collectivité, sur les structures systémiques de domination, sur la politique, etc. Ils offrent donc « […] une approche globale visant à interpeller toute l'échelle sociale, à agir sur les différences de pouvoir créées par la société actuelle et à redonner voix aux personnes en situation de pauvreté et d'exclusion[11] ».

Ainsi, il est approprié de considérer les initiatives d'art communautaire, du moins telles qu'elles sont définies ici, comme une des multiples formes que prend la société civile pour contester le pouvoir et les formes d'exploitation, ainsi que pour générer de nouvelles valeurs, éthiques, façons d'être et de faire. Leur trait distinctif, par contre, est l'importance accordée à la démarche artistique et à la cocréation. Aux fins de la discussion, cependant, je vais analyser côte à côte les mouvements sociaux et altermondialistes, et l'art communautaire[12].

Le mode organisationnel et la logique de l'action

Il est essentiel de rappeler que ces deux modes contestataires ne sont pas radicalement nouveaux et qu'ils se situent dans le prolongement de mouvements sociaux et artistiques antérieurs. Ainsi, l'altermondialisme se nourrit abondamment des groupes contestataires apparus à la fin des années 1960, appelés alors les nouveaux mouvements sociaux. Ceux-ci se voulaient une réponse, une relève, au mouvement ouvrier alors en crise. Les «emprunts», entre autres, au féminisme et à l'anarchisme, concernent autant les enjeux soulevés et les valeurs promulguées, dites postmatérialistes ou liées à la vie quotidienne, que le modèle organisationnel avec les idées de travail en groupe affinitaire, de réseautage, d'une lutte directe, etc. Les «alter» s'inspirent aussi de la confusion volontaire des genres entre le privé et le public. On doit au féminisme de la 2e vague l'idée que le personnel est politique. Cependant, la personnalisation des engagements provient aussi de l'exacerbation de l'individualisme dans les sociétés capitalistes avancées. L'engagement politique, pensé de façon distanciée sous l'égide d'un sens commun ou public, prend de plus en plus une tangente personnelle et comprend «l'exposition de soi» dans le discours public, une mise de l'avant des expériences singulières. Cette personnalisation renvoie aux effets de l'émergence politique et de la mobilisation des groupes généralement invisibles et inaudibles, de la «igure des «sans» (sans-papier, sans-statut, sans-travail, etc.).

L'art communautaire dans ses dimensions plus sociologiques et politiques puise aux mêmes sources. Dans sa particularité artistique, il s'inspire de la mouvance de la dématérialisation de l'objet d'art, dont la tradition remonte au début du 20e siècle avec les *ready-made* de Duchamp, et des expériences d'art engagé, souvent qualifiées de plus sociologiques, comme celles proposées par l'Internationale situationniste, Fluxus, l'Art sociologique, ainsi que de toute la tradition artistique et théorique anglo-saxonne des *cultural studies*.

Ces mouvements antérieurs (sociopolitiques et artistiques), comme l'explique Vander Gucht, ont profondément transformé le paradigme de l'art engagé:

> La définition de l'art engagé a connu un bouleversement considérable au tournant des années 1970 avec l'abandon du paradigme absolutisme de l'art («l'art est tout») et du politique («la politique est tout») au profit de la mise en place d'un nouveau paradigme relativiste («tout est art» et «tout est politique»). [...] Au messianisme révolutionnaire des avant-gardes historiques se substitue ainsi un projet de réinvestissement et de réappropriation de l'espace public dans et par la pratique artistique[13].

Quelles sont les grandes caractéristiques des mouvements sociaux et altermondialistes, et quelles sont celles de l'art communautaire?

Un modèle organisationnel «dés/organisé[14]»

La nébuleuse des mouvements sociaux et altermondialistes se développe selon un cadre organisationnel souple, égalitaire qui s'oppose au modèle classique des partis et des syndicats bureaucratisés et hiérarchiques. Melucci[15] parle d'une direction polycéphale: répartition des responsabilités, représentations mouvantes, en alternance. Les associations et les mouvements se regroupent en mode réseau afin d'assurer une grande autonomie des unités. De moins en moins liés aux «réseaux associatifs verticaux[16]», les groupes ont le souci d'une action concrète qui s'inscrit souvent dans le local, et ce, même si l'internationalisation des problèmes sociaux est de plus en plus reconnue: c'est le fameux «penser globalement, agir localement» ou le «glocal» du mouvement écologiste. Ainsi, la logique de l'action déborde de toutes parts le cadre étatique national, à la fois au niveau infranational et international, l'art communautaire s'inscrivant davantage dans le premier.

Ces mouvements partagent en outre avec l'art communautaire une temporalité de l'action au présent qui s'éloigne de l'attente du Grand Soir (la transformation révolutionnaire brutale) des grands récits émancipateurs, particulièrement celui marxiste-léniniste. Ils tentent ainsi de répondre concrètement, immédiatement, à une situation oppressante vécue. Comme l'affirme Jordan:

> Ce qui est essentiel pour une dés/organisation n'est pas seulement la façon de concrétiser ses principes d'égalité et de justice, mais le fait que, ce faisant, elle insuffle un peu d'avenir dans le présent. La dés/organisation est une préfiguration politique, car il s'agit d'anticiper ce que le changement social pourrait apporter. En étant dés/organisés, les militants commencent à agir comme si le monde dans lequel ils aspirent à vivre était déjà là. La préfiguration politique, c'est agir maintenant comme on voudrait le faire dans le futur[17].

Selon cette représentation de l'action, les moyens sont aussi importants que les fins, et la lutte doit être cohérente avec les principes mis de l'avant. Ce mode organisationnel témoigne d'un « […] souci (du moins proclamé) de démocratie directe, [d']un refus de la délégation et de la hiérarchie[18] ». Deux éléments me paraissent particulièrement importants, tout au moins quant à la proximité entre les mouvements sociaux et altermondialistes et l'art communautaire.

En premier lieu, je retiens l'attention portée au pluralisme, et ce, à la fois dans l'ensemble du mouvement (entre les divers groupes) et au sein de chacun d'eux, puisque ces derniers regroupent des personnes ayant une trajectoire sociale extrêmement variée. Les groupes ou communautés permettent donc la diversité des opinions et des parcours, créent un « […] lieu de liberté opposé explicitement ou non au cadre partisan et politique[19] ». L'investissement des membres requis est de l'ordre d'un « engagement distancié[20] », soit qui est variable et volatile dans le temps, mais exigeant, sur le moment, une implication et une participation importantes. De plus, « […] à l'alignement sur des positions définies au sommet est préféré l'investissement concret de chacun, au plus près du terrain[21] ».

Cette diversité peut être surprenante puisque, depuis les années 1970, une bonne partie des luttes sociopolitiques sont dites identitaires. Il faut donc bien comprendre que les identités collectives actuelles mises de l'avant le sont sans la promotion d'une vision univoque, uniformisante, insistant sur des caractéristiques essentialistes, prétendument naturelles ou intrinsèques à un groupe de personnes :

> Tout d'abord, les identités collectives sont des instruments de clôture sociale. Elles permettent de délimiter les contours d'une collectivité symbolique en fournissant les attributs dont le partage, la possession en commun, va permettre de dessiner la frontière entre le dedans et le dehors de cette collectivité, entre le Nous et les Autres. Mais elles doivent être appréhendées en dehors de toute tendance essentialiste[22].

Cette question des enjeux identitaires dans la lutte (identité à la fois personnelle et collective) est au cœur des projets d'art communautaire. C'est pourquoi je voudrais l'approfondir un peu en explorant comment la pluralité identitaire et l'identité collective peuvent être pensées ensemble. S'il est vrai que les personnes « choisissent » aujourd'hui leur identité propre (et donc que les membres d'une même communauté peuvent être extrêmement diversifiées), elles n'en demeurent pas moins situées dans des rapports sociaux de domination et dans des luttes à leur encontre qui influencent leur identité et leur subjectivation politique :

> Les rapports sociaux font en sorte que certaines identités sociales sont choisies, d'autres sont construites, d'autres encore sont assignées […]. Il s'ensuit un bricolage identitaire qui est tributaire à la fois d'un effort personnel de construction de soi en fonction des multiples rapports sociaux dans lesquels nous sommes inséré·e·s – ce que l'on pourrait qualifier d'identité narrative – et de modes collectifs d'existence et de relations qui sont tributaires des luttes sociales et des rapports qui s'y nouent[23].

Les luttes dites identitaires propres à la modernité sont donc, en partie, des luttes de reconstruction identitaire collective, communautaire et personnelle[24] liées au besoin d'une meilleure reconnaissance culturelle et politique[25], mais aussi des luttes qui tentent de modifier les multiples rapports inégalitaires sur lesquels reposent les sociétés :

> Comme le souligne Honneth[26], la reconnaissance revêt simultanément des dimensions symboliques, institutionnelles et redistributives. Ces trois plans sont importants et complémentaires. Reconnaître symboliquement une identité, c'est aussi reconnaître le tort et tenter de prendre les moyens pour l'estomper. La reconnaître sur le plan institutionnel, c'est aller dans le sens d'une inclusion égalitaire. Quant à la redistribution, elle vient rendre concret le processus de reconnaissance, un peu à la manière dont Marshall[27] a dit des droits sociaux qu'ils venaient donner de la substance aux droits civils et politiques[28].

Le deuxième élément qui me parait déterminant à la fois dans l'engagement militant, associatif, et dans l'art communautaire est l'importance accordée à la participation. Celle-ci est « valorisée en tant que telle comme auto-organisation à la base sur un modèle associatif qui permet, dans le respect de la diversité des acteurs et des causes, de conjuguer l'autonomie individuelle et l'autonomie collective[29] ». En outre, une attention toute particulière est portée à l'intégration, à l'implication des personnes invisibles et inaudibles culturellement, socialement et politiquement. Au niveau artistique, leur participation favorise une exploration de l'art et du pouvoir créatif comme vecteurs de transformations personnelles et collectives.

Cette prépondérance accordée à la participation est liée à une conception de l'action directe qui puise ses origines dans la vision anarchiste de la lutte politique (dont le conseillisme) et aussi dans les expériences artistico-politiques de

l'Internationale situationniste avec la théorie sur la «société du spectacle» de Debord. À l'encontre des effets du capitalisme avancé, qui rend les personnes passives, spectatrices, en regard de leur propre vie, de l'art, des médias, du politique, seule la participation peut casser le moule, vaincre le spectacle et permettre une réappropriation, un contrôle des individus sur eux-mêmes et sur le monde[30]. En outre, l'action directe favorise les initiatives concrètes de tout le monde afin de transformer la réalité au quotidien.

Par ce biais participatif, plusieurs mœurs culturelles et politiques sont questionnées, et d'autres modèles sont proposés. La hiérarchisation usuelle des sphères artistiques, sociales et politiques est remise en cause puisque l'implication se doit d'être la plus égalitaire possible. Les statuts d'artiste, de politicienne, d'experte sont aussi quelque peu déboulonnés, la légitimité des personnes détentrices d'un savoir ou d'une position d'autorité étant interrogée. En quoi et au nom de quoi celles-ci détiennent-ils l'autorité permettant de déterminer la bonne façon de concevoir et de faire l'art, la politique, l'économie? Les actrices de la société civile mettent de l'avant une conception du pouvoir qui s'écarte du «"pouvoir sur", assimilé à la domination» et qui valorise le «"pouvoir de", la capacité d'agir de concert[31]». Aussi, à l'encontre de la conception avant-gardiste, l'idée n'est plus de «travailler pour», de «prendre la parole au nom de», mais bien de «travailler avec» les personnes concernées au premier plan par la cause ou le problème social abordé.

Les statuts d'artiste, de politicienne, d'experte sont quelque peu déboulonnés, la légitimité des personnes détentrices d'un savoir ou d'une position d'autorité étant interrogée

Certains des efforts dispensés à la fois dans les contestations sociopolitiques et dans l'art communautaire visent à modifier les formes de la délibération politique, d'abord à l'intérieur même des groupes, puis sur un plan plus directement politique. Les actrices sociales proposent une communication plus inclusive et plurielle avec d'autres outils délibératifs (parole expressive, témoignage, rhétorique symbolique, histoire de vie, etc.). La conception usuelle de la délibération politique, explicitée notamment par Habermas[32], comme échange rationnel, raisonnable et teinté de «bonnes intentions», n'est pas d'emblée accessible à tout le monde et engendre une exclusion de l'espace public des personnes ne détenant ni le patrimoine culturel facilitant leur présence et leur influence, ni les cadres matériels de leur développement. Plusieurs autres formes d'expression et de communication sont essentielles à l'émergence publique de ces personnes. À cet égard d'ailleurs, Neumark insiste sur l'importance que revêt, selon elle, la forme du récit:

> Je crois au pouvoir du récit. Laisser une histoire prendre forme alors qu'on la raconte, par le choix des mots, le débit et le rythme, est un acte de confiance, de courage et de transformation. Chaque fois qu'on la raconte, un nouvel aspect de soi et de ses sens nouveaux se révèle, en particulier si l'histoire émerge au sein d'un cercle bienveillant de la collectivité. Pour moi, ce type de récit participatif d'une expérience de vie, qui met en lumière certains événements et leur signification, est l'un des mécanismes les plus puissants d'engagement personnel et social, ainsi que l'un des instruments les plus actifs de démocratie participative. J'en suis venue à définir la citoyenne volontaire comme une personne qui choisit librement de révéler le cœur de sa vulnérabilité et de prendre le risque de laisser tomber ses défenses habituelles[33].

Cette valorisation de la participation égalitaire a souvent pour effet de favoriser une prise de parole qui est, du moins dans un premier temps, plus expressive qu'analytique. En outre, elle transforme les clivages politiques classiques entre le privé et le public, le particulier et l'universel. Par contre, il faut faire attention. Dans un contexte sociétal marqué par le pluralisme identitaire et culturel, et par des inégalités structurelles d'ordre culturel, économique, sexuel et racialisé, l'idée de mettre de l'avant, dans l'espace public, des formes de communication et de discours autres ne vise pas (du moins nécessairement) à mettre de l'avant des visions et des intérêts particuliers en eux-mêmes, mais à tenter de convaincre du caractère public des questions et enjeux soulevés et qui, autrement, resteraient relégués dans l'espace privé. La question de la violence conjugale en est un très bon exemple.

De plus, les inégalités structurelles dans nos sociétés, liées aux trois grands rapports de domination — le capitalisme, l'(hétéro)sexisme et le racisme —, empêchent de croire à un sens général abstrait obtenu grâce à des discussions rationnelles, objectives et distanciées. Les rapports de domination rendent extrêmement difficiles la maîtrise de ces outils pour les personnes victimes d'injustices et d'oppressions et ainsi favorisent les prises de positions des groupes dominants, analysées d'emblée, à cause de leurs formes (rationnelles, objectives, distanciées), comme représentant l'intérêt général. Reprendre sans la problématiser la dichotomie entre parole de raison et parole expressive ou témoignage, entre bien commun et intérêt privé, peut équivaloir à renforcer la domination du groupe dominant, puisque celui-ci détient les outils argumentatifs, les conditions de les développer et la place dite légitime pour les faire valoir: «Après tout, quand les

arrangements sociaux opèrent au profit systématique de certains groupes et au détriment systématique d'autres groupes, il existe des raisons *prima facie* de croire que le postulat d'un bien commun partagé par les exploiteurs et les exploités est sans doute une mystification[34].»

Au demeurant, la participation à la vie publique, avec d'autres personnes diversifiées engendre en elle-même une forme «d'expérience partagée[35]» qui crée un certain sens commun, même si celui-ci n'était pas présent *a priori*. Elle développe aussi une sensibilité à la créativité et à l'expressivité artistique qui transforme la perception même de l'individu, son rapport au monde et son positionnement dans ce monde. Ainsi, comme l'explique Francis Dupuis-Déri, «[…] la majorité pas plus qu'une minorité ne doit s'arroger le privilège de définir l'universel et les droits fondamentaux. Ces droits doivent tenir compte du fait universel qu'il n'y a pas d'individu abstrait […] et que des inégalités existent […], ce qui affecte directement l'égalité entre les individus et leur liberté relative[36]». Et ceci est vrai tant pour l'expression politique que pour l'expression artistique. C'est d'ailleurs sur une combinaison de ces deux aspects que jouent plusieurs pratiques artistiques actuelles, dont l'art communautaire.

L'action en réseau, en marge de la voie institutionnelle

Le mode réticulaire coalisé des mouvements sociaux et altermondialistes est largement connu. Il permet à plusieurs groupes fort différents d'être, d'une part, indépendants (de fonctionner comme ils le veulent, selon les principes qu'ils déterminent librement) et, d'autre part, de s'associer à d'autres, le plus souvent dans l'élaboration d'activités de visibilité (comme les manifestations). Cette façon de concevoir l'action commune, contrairement, par exemple, au regroupement de tous les membres dans un seul parti ou organisme dont la direction détient le pouvoir, permet à des groupes très différents de s'associer momentanément autour d'un enjeu précis. Elle favorise donc l'hétérogénéité[37], au niveau de l'idéologie des groupes et de leurs modes de fonctionnement, et permet une logique d'action collective entre les différents groupes à la fois souple et *ad hoc*. Cette façon de faire correspond aussi au mode de fonctionnement de l'art communautaire et de groupes comme LEVIER.

Selon cette forme organisationnelle, l'action politique et son efficacité ne sont pas négligées, mais elles se passent sous l'égide d'objectifs ou de revendications ne nécessitant pas d'identité commune complète ou de commune identité de vue. L'autonomie des groupes et des collectifs est nécessaire, mais elle se jumelle avec un sentiment d'appartenance au mouvement basé sur le partage entre les membres d'une certaine façon de concevoir les choses, de mener les luttes et de s'organiser. Ce mode réticulaire permet aux groupes de planifier et d'exécuter rapidement des actions permettant de diffuser leurs revendications.

Melucci[38] explique comment les mouvements sociaux alternent entre la latence et la visibilité. Dans la latence, les personnes se rassemblent en groupes d'affinités, créant un vivier de nouvelles valeurs et de «façons d'être» originales où règnent la confiance et la parole expressive. Dans la visibilité, elles utilisent des stratégies variées: mobilisations, colloques, assemblées publiques, marches, occupations de lieux, conférences de presse, actions «dérangeantes» ou de désobéissance civile grâce auxquelles le réseau diffus se serre les coudes, prend la mesure de lui-même, et où se développe la solidarité. Il y a donc une grande diversification du répertoire d'action ainsi qu'une alternance entre les coups de force, l'opposition publique à l'État et au marché, et les stratégies d'influence sur les pouvoirs décisionnels pouvant prendre la forme de discussions ou de collaborations conflictuelles.

Et ici, j'observe deux différences importantes entre les mouvements sociaux et altermondialistes et l'art communautaire qui expliquent peut-être, en partie, certaines des difficultés que peuvent rencontrer les artistes lorsqu'elles sollicitent des groupes ou des communautés afin d'élaborer des projets de création. Premièrement, l'expérience proposée par l'art communautaire s'inscrit, d'abord et avant tout, dans les moments de «latence» des groupes et des communautés. Or, ces moments s'avèrent souvent être du temps que les groupes passent tournés vers leur vie interne, «repliés» sur eux-mêmes en quelque sorte. Le partage, l'ouverture, la solidarité avec d'autres groupes se passent surtout dans les moments de «visibilité» et dans l'organisation de ceux-ci. Ainsi, lorsqu'une artiste, sous l'égide par exemple de projets financés et encadrés par LEVIER, demande une collaboration de plusieurs mois avec un organisme, elle confronte sa logique organisationnelle, ses membres étant plus enclines aux partenariats soit plus conjoncturels, soit liés aux actions de mobilisation ou de contestation/négociation conflictuelle avec les instances politiques. Même si l'artiste n'est pas «extérieure» à cette communauté, à cette question sociale et politique, qu'elle est «enracinée» comme le suggère Kester[39], la proposition de projets alternatifs aux façons de faire habituelles qui sont liés non pas à la mobilisation, mais aux pratiques internes de l'organisme, peut être déstabilisante, voire confrontante. D'ailleurs, la plus grande facilité qu'ont les groupes en santé mentale et certains groupes de femmes à s'engager dans des projets d'art communautaire me paraît très révélatrice. Ils ont une culture organisationnelle et une sensibilité au pouvoir de la création qui favorise l'ouverture à ce type d'expérience, celle-ci étant relativement proche de certaines de leurs démarches ou déjà intégrée dans leurs façons de faire.

La seconde difficulté dans la rencontre entre les mouvements sociaux et l'art communautaire provient du «deuxième» axe dans la logique d'action des groupes militants, affinitaires, de défense de droits. En comparaison avec l'action politique plus usuelle (partis politiques et syndicats), les théoriciennes ont beaucoup insisté sur l'aspect symbolique des luttes, sur l'importance de la vie associative et sur le lien étroit fait entre les moyens employés et les fins recherchées. Cependant, l'aspect stratégique de ces groupes ne doit pas pour autant être oublié. Généralement, ceux-ci ne proposent pas uniquement des alternatives culturelles, politiques, sociales, économiques dans l'espace public, mais ils cherchent à influencer directement les pouvoirs politiques et économiques, même si, le plus souvent, ils le font de l'extérieur et non de l'intérieur. En ce sens, l'action de ces groupes, la planification des ressources (financières et humaines) ne sont pas exemptes de calculs stratégiques et d'évaluations de comment accroître leur influence. Et ceci revêt une importance encore plus grande dans les groupes (et ils sont nombreux) où les conditions de vie de la majorité des membres sont étroitement liées aux gains et aux revers de l'organisme. Il n'est pas juste question alors de grands principes ou d'idéaux, mais d'évaluations, souvent très pragmatiques, des effets réels sur les membres de telles ou telles décisions.

Or, eu égard à l'art communautaire, cette dimension stratégique me semble plus négligée. En fait, elle ne l'est pas en ce qui concerne la reconnaissance et le financement en provenance du milieu artistique, mais la question de «l'effectivité» politique des luttes, du nécessaire compromis et pragmatisme dans les relations avec le pouvoir institutionnel, est beaucoup moins présente. Historiquement, d'ailleurs, cette question de l'effectivité de l'action est un nœud, une question extrêmement sensible (voire très problématique) de l'engagement par l'art. Le temps long des projets d'art communautaire, l'ambition délibérative et participative extrêmement exigeante, le refus d'un contenu artistique et politique déterminé à l'avance, peuvent entrer en tension (et même en contradiction) avec, d'abord, le plan d'action «idéologique» de l'organisme (c'est-à-dire qu'il porte une série de revendications déjà déterminées), puis avec l'action même militante qui exige souvent rapidité, stratégie, conciliation, réalisme, etc.

Une des originalités d'initiatives comme celles proposées par LEVIER est que celui-ci ne se présente ni comme un groupe parmi les autres (puisque les projets financés exigent des artistes qu'elles s'insèrent dans des communautés existantes), ni comme un organisme favorable à une captation stratégique de la création artistique par le militantisme. L'art et la créativité sont pris extrêmement au sérieux. Le propre de la démarche artistico-sociale et artistico-politique de l'art communautaire est revendiqué, théorisé, expérimenté puis réexaminé. La contrepartie, ici, est que les artistes sont confrontées à des groupes, à des gens, pour qui cette façon de voir l'art et l'action sociale ou politique n'est pas nécessairement comprise (au sens profond d'en voir et d'en accepter toute la richesse) ou intériorisée. À l'inverse, les effets du manque de ressources de la grande majorité des groupes, les impératifs stratégiques de la lutte (d'ailleurs souvent chamboulés par l'agenda politique ou les exigences financières), les besoins réels, concrets, parfois vitaux des membres peuvent échapper aux artistes. Celles-ci peuvent alors mal interpréter les refus (par manque de compréhension, de temps et de ressources), sous-estimer ou même mépriser le pragmatisme stratégique des groupes, être dépassées par le scepticisme de certains membres («Qu'est-ce que cela va me donner concrètement?», «Qu'est-ce qui va changer dans ma situation personnelle?»), etc.

Il ne faut jamais oublier que deux visions et deux logiques de l'action se rencontrent ici et que, malgré les nombreuses proximités, pour que la jonction fonctionne et soit riche, l'ouverture, l'attention, le désir de comprendre l'autre, le compromis sont essentiels et doivent provenir de toutes parts. Si les personnes qui militent ont souvent sous-estimé le pouvoir fondamental et intrinsèque de l'art et l'ont instrumentalisé, les artistes écartent souvent les impératifs stratégiques et l'importance vitale que des questions aussi terre-à-terre que manger, se loger, s'habiller… peuvent prendre dans la lutte.

Les dimensions culturelles et artistiques

Évidemment, la dimension artistique est fondamentale dans l'art communautaire. Or, plusieurs des analystes des mouvements altermondialistes insistent aussi sur l'importance que revêtent pour ces derniers les pratiques culturelles novatrices. L'idée du carnaval est souvent évoquée, ainsi que plusieurs médiums, procédés, agissements: marionnettes géantes, déguisements, affiches, pièces de théâtre, yoga contre la guerre, provocations humoristiques, etc. La mise de l'avant de la festivité, de l'expressivité, du plaisir, de la fête s'oppose au caractère classique sérieux, analytique, très codifié de l'action politique, mais aussi de la contestation révolutionnaire. On assisterait ainsi à un changement dans le modèle révolutionnaire qui mettrait au cœur de sa stratégie «la puissance de l'imagination radicale[40]». Comme l'explique Désy: «Dans le processus d'expression, le mouvement de désaliénation est important de même que l'effort pour désenclaver des modèles et stéréotypes, des conditionnements, du conformisme, de la consommation-divertissement[41]».

Quel statut donne-t-on à l'imagination et à la créativité? Celles-ci sont souvent envisagées en tant qu'outil de mobilisation et de visibilité et, en ce sens, elles prennent une certaine dimension stratégique, voire utilitaire. D'ailleurs, les personnes qui militent privilégient souvent le spectaculaire ou la représentation-choc qui ne passe pas inaperçue. Plusieurs insistent aussi sur l'efficacité des pratiques culturelles pour contrer la répression des forces policières et politiques, et pour jouir de

certaines libertés et autorisations. Cela dit, les analyses plus poussées, entre autres celles de Jordan[42], montrent que les mouvements sociaux et altermondialistes ne réduisent pas l'imagination et la créativité à un simple outil stratégique.

S'inspirant de Melucci[43] qui analyse les mouvements sociaux comme des créateurs de nouveaux «codes culturels», Jordan[44] voit au cœur de la dimension culturelle, festive et artistique de l'altermondialisme l'idée centrale de la «transgression», du hors-norme, de ce qui paraît accoutumé: «[…] transgresser, c'est opérer une déviation par rapport à cette normalité. La déviation peut être symbolique, car les conditions de vie normale impliquent clairement de nombreuses dimensions symboliques». En outre, cette transgression nécessite une solidarité et un sentiment d'identité partagé qui se forgent dans l'action. Finalement, la notion d'expérience devient fondamentale. Dans ce que Jordan[45] appelle le «plaisir comme politique» (se référant, entre autres, aux *raves*), l'essentiel n'est pas de dire, de montrer, de convaincre, mais bien d'expérimenter quelque chose qui ne devient «réalité» qu'ainsi éprouvée et partagée.

Ainsi, malgré ces dernières idées communes, deux éléments me semblent distinguer les pratiques artistiques de l'art communautaire et celles plus largement culturelles des mouvements sociaux et altermondialistes. D'abord, l'art communautaire ne cherche pas uniquement à déconstruire les codes culturels, les symboles et les figures politiques, il s'en prend aussi à la conception artistique moderniste et à l'art généralement valorisé par les institutions artistiques officielles[46]. Les artistes de cette mouvance mettent de l'avant une préoccupation clairement artistique que les autres agentes contestataires ne partagent pas nécessairement. Elles consacrent beaucoup d'énergie à créer une «nouvelle» conception de l'art en tant que facteur de transformations individuelles, sociales et politiques, qui s'éloigne à la fois du «grand art», de l'animation culturelle et sociale par l'art et de l'art engagé entendu comme art subordonné au politique.

En outre, dans sa dimension «d'outil de visibilité», les pratiques culturelles et artistiques dans l'activité militante insistent surtout sur l'idée d'un certain «discours politique», mis en image ou représenté symboliquement de façon créative, joyeuse, irrévérencieuse. Or, la dimension politique de l'art communautaire me semble moins liée au résultat final qu'au processus en lui-même.

Les problèmes sociaux et politiques dévoilés par l'action contestataire de la société civile

Comme le montrent Canet[47] et Duchastel[48], la conception actuelle de la société civile —conçue à l'encontre de l'État et mettant de l'avant une vision de l'action politique directe insérée dans l'espace social —rend compte (et agit aussi) sur les trois «crises» étroitement imbriquées que vivent les institutions libérales démocratiques. D'abord, la «crise de légitimation» causée par un arrimage plus difficile entre l'idée de nation et les institutions étatiques. Celle-ci est à la fois interne, la fragmentation identitaire affectant l'unité, et externe, puisque «l'identité citoyenne tend à migrer du strict contexte national vers un contexte de plus en plus global[49]». La deuxième crise en est une de «régulation», puisque le pouvoir étatique représentatif perd de sa puissance au profit du pouvoir juridique et que l'on assiste à une certaine substitution du gouvernement à la gouvernance.

Enfin, se déploie aussi une «crise de la représentation» qui affecte autant le monde politique que celui de l'art, bien que ce soit de façon différente. Dans le domaine politique, deux éléments sont principalement en jeu. D'abord, il y a l'idée que «les rapports entre la société et le pouvoir ne sont plus — ou tendent de moins en moins— médiatisés par les instances représentatives (comme les partis politiques)[50]». Ensuite, on assisterait à la disparition du principe d'une référence normative qui permettait de déterminer la légitimité d'une action au nom du fait qu'elle était posée pour le «bien collectif». Ainsi, l'effectivité et la légitimité de l'action politique étaient assurées par le système représentatif, puisque la gouverne de la société n'était pas envisagée comme le droit du plus fort dans une multiplicité d'intérêts en compétition, mais plutôt comme un compromis ou un consensus en vue du bien commun. Cette crise de la représentation est engendrée par la fragmentation sociale, la multiplication des lieux de pouvoir, la contestation historique des personnes exclues du système, et l'exigence d'une meilleure représentation de l'ensemble et d'une plus grande participation aux instances démocratiques.

Or, les contestations actuelles tendent, du moins théoriquement, à substituer au modèle représentatif celui de la participation: «La démocratie représentative étant jugée insuffisante pour assurer la participation, l'établissement d'une relation directe entre les citoyens et les instances de délibération est revendiqué. Il ne s'agit plus de déplorer la faiblesse du système électoral, mais d'en proposer une alternative[51]».

En art, la crise de la représentation est souvent étroitement associée au changement de paradigme entre l'art moderne et l'art postmoderne. Elle aurait suscité une multitude de questions et d'indécisions relatives à des postures ou à des croyances plus ou moins largement acceptées par le passé. Existe-t-il réellement un jugement esthétique universel comme le prétendait Kant? Qui détermine les critères de l'art «juste», «beau»? Pourquoi cet art dit universel est-il toujours défini par la classe dominante? Quelle est l'influence du milieu institutionnel artistique et du marché sur la détermination des critères esthétiques? En quoi l'artiste professionnelle détient-elle un quasi-monopole sur les définitions de l'art?

Les artistes de l'art communautaire font partie des personnes qui réfléchissent à ces questions et proposent des conceptions esthétiques profondément différentes des conceptions modernes, liées à leur ancrage personnel, culturel, sociopolitique, etc. Elles refusent l'idée de l'autonomie de l'art en l'imbriquant étroitement à des questions sociales et politiques, et en le déployant directement dans les espaces communautaires et publics. Elles déconstruisent également l'aura de l'artiste et du milieu institutionnel en favorisant non pas le simple accès au «grand art» de communautés de personnes envisagées comme «néophytes», mais leur propre exploration et cheminement créatif à l'aide de projets dans lesquels celles-ci deviennent réellement cocréatrices.

Les effets de l'action de la société civile

Le premier effet de l'action des mouvements sociaux et altermondialistes est celui de leur rôle expressif, puisqu'ils génèrent «[…] de nouvelles éthiques, de nouvelles morales, qui se glissent dans les fissures de la société et finissent par former nos convictions de ce qu'est vivre bien[52]». Ces acteurs proposent donc des discours alternatifs qui contribuent à transformer les mœurs, favorisent une meilleure information du public, de même que sa sensibilisation et sa mobilisation. Ils permettent aussi aux gens inaudibles de faire entendre leur voix:

> D'abord, ces mouvements ont permis à des citoyenNES de développer une confiance en elles-mêmes et les unes envers les autres. Ensuite, ces organisations ont fourni un terrain propice au développement qui permette de faire état d'expériences et de subjectivités qui ne trouvaient pas à s'exprimer dans les termes prévalant dans le discours politique. Enfin, elles ont permis de pointer du doigt l'existence d'une discrimination systémique[53].

À propos de ce dernier enjeu, l'art communautaire joue un rôle important en explorant les expériences de vie, les discours et les créations de personnes généralement exclues à la fois de l'art et de l'espace public. Il propose aussi une façon très particulière de le faire, c'est-à-dire par le biais de créations collectives explorant à la fois la réalité individuelle des personnes impliquées et leur réalité culturelle, sociale, politique, économique, etc.

Un deuxième effet des mobilisations des mouvements sociaux et altermondialistes consiste à proposer d'autres lieux d'action politique et d'autres conceptions de la citoyenneté. Ainsi, ces groupes et mouvements (j'inclus ici l'art communautaire) exigent des espaces d'autonomie, de participation et d'initiatives à l'encontre du pouvoir tentaculaire de l'État[54] et de la gestion technocratique des affaires publiques (ainsi que du quasi-monopole du milieu artistique dans la définition et la structuration de l'art). Il existe donc un projet de démocratisation par le bas, une exigence d'égalité sociopolitique réelle (non uniquement formelle) et d'une réappropriation collective participative des «moyens de la régulation consciente de la société[55]».

L'art communautaire ne cherche pas uniquement à déconstruire les codes culturels, les symboles et les figures politiques, il s'en prend aussi à la conception artistique moderniste et à l'art généralement valorisé par les institutions artistiques officielles

Cette exigence d'autonomie de la société civile est historiquement — et encore aujourd'hui — un peu contradictoire[56]. La croissance tentaculaire de l'État est en partie la résultante des demandes incessantes pour une plus grande égalité: «La propension de la modernité à politiser l'ensemble des rapports de pouvoir ou de domination, en somme de politiser le social, trouve sa réponse dans une socialisation de l'ordre politique qui tend à envahir toutes les sphères de l'existence[57]». En outre, le désir d'autonomie s'accompagne de revendications voulant que les structures étatiques et institutionnelles octroient les moyens financiers et logistiques pour la mise en œuvre des projets. Ainsi, pour ne donner que cet exemple, l'art communautaire, d'un côté, propose une conception différente de l'art en conflit avec celle majoritairement promue par le milieu — une pratique aussi qui s'inscrit dans d'autres lieux. De l'autre, une bataille a été menée (et elle n'est pas terminée) auprès de l'État et des institutions de l'art afin que des moyens financiers soient mis à la disposition des artistes, et que cette pratique artistique soit reconnue dans le milieu. Donc, à l'encontre de l'État et de certaines institutions se créent des initiatives autonomes qui n'auraient pas pu émerger autrement, mais qui pour survivre et croître exigent une intervention des pouvoirs institutionnels.

Cette action de la société civile transmet l'idée que la citoyenneté ne se résume pas au vote[58] et que les lieux et les façons de faire plus officiellement politiques ne contiennent pas l'entièreté de l'offre de participation politique. Or, cette participation d'actrices sociales (dont les artistes) favorise «l'innovation sociale» et contribue au développement d'un «sens

civique critique» attentif à l'inclusion et à la diversité[59]. En ce sens, la mobilisation de la société civile n'est pas déconnectée des enjeux de la citoyenneté puisqu'elle favorise une «[…] participation véritable dans les institutions démocratiques[60]»; une déprofessionnalisation de l'action politique; une revivification des institutions qui passent, notamment, par une plus grande transparence et une meilleure représentation[61]; et une inclusion des populations les plus défavorisées culturellement, socialement, économiquement et politiquement[62]. Cette inclusion de la figure des «sans[63]» n'est pas extérieure, dirigée d'en haut, mais part de l'auto-organisation et de la (re)prise en main des personnes au premier chef concernées qui passent à l'action. Ainsi, comme l'affirme Désy[64], s'il y a une cohérence à chercher dans la disparité des mouvements sociaux et altermondialistes, celle-ci «[…] s'articule dans une perspective d'émancipation des personnes et des groupes sociaux reposant sur le pluralisme».

Enfin, les actrices de la société civile proposent une conception alternative du pouvoir décentrée des structures purement étatiques (le statocentrisme). Peu d'entre elles[65] souhaitent prendre le pouvoir. Elles contestent le pouvoir imposé d'en haut («le pouvoir de»), perçu comme une source de domination et d'oppression, et favorisent un pouvoir direct, non représentatif et non médiatisé, qui circule entre les acteurs sociaux[66]. S'inspirant du concept de «pouvoir comme lieu vide» de Claude Lefort [67], Diane Lamoureux[68] affirme qu'il ne s'agit pas là d'une «position naïve» qui nierait l'existence des institutions, mais plutôt d'une préoccupation à l'effet que le pouvoir ne puisse pas être «définitivement capté par quelque groupe que ce soit».

Quelques interrogations

J'ai tenté, dans cet article, d'éclairer la logique d'action des mouvements sociaux, altermondialistes et de l'art communautaire, leurs nombreuses ressemblances, les quelques différences importantes, les enjeux sociopolitiques qu'ils dévoilent, et leurs apports culturels, sociaux et politiques. Pour me résumer de façon très succincte, l'idée centrale me semble la promotion d'une démocratie «alternative», favorable à la diversité, à l'égalité réelle et à une participation plus grande des actrices sociales dans l'orientation du «vivre-ensemble».

Cependant, cette mobilisation de la société civile occasionne aussi des difficultés et des questionnements sur lesquels je souhaiterais conclure, en insistant sur les éléments qui me paraissent les plus interpellants pour l'art communautaire.

D'abord, comme l'affirme Christine Couvrat[69], les mouvements sociaux et altermondialistes s'intéressent peu ou pas assez à «l'exercice exigeant de constituer eux-mêmes une alternative crédible aux gouvernements en place». Ils agissent le plus souvent à l'extérieur des lieux réels du pouvoir, et s'ils cherchent tout de même à l'influencer, ils n'investissent pas les sphères où se prennent concrètement les décisions déterminantes. C'est pourquoi des auteurs comme Duchastel[70] insistent sur l'importance de leur rôle en matière de «circulation», «information», «consultation», mais soulignent aussi leur quasi-absence lorsqu'il est question de «décision».

Dans l'analyse d'initiatives comme l'art communautaire, cet enjeu est de moindre importance. Mais il ne devrait pas être absent, et ce, en regard de deux questions. La première est liée au positionnement de cet art au sein du milieu institutionnel artistique. Une plus grande reconnaissance augmenterait les moyens financiers et logistiques à la disposition des artistes. Mais plus important encore, une plus grande visibilité des projets menés et de l'analyse extrêmement riche qui y est élaborée permettrait de mieux faire connaître les pratiques et leurs enjeux, de potentiellement accroître l'intérêt des artistes et des communautés interpellées et intéressées par ce genre de démarche, et d'amplifier «l'impact» des propositions alternatives (artistiques, culturelles, sociales et politiques) dans l'espace public par une plus vaste diffusion.

La deuxième question est plus globale. Les personnes investies dans les initiatives qualifiées de micropolitiques devraient réfléchir de façon plus poussée aux impacts et aux répercussions plus larges, plus macropolitiques, qu'elles souhaitent avoir, et aussi aux façons stratégiques d'y parvenir. L'investissement important de temps, d'énergie, «de cœur» qu'y consacrent les personnes engagées est certes moins porté par un idéalisme débridé que par le passé, plus conditionné par une recherche de résultats concrets, petits et assez immédiats, il n'empêche que tout engagement ou toute mobilisation souffre et s'étiole graduellement s'il n'y a pas une perception de gains ou de «faire une différence». Il ne faut pas mésestimer l'effet de découragement, de désillusion et, même, de détresse, que l'engagement peut engendrer chez les personnes pour qui la «lutte», loin d'être uniquement symbolique ou engendrée par des idéaux, devait améliorer concrètement leur sort.

Les multiples mouvements citoyens, depuis une quarantaine d'années, ont clairement montré leur capacité et leur habileté à transformer les mœurs, à acquérir certaines protections sociales et à mettre de l'avant des innovations sociales qui sont, parfois, reprises à plus grande échelle. Cependant, l'espérance placée dans la création d'un «monde meilleur» semble encore très éloignée, et plusieurs doutent de leur rapport de force réel afin d'y parvenir. De plus, leurs gains sont toujours menacés par la récupération économique et politique, mais aussi par des changements d'humeur chez les personnes déten-

trices du pouvoir (qui eût cru, il y a encore quelques mois, que le droit à l'avortement au Canada pourrait être sérieusement compromis ou menacé ?). L'idée ici n'est pas de promouvoir un retour à une conception révolutionnaire de la prise du pouvoir, ni à une définition de l'art engagé marxiste, mais d'en appeler à l'urgence de développer (par l'action et par la théorisation) une meilleure articulation entre le micropolitique et le macropolitique, entre l'action politique de la société civile et les lieux de pouvoir décisionnel concrets.

Une deuxième difficulté que j'entrevois, également très présente dans la conception de l'art communautaire, est l'insistance actuelle sur la notion d'éthique au prix d'un certain abandon du politique. Loin de moi l'idée de nier les progrès générés par une lutte qui ne dissocie pas les moyens des fins, l'importance que revêtent la solidarité, le respect, le partage dans la vie associative d'un groupe, et les avancées engendrées par l'attention portée aux processus favorisant l'expression de toutes dans le respect de la diversité et des aptitudes variées. Néanmoins, cette insistance sur l'éthique entraîne certains défauts. D'abord, elle est liée à une prise de parole qui est beaucoup plus expressive et « libérante » qu'analytique et stratégique. Sans contester la portée de cette forme d'expression, l'action politique ou artistico-politique ne peut pas et ne doit pas — sous peine de demeurer très marginale et de ne pas réaliser ses aspirations — s'en tenir à ce niveau. Et il y a là tout un défi ! Comment parvenir à un discours plus distancié, plus analytique, sans (re)exclure des personnes, soit à cause du niveau d'argumentation, soit à cause du « pragmatisme » ou du « sérieux » qu'une lutte plus stratégique exige ? Comment s'assurer aussi que ce discours ne leur soit pas proposé de l'extérieur, mais qu'il provienne bien d'elles ?

Ensuite, cette prévalence de la question éthique n'insiste pas de façon assez problématisée sur ce qui est commun, sur le partage, le consensus, la communauté. Cette façon de penser le « vivre-ensemble » — certes facilement compréhensible dans une société marquée par les effets de l'individualisme et la dislocation des liens sociaux — nie une des dimensions essentielles du politique, soit le débat, le « dissensus », la « mésentente[71] ». Alors même que ces actrices de la société civile se sont évertuées (et le font encore) à montrer les rapports de domination et de pouvoir présents, à tenter de réduire les écarts entre les divers clivages économiques, culturels, sociaux et politiques, elles ont parfois tendance à les oublier lorsqu'il est question de conceptualiser leur vision de la lutte et du politique. L'art communautaire, selon moi, suscite clairement des enjeux politiques et non uniquement ou essentiellement éthiques. Travailler sur la (re)construction identitaire, sur l'expression de soi est, certes, un premier pas essentiel de subjectivation permettant aux individues de devenir des personnes agissantes, mais il doit s'accompagner d'un dégagement, d'une réappropriation d'une identité propre exempte des effets de la souffrance et de la domination. En ce sens, la lutte n'est pas qu'une question de reconnaissance, elle est aussi celle d'un « partage différent des parts sociales », pour reprendre l'expression de Rancière[72].

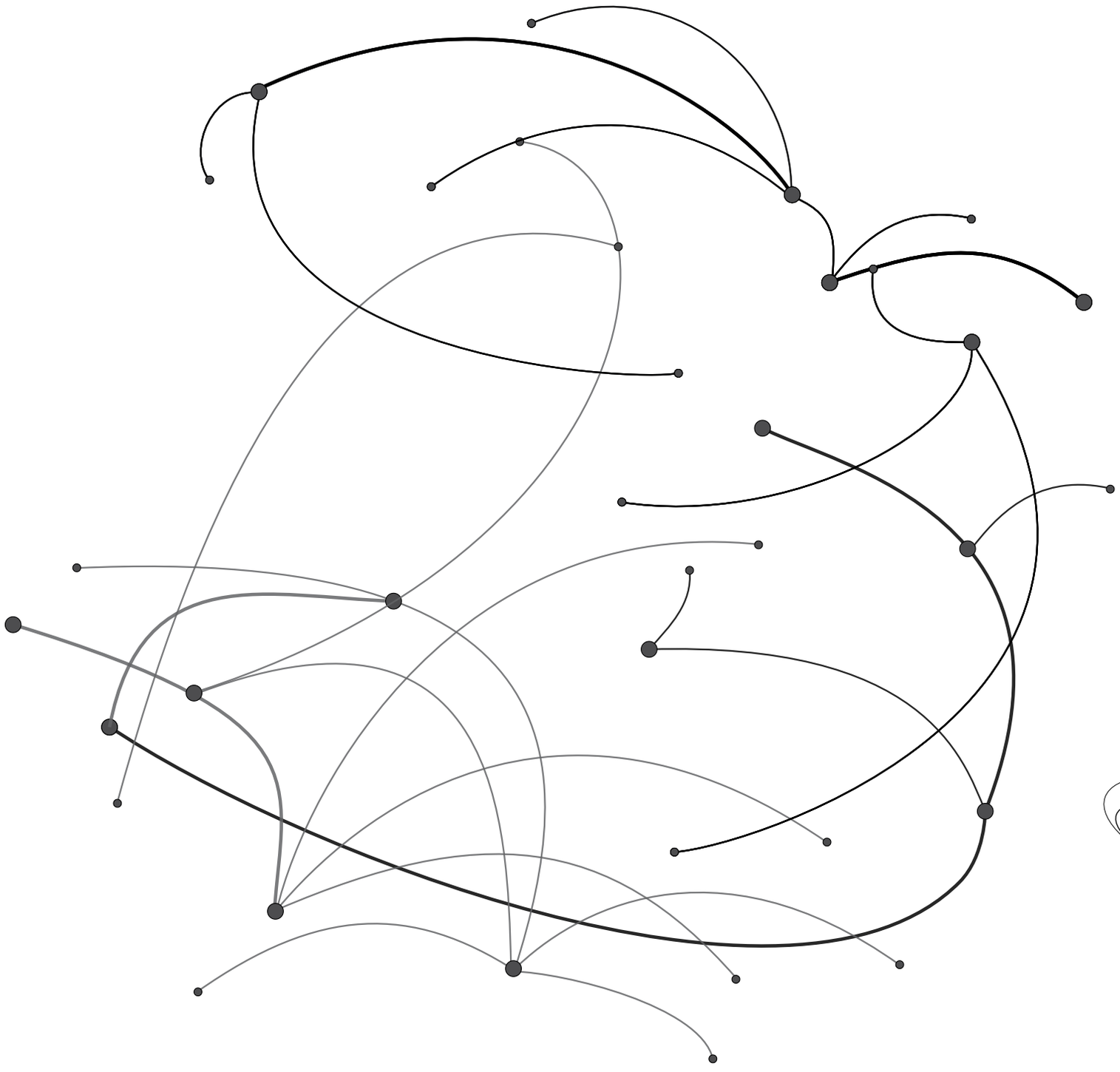
Finalement, le rejet (du moins partiel) de la conception représentative de la démocratie et de l'organisation libérale de sa légitimité n'est pas non plus sans susciter certains problèmes. Le plus important, au regard de ce qui lie l'art communautaire et les mouvements sociaux et altermondialistes, est l'abandon de l'universalisme de l'art et du mode « légitime » de la prise de parole dans l'espace public. En fait, ce n'est pas tant l'attaque contre cet universalisme, qui a toujours caché de l'exclusion et de la domination, mais la difficulté actuelle à (re)conceptualiser deux aspects qui lui étaient intrinsèques : d'abord la distanciation face à la réalité première permettant la critique, puis l'idée d'une action collective guidée non par la simple concurrence entre des intérêts privés, mais par un certain intérêt public. L'expressivité est une chose essentielle, mais elle doit s'accompagner d'un regard plus distancié, plus analytique, qui favorise une vision critique plus incisive et une réflexion stratégique. En outre, le refus de l'uniformité, l'acceptation des différences, la remise en cause des seules paroles autorisées ou accréditées dans l'espace public ne peuvent pas en rester à ce niveau, sous peine de jouer le jeu néolibéral de percevoir le monde commun, le monde public, au seul prisme de la libre concurrence des intérêts personnels ou communautaires. Il est impératif de repenser les stratégies (et la théorie) afin que l'énonciation première, personnelle, se transforme en lutte, en revendication, en proposition qui recrée un certain sens public, un sens politique[73].

NOTES

1. Chico Whitaker (cofondateur du *Forum social mondial*), *Changer le monde, [nouveau] mode d'emploi*, Ivry-Sur-Seine, Éditions de l'Atelier, 2006, p. 19.
2. À chacune de ces occasions, les ateliers offerts par LEVIER incluaient la présence de membres de projets.
3. Voir sa biographie, p. 99. Elle a également participé à la préparation et l'animation de deux rencontres offertes par LEVIER, intitulées *Quand est-ce de l'art ?* Voir le compte rendu de ces rencontres qu'elle a corédigé avec Devora Neumark, p. 99-105.
4. La liberté positive et la liberté négative sont deux conceptions de la liberté très différentes associées, pour la première, à la liberté des Anciens, et à celle moderne, libérale pour la deuxième. Grosso modo s'opposent ici une idée de la liberté de nature politique et collective qui met de l'avant la participation, l'implication des citoyennes dans la Cité, et une individuelle, à l'encontre d'un pouvoir qui régit tout, et qui assure une sphère d'autonomie à l'intérieur de laquelle l'être humain est libre de faire ce qui lui plaît.
5. Raphaël Canet, « Solidarité nationale, luttes sociales et recomposition identitaire. Communauté politique et société civile à l'ère globalisée », dans *Crise de l'État, revanche des sociétés*, sous la dir. de Jules Duchastel et Raphaël Canet, Outremont, Athéna éditions, 2006, p. 20.
6. Raphaël Canet, p. 19 (voir note 5).
7. Alberto Melucci, « Mouvements sociaux, mouvements post-politiques », *Revue internationale d'action communautaire*, n° 10/50 (automne 1983), p. 13-30.
8. Diane Lamoureux, « Les mouvements sociaux, vecteurs de l'inclusion politique », dans *Du tricoté serré au métissé serré ? La culture publique commune au Québec en débats*, sous la dir. de Stephan Gervais, Dimitrios Karmis et Diane Lamoureux, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2008, p. 209, 210.

9. Devora Neumark, «Bio», dans *Devora Neumark: Home Beautiful*, www.devoraneumark.com/site/bio/bio.html [page consultée le 15 avril 2007].
10. Devora Neumark, «*Entre nous*: Valeurs communes et pratiques créatives partagées», *ESSE Arts et opinions*, n° 48 (printemps-été 2003), p. 50.
11. Guy Sioui Durand, «Tranches radicales de l'année d'art 2002 au Québec», *Inter, Art actuel*, n° 84 (printemps 2003), p. 14.
12. Tel que demandé par les éditrices de ce livre quand elles m'ont commandé l'écriture de ce texte.
13. Daniel Vander Gucht, *Art et politique. Pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, Labor, 2004, p. 8.
14. J'emprunte l'expression à Tim Jordan, *S'engager! Les nouveaux militants, activistes, agitateurs…*, Paris, Autrement, 2003, p. 60.
15. Alberto Melucci (voir note 7).
16. Jacques Ion, «Conclusion: Métamorphoses de l'engagement, espace public et sphère politique», dans *L'Engagement au pluriel*, sous la dir. de Jacques Ion, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, p. 196-217.
17. Tim Jordan, p. 54 (voir note 14).
18. Isabelle Sommier, *Le renouveau des mouvements contestataires à l'heure de la mondialisation*, Paris, Flammarion, 2003, p. 24, 25.
19. Martine Barthélémy, «Le militantisme associatif», dans *L'engagement politique: déclin ou mutation?* sous la dir. de Pascal Perrineau, Paris, Presses de la Fondation nationale de sciences politiques, 1994, p. 97.
20. Jacques Ion (voir note 16).
21. Isabelle Sommier, p. 24 (voir note 18).
22. Raphaël Canet, p. 9 (voir note 5).
23. Diane Lamoureux, p. 210, 211 (voir note 8).
24. Neumark, dans sa théorisation de l'art communautaire, insiste beaucoup sur cette dimension que les sociologues et politologues ont souvent tendance à écarter (voir note 10).
25. Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Paris, Seuil, 1998.
26. Axel Honneth, *The Fragmented World of the Social*, Albany, State University of New York Press, 1995.
27. Thomas Humphrey Marshall, «*Citizenship and Social Classes*», 1949, repris dans son ouvrage *Sociology at the Cross Roads*, Londres, Heineman, 1963.
28. Diane Lamoureux, p. 213 (voir note 8).
29. Christine Couvrat, «Altermondialisme, société civile et démocratie radicale», dans *Crise de l'État, revanche des sociétés*, sous la dir. de Jules Duchastel et Raphaël Canet, Outremont, Athéna éditions, 2006, p. 224.
30. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1967.
31. Diane Lamoureux, «Féminisme et altermondialisme», conférence prononcée au *Colloque international Genre et militantisme* tenu à Lausanne en novembre 2004, www2.unil.ch/liege/actus/pointfort2.html, p. 5 [page consultée le 12 janvier 2005].
32. Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978.
33. Devora Neumark, p. 48 (voir note 10).
34. Nancy Fraser, «Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy», *Social Text*, n° 25-26 (1990), p. 72, 73.
35. Ian Angus, *Emergent Publics*, Winnipeg, Arbeiter Ring Publishing, 2001, p. 34.
36. Francis Dupuis-Déri, «Féminisme et anarchisme au sein du mouvement altermondialiste: vers un anarchisme radical?», conférence prononcée au *Colloque international Genre et militantisme* tenu à Lausanne en novembre 2004, www2.unil.ch/liege/actus/pointfort2.html, p. 6 [page consultée le 12 janvier 2005].
37. Raphaël Canet, p. 22 (voir note 5).
38. Alberto Melucci (voir note 7). Également Alberto Melucci, *Challenging Codes: Collective Action in the Information Age,* Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
39. Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2004. Grant H. Kester, «Ongoing Negotiations: Afterimage and the Analysis of Activist Art» dans *Art, Activism and Oppositionality: Essays of Afterimage*, sous la dir. de Grant H. Kester, Durham et London, Duke University Press, 1998, p. 1-22.
40. Tim Jordan, p. 13 (voir note 14).
41. Caroline Désy, «Transgressions festives et pratiques de résistance altermondialistes», *Inter, Art actuel*, n° 92 (hiver 2006), p. 8.
42. Tim Jordan (voir note 14).
43. Alberto Melucci (voir note 38).
44. Tim Jordan, p. 8 (voir note 14).
45. Tim Jordan, p. 73 (voir note 14).
46. Entre autres, la vision de l'artiste comme la seule détentrice du génie et de l'expertise, les critères universalistes de l'art, la dichotomie entre pratiques professionnelles et pratiques amatrices.
47. Raphaël Canet (voir note 5).
48. Jules Duchastel, «La démocratie entre la crise de l'État et la revanche des sociétés», dans *Crise de l'État, revanche des sociétés*, sous la dir. de Jules Duchastel et Raphaël Canet, Outremont, Athéna éditions, 2006, p. 205-218.
49. Jules Duchastel, p. 379 (voir note 48).
50. Christine Couvrat, p. 231 (voir note 29).
51. Jules Duchastel, p. 389 (voir note 48).
52. Tim Jordan, p. 19 (voir note 14).
53. Diane Lamoureux, p. 218 (voir note 8).
54. Christine Couvrat (voir note 29). Également Louis Maheu, «Les mouvements de base et la lutte contre l'appropriation étatique du tissu social», *Sociologie et sociétés*, vol. 15, n° 1 (1983), p. 77-92; Michel Foucault, «Le sujet et le pouvoir», dans *Dits et écrits 1954-1988,* tome II, sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 2001 [1982], p. 1041-1061.
55. Christine Couvrat, p. 224 (voir note 29).
56. Louis Maheu, «Mouvements sociaux et politiques: Les enjeux d'une articulation entre les grandes problématiques du politique», dans *Les formes modernes de la démocratie*, sous la dir. de Gérard Boismenu, Pierre Hamel et Georges Libica, Montréal et Paris, Presses de l'Université de Montréal et L'Harmattan, 1992, p. 201-224. Voir également Jules Duchastel (voir note 48).
57. Jules Duchastel, p. 367 (voir note 48).
58. Christine Couvrat (voir note 29); Diane Lamoureux (voir note 8).
59. Diane Lamoureux, p. 217-221 (voir note 8).
60. Ian Angus, p. 49 (voir note 35).
61. Diane Lamoureux (voir note 8); Jules Duchastel (voir note 48).
62. Christine Couvrat (voir note 29).
63. Isabelle Sommier (voir note 18).
64. Caroline Désy, p. 8 (voir note 41).
65. Il faut être nuancé ici puisque les récentes prises du pouvoir par la gauche en Amérique du Sud ainsi que la création de partis politiques alternatifs comme Québec solidaire doivent aussi être prises en compte. Cependant, ces initiatives restent très minoritaires et rencontrent beaucoup de résistance dans la plupart des mouvements sociaux et altermondialistes.
66. Diane Lamoureux (voir notes 31 et 8); Tim Jordan (voir note 14).
67. Claude Lefort, *L'invention démocratique*, Paris, Fayard, 1981. Cette analyse d'un pouvoir qui circule est très présente, en outre, chez Foucault (voir note 54), mais aussi, plus récemment, chez John Holloway (*Changer le monde sans prendre le pouvoir: le sens de la révolution aujourd'hui*, Montréal et Paris, Lux Éditeur et Syllepse, 2007) qui propose une vision révolutionnaire qui s'écarte du pouvoir institutionnel et de l'idée de la «prise du pouvoir».
68. Diane Lamoureux, p. 225 (voir note 8).
69. Christine Couvrat, p. 240 (voir note 29).
70. Jules Duchastel, p. 396 (voir note 48)
71. Jacques Rancière, *La mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.
72. Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998.
73. Autres lectures pour compléter la bibliographie de ce texte: Caroline Désy, «La résistance transnationale: quelle vision du monde?», dans *Crise de l'État, revanche des sociétés*, sous la dir. de Jules Duchastel et Raphaël Canet, Outremont, Athéna éditions, 2006, p. 361-402; Anthony Giddens, *Modernity and Self Identity*, Stanford, Stanford University Press, 1991; John Jordan, «Une odeur de carnaval et de révolution», *Inter, Art actuel*, n° 80 (hiver 2002), p. 22-24; Jean Charles Lagrée, «Société civile internationale, un concept à réévaluer», *Esprit critique*, vol. 6, n° 2 (printemps 2004), p. 52-69.

Conclusion



Postface

La brûlure avant la voix ou Could this be a love letter?

[Se pourrait-il que ce soit une lettre d'amour ?]

Louise Lachapelle

Avant que ne commence un forum communautaire auquel je participais, en avril 2010, dans le quartier Santhiaba, à Dakar, au Sénégal, j'ai été invitée par les femmes qui célébraient une étape importante d'une démarche de collaboration à me joindre à elles pour danser[1]. Quel plaisir de commencer ainsi ensemble une réunion de travail dans les couleurs, la musique, les rires et les mouvements ! Quelle différence par rapport à ma première implication auprès de LEVIER, lors de la journée d'étude *Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire*[2], qui avait débuté par une session de yoga matinal, comme ce fut le cas lors de certains autres programmes. Ma participation à ces périodes de yoga se résumait alors à pratiquer une forme de présence, à être auprès. Il m'apparaissait impossible de faire ensemble les mouvements, de bouger physiquement. Ces gestes me semblaient si intimes et, par conséquent, inaccessibles dans un contexte comme celui-là, c'est-à-dire collectif et public. Cette proposition se heurtait à ma pudeur, à mon expérience de vie. En écrivant ces lignes, je prends aussi conscience que le fait d'être ainsi invitée, comme femme, à me joindre à un groupe d'autres femmes – une expérience de la sororité qui n'a pas souvent été la mienne, même dans un contexte de proximité culturelle ou socio-économique –, n'est sans doute pas étranger au caractère significatif et guérissant de cette expérience sénégalaise que j'évoque ici tel un marqueur de mon propre parcours.

C'est en jetant un regard sur ce parcours et à partir d'une posture toute personnelle que j'aimerais témoigner de ma relation privilégiée avec LEVIER au fil des années. Que ce soit par la conception et la coanimation de plusieurs programmes de formation et d'échanges, en marge ou en accompagnement de certains projets, ou encore dans les relations interpersonnelles, la démarche critique de création, de réflexion et d'action propre à LEVIER a été généreuse en rencontres, en occasions de ressourcement et en apprentissages mutuels; une abondante *matière* dont l'influence continue à se manifester en moi.

Le début de mon implication auprès de LEVIER a coïncidé avec un moment où ma relation critique à la (et à ma) culture devenait plus radicale. J'emploie ici cette expression au sens de «racine», tel que me l'a enseigné Maria-Theresia, l'une des religieuses de la communauté du Carmel de Berlin, en respect d'une amitié et d'une conversation continue auxquelles je me suis parfois référée, par exemple en introduction du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*. Je n'ai pas la foi. Ni celle qui accompagne l'existence et la vie quotidienne du croyant, ni même la foi en la culture. Néanmoins, plusieurs liens me semblent rapprocher le Carmel et l'art, des liens qui m'ont souvent paru éclairer les paradoxes de l'un et de l'autre, notamment dans leur rapport à l'éthique et à la communauté[3]. À l'époque de ce premier engagement avec la démarche de LEVIER, je ressentais non seulement le besoin de répondre au présent : comment vivre ? comment vivre ensemble ?[4], mais la nécessité de porter à conséquences dans mes gestes, relations et modes de vie, un questionnement sur les enjeux fondamentaux d'une réflexion sur le don, l'art et l'éthique[5] qui venait de générer un nouveau cycle de recherche-

Louise Lachapelle (voir p. 54)

création sur l'habiter et la coexistence[6]. Depuis, avec *This should be housing / Le temps de la maison est passé*, j'explore les tensions entre la nécessité d'habiter, les joies de la cabane et l'inadéquation de la maison. Je parle ici de la maison comme de ce qui m'apparaît être l'expression d'une relation à l'habitat fondée sur la *dom*ination[7] physique et symbolique, comme un modèle dictant à la fois une manière d'habiter, une éthique et une réponse culturelle déficiente à la question de la coexistence. Le rôle qui a souvent été le mien dans les activités exigeantes et rigoureuses de LEVIER[8] m'a fourni de multiples occasions de partager ces questionnements, mais aussi de les développer dans un contexte où mes préoccupations à propos de la création et de la transmission de la culture, du rôle de l'art en regard du personnel, du social et du communautaire, pouvaient contribuer à la formulation de questions de travail communes, tout en soutenant concrètement des démarches individuelles et collectives diversifiées – et ce dans un contexte où ma propre démarche se voyait elle-même nourrie et soutenue en retour. La pratique du questionnement, la réflexivité, le partage sont des moteurs importants du processus de création et de l'éthique propres à LEVIER. C'est donc aussi en partageant à nouveau quelques questions à partir de mon propre atelier et à partir de ce travail sur la « maison » que je reviens vers le parcours de LEVIER.

De notre vivant, l'appellation qui « désigne l'ensemble des activités actuelles de LEVIER[9] », insiste sur la relation entre l'art et la lutte à la pauvreté, sur un axe d'intervention qui encourage « la création artistique à confronter les causes systémiques de la pauvreté » et de l'exclusion sociale. En privilégiant la création comme moteur de son activisme depuis le début de sa démarche, LEVIER participe à et participe de cette « redécouverte », somme toute récente, de la relation « art et communauté » par l'art communautaire, une relation que l'art occidental n'avait peut-être pas si totalement rompue, contrairement à ce que laisserait entendre une certaine histoire moderne de l'art.

> *Un autre enjeu qui, selon moi, doit être mieux compris et exploré, et sur lequel on doit écrire,*
> *est le fait que l'art communautaire, tel que je l'ai décrit, est vraiment un construit occidental*
> *et que les sociétés non occidentales produisent de la culture (et de l'art) de manières bien différentes*
> *– manières souvent basées sur l'enracinement dans la communauté,*
> *ancrées dans la tradition et dans les croyances sacrées.*
> *Dans plusieurs sociétés aborigènes, l'art a une fonction spécifique dans la vie communautaire.*
> *–Melanie Fernandez,*
> Arts communautaires – Invitation à une rencontre d'information, p. 29[10]

LEVIER se donne un mandat qui touche à des enjeux artistiques et socio-économiques propres à la réalité et aux communautés du Québec, tout en cherchant à créer des liens avec des communautés locales d'ailleurs, ainsi qu'avec des problématiques mondiales communes. Mais dans quelle mesure le développement de ces relations significatives entre les personnes et entre les groupes, un développement qui est certes favorable à la prise de conscience et de responsabilité par rapport à de semblables conditions de lutte, parvient-il à générer aussi une compréhension plus globale des enjeux eux-mêmes ? Cela apparaît particulièrement difficile lorsque ces problématiques semblent s'exprimer *ailleurs* avec un degré d'urgence qui peut être perçu *ici* comme étant spécifique à un contexte politique, culturel ou socioéconomique *différent*, ou apparemment éloigné du *nôtre*, et sans pour autant être identifiables à une crise ou à une catastrophe spectaculaire, c'est-à-dire à un type d'événement plus immédiatement et massivement rassembleur. Pourtant, cette compréhension différente suscitée par une perspective plus globale et transculturelle sur les inégalités structurelles persistantes, sur une culture de la séparation et sur l'habiter humain, transforme généralement, en l'enrichissant et en la complexifiant, la définition (locale) des problèmes qui se posent à *nous*; et puis, cette compréhension différente/autre n'est-elle pas aussi porteuse de la possibilité de changer, parfois radicalement, la manière d'aborder ces problèmes et de les résoudre ensemble ? Depuis le sentiment de culpabilité du riche envers le pauvre jusqu'à un sens de la solidarité qui *renouvelle*, pour certaines, l'expérience de la communauté, il y a, lorsqu'on s'engage dans des expériences holistiques ou des démarches de décolonisation comme celles de LEVIER, un passage obligé où chacune est continuellement appelée à situer la posture à partir de laquelle elle cherche à créer les conditions de la *cum munia*. Autrement dit, quelles formes de *partage des dons* sera le fondement de quelle communauté ?

> *J'ai compris que pour être plus radicale dans mon engagement,*
> *je devais ouvrir mon cœur et avoir le courage d'être visible.*
> *– Suzanne Boisvert,*
> *entrevue pour le projet* Il était une fois mon quartier, p. 224

D'un événement à l'autre, les relations qui se tissent avec un réseau ouvert de collaboratrices et de complices font en sorte que l'approche artistique, politique et théorique de LEVIER se définit et se développe d'une manière continue et organique, de concert avec un travail de terrain caractérisé par l'écoute et l'adaptabilité, de même que par la formation mutuelle,

le dialogue et la réflexion critique. Trois facteurs me semblent tout particulièrement favoriser la démarche de LEVIER : la souplesse et l'autonomie de cette petite équipe de codirectrices ; le développement de projets visant eux-mêmes, à l'instar de LEVIER, l'autonomisation des structures qui les supportent, tout autant que celle des personnes qui s'y impliquent ; l'accès à un fonds privé qui assure un financement de base pour les diverses activités. Voilà ce qui, en quelque sorte, constitue aussi la fragilité de l'organisme lui-même. Au cours des années, cette approche – propre à LEVIER – a contribué d'une manière significative à un travail à la fois pratique et théorique sur les enjeux du processus créateur et sur ceux de l'art communautaire et de l'art activiste dans leur relation à l'existentiel, à l'engagement citoyen et à la transformation (au double sens de changement et de guérison) individuelle et sociale.

Lorsqu'il s'agit d'organismes communautaires ou culturels, la survie au-delà des cinq premières années d'activités repose souvent sur le fait d'avoir accès à un espace, de disposer d'un lieu identitaire favorisant le réseautage et la visibilité. Bien que les origines de LEVIER font en sorte que l'organisme n'ait pas connu ce type de précarité, la préparation de la présente publication lui a fait éprouver le besoin de se donner un endroit, d'avoir pignon sur rue, de façon à ce que l'équipe de production de ce livre puisse disposer d'un lieu de travail collectif hors des espaces *dom*estiques de Johanne ou de Devora[11]. L'installation dans un espace physique commun, c'est-à-dire la location d'un espace commercial littéralement ouvert sur la rue Saint-Jacques, à Montréal, marquait par ailleurs une autre étape dans les phases du développement de LEVIER.

Le soutien financier et critique initialement destiné surtout aux artistes souhaitant travailler avec des organismes communautaires s'était déjà transformé, dès 2008, en appui aux organismes communautaires partageant avec LEVIER un objectif de lutte contre la pauvreté (ou en faveur de la saine interdépendance), et désireux de travailler avec l'art et avec les artistes à la réalisation de leurs propres mandats[12]. Les individues ou les groupes qui se rassemblent autour d'un projet de collaboration créative semblent souvent se reconnaître mutuellement dans leur identification avec certaines formes de marginalité. Depuis cette phase de développement plus récente de LEVIER, les artistes et projets de création s'intègrent dans des organismes à buts non lucratifs déjà existants, d'où émergent de nouvelles actions et aussi, désormais, de nouvelles artistes (et potentiellement de nouveaux organismes). Bien que voilà certes une belle façon de boucler la boucle, ce parcours révèle que LEVIER fait face au défi de négocier l'une des tensions inhérente au processus créateur (aussi bien qu'à une démarche de collaboration ou de changement social) : la tension entre l'affirmation de la différence et la reproduction du même. Cette tension est présente tant dans la programmation de LEVIER que dans son organisation où la transformation est non seulement visée comme une intention théorique, mais aussi mise en pratique. Qu'il s'agisse de transformation personnelle ou d'agir sur des systèmes *dom*inants – valeurs, structures sociales ou rapports de pouvoir – l'objet de la critique est lui-même, en quelque sorte, un moteur important du changement. Par conséquent, que reste-t-il de ce que l'on conteste dans ce que l'on renouvelle ? Dans quelle mesure une réponse artistique s'avère-t-elle porteuse de *diversité* et de *différence* ?

Une sorte d'entreprenariat culturel participe actuellement à l'urbanisation (et à l'américanisation) de la planète. Les *investissements en infrastructures*, les nombreuses constructions – telles les musées ou autres complexes culturels qui *dom*inent cette tendance –, témoignent aussi d'une relation essentiellement commémorative à l'art et à la culture (c'est-à-dire, bien souvent, à une définition occidentale ou eurocentrée de l'art et de la culture) qui s'avère aussi une puissante stratégie d'assimilation et d'homogénéisation culturelles (à titre d'exemple, voir plus bas la référence à la médiation culturelle dans la *Politique de développement culturel de la Ville de Montréal*). Par comparaison, il y a une cohérence certaine entre les différentes étapes de l'histoire de LEVIER et «*l'infrastructure*» dont s'est doté l'organisme pour une durée initialement déterminée par la production du présent livre. L'espace LEVIER vient consolider des collaborations déjà profondément enracinées dans un complexe réseau relationnel et dans les expressions diversifiées de démarches artistiques et politiques activistes visant la responsabilité sociale. Les collaboratrices y trouvent donc un milieu propice à d'autres croisements et convergences. De plus, cette *sédentarisation* de LEVIER n'est peut-être que partielle, puisqu'il s'est créé une sorte de *nomadisme interne* dans la mesure où l'espace bureau et, plus récemment (pour une courte période), le studio adjacent, sont non seulement fréquentés mais aussi utilisés par plusieurs personnes ou organismes de la *communauté* ouverte et mobile que constitue en quelque sorte LEVIER. Cette installation dans un espace physique soulève néanmoins la question de l'institutionnalisation de LEVIER et, à un moment où l'organisme fait, vis-à-vis de son propre parcours, œuvre de mémoire et d'histoire, la question de la manière dont LEVIER souhaite envisager sa propre pérennité, ainsi que celle de son approche et de ses réalisations. Quels seront désormais les modes de croissance de LEVIER (à distinguer, dans le présent contexte, de l'idée progressiste d'expansion) et avec la programmation *De notre vivant*, quels seront ses modes de transformation / transmission ? Cette démarche saura-t-elle s'inscrire dans une perspective à la fois viable et durable ? Autrement dit, de quelle manière l'inscription de LEVIER dans un lieu propre saura-t-elle lui permettre de demeurer dans la résistance, au sens étymologique du mot *résister*, c'est-à-dire de continuer à «faire face», aussi bien à la clôture culturelle de la «maison morte[13]» qu'à l'utopie culturelle d'une «maison sans murs» ?



20

Montréal, métropole culturelle : d'abord les citoyens

L'objectif : l'accessibilité
La stratégie : la médiation

La Ville reconnaît l'accès à la culture comme un droit pour ses citoyens. Toutefois, il faut constater que ce droit demeure fragile et vulnérable, car des fractions importantes de la population, que ce soit en raison de facteurs économiques, sociaux ou culturels, sont étrangers ou ne se sentent pas invités à cette célébration de la culture. Une véritable démocratisation culturelle ne passe donc plus seulement par l'enrichissement de l'offre culturelle, mais aussi par une action constante, ciblée et concertée sur la demande. Cette action porte un nom : la médiation culturelle.

Passeur, accompagnateur, messager, cet intermédiaire humain qu'est le médiateur culturel va vers les publics potentiels pour promouvoir, expliquer, voire faire adapter en retour, les services culturels. Il permet aux personnes et aux groupes auxquels il s'adresse de mieux se reconnaître dans leurs institutions culturelles et de se les approprier, qu'il s'agisse de clientèles exclues ou simplement de citoyens déjà abondamment sollicités dans leur vie quotidienne. Il fait en sorte que chacun se sente partie prenante de l'expression culturelle et de la mémoire collective.

Cette fonction de médiation existe depuis longtemps : les bibliothécaires et animateurs culturels, par exemple, exercent déjà, par définition, une fonction de médiation. Le travail incessant d'un grand nombre d'organismes socio-communautaires et socioculturels est également indispensable au succès de cette stratégie de médiation culturelle. En plus d'appuyer ces organismes et de développer des partenariats avec eux, la Ville doit également faire sa part dans son propre appareil[9].

Page extraite de la *Politique de développement culturel de la Ville de Montréal 2005-2015*. Le dessin de la maison ainsi que les annotations ont été ajoutés par Louise Lachapelle. Elle nomme ce nouveau croquis *La clôture culturelle de la maison morte.*

Au lieu d'un édifice physique,
le quartier au complet deviendrait une Maison de la culture vivante, sans les murs.
Cette initiative [créer une zone urbaine d'art communautaire]
coïncidait avec le dévoilement de la Politique culturelle de la Ville de Montréal,
afin d'inviter la population locale à s'engager dans un dialogue critique
sur l'art public et communautaire.
– dans la description du projet Urbaine urbanité III, p. 249

J'aimerais poursuivre cette réflexion en vous présentant trois images, tel un point d'appui hors de soi, une stratégie de création, *La brûlure avant la voix*.

D'une certaine façon, ces images ne vont pas ensemble et pourtant, quelque chose se rencontre ici pour moi dans cette juxtaposition. À cette étape vertigineuse du processus créateur où l'écriture tâtonne vers le texte, j'essaie de penser (peut-être aussi de croire) que ces images me donneront accès aux interrogations qui se posent à moi au terme du formidable bilan que constitue cette publication, et qu'elles m'aideront à tourner vers vous ce questionnement. Malgré qu'elles appartiennent à des contextes historiques et culturels, mais aussi, sociopolitiques fort différents, ces images désignent, me semble-t-il, quelque chose qui serait de l'ordre des enjeux fondamentaux évoqués plus tôt ; quelques pistes, sur les plans de la création et de la culture du moins, vers la formulation de ces questions communes sans lesquelles on peut difficilement viser des réponses collectives. Parmi les nombreux thèmes et problématiques qui se dégagent de ma lecture des différents matériaux mis à ma disposition par l'équipe éditoriale, ainsi que de mon retour sur mon parcours personnel en dialogue avec celui de LEVIER, j'isolerais les éléments suivants : la question du geste et de la forme du geste; l'affirmation de la création et la mise en question de notre culture du sacrifice ; la relation femme - maison - communauté.

La question du geste et de la forme du geste

Au moment où j'ai pris connaissance du projet de publication de LEVIER, en 2007, j'ai proposé à Johanne et à Devora d'écrire un article qui reprendrait le titre d'une peinture de l'artiste allemand Georg Baselitz, *Die Hand – Das brennende Haus* [La main – la maison qui brûle] (1965). Dans cet article, je développerais davantage certaines problématiques introduites au début du compte rendu sur la journée d'étude sur l'éthique[14] en regard des différents projets de LEVIER : la maison comme figure révélatrice de la place incertaine de l'humain dans son contemporain ; une conception de l'éthique comme *dis*position, c'est-à-dire comme *position en défaut*. Cette perspective critique qui me permet de suggérer que l'insuffisance de l'éthique à *résoudre* ou à *réguler* les propositions complexes que nous fait le réel constitue une exigence créatrice, condition d'une relation ouverte au vivant. Le tableau de Baselitz représente un bras tendu dont la main retournée, paume vers le haut, soutient, telle une offrande, une maison en flammes. Cette peinture m'apparaissait propice à amorcer l'écriture, elle me parlait de la ligne de questionnement que je souhaitais explorer en continuité avec mon implication et mes interventions critiques au sein de LEVIER, et en continuité avec *This should be housing / Le temps de la maison est passé*, cette réflexion sur l'éthique dans nos pratiques culturelles qui est aussi une critique de *notre* culture du sacrifice, c'est-à-dire d'une culture où la séparation et l'exclusion sont le fondement de la cohésion sociale, aussi bien que des formes de réconciliation qui viseraient à sauvegarder la communauté.

> *Après le lancement du vidéo Tuganire, le 26 août 2008, au centre Umurage,*
> *un des enfants est tombé dans les escaliers et s'est coupé le front. Il y avait beaucoup de sang :*
> *on a dû lui faire des points de suture. Lorsque l'ambulance est repartie,*
> *les jeunes plus âgés sont allés ailleurs pour fêter jusqu'à l'aube.*
> *Au petit matin, il y a eu une bataille : un jeune homme en a poignardé un autre.*
> *Le centre a été conçu comme un espace pour rassembler les individus et divers groupes*
> *de la communauté rwandaise de Montréal.*
> *Ceux et celles d'entre nous qui avaient travaillé au projet depuis des années se sentaient coupables*
> *que le fait de rassembler des gens ait occasionné un meurtre,*
> *surtout quand on pense à notre histoire.*
> *– Lisa Ndejuru,*
> *entrevue pour le projet* Tuganire, p. 236

Les récits des origines – narrations, fictions, mythes – racontent les fondements de la culture humaine. Selon le philosophe français René Girard, la culture tirerait ses origines d'un meurtre fondateur, un événement dont les rituels sacrificiels seraient la répétition visant à réactiver, de génération en génération, la protection par le sacrifice que ces rituels réactualisent[15]. Cependant, Girard définit le monde moderne comme un monde privé de cette protection sacrificielle et, par conséquent, libéré du mensonge d'une victime unique et des sacrifices qui découlent de ce mensonge, c'est-à-dire de l'exclusion et du «meurtre» du bouc émissaire. Nos mécanismes réconciliateurs auraient en effet perdu leur efficacité, et le monde moderne serait, d'après lui, «toujours plus exposé à une violence toujours aggravée qui est, bien entendu, la sienne, notre violence à nous tous[16]». «Pour survivre, [la société de consommation] doit inventer des gadgets toujours nouveaux. Et la société de marché engloutit les ressources de la terre, un peu comme les Aztèques qui tuaient toujours plus de victimes. Tout remède sacrificiel perd son efficacité avec le temps» écrit Girard[17]. En considérant seulement l'histoire récente de l'espèce humaine, *nous* serions donc en mesure de *savoir* que la culture du sacrifice non seulement ne suffit pas à réconcilier les communautés entre elles ni la communauté avec elle-même, mais que la réconciliation elle-même ne suffit pas. Le fondement de *nos* pratiques culturelles demeure les valeurs et l'économie du sacrifice, qu'il s'agisse de l'art, du don ou de la guerre. Cette économie originaire de la culture, que la culture elle-même parvient presque toujours à voiler en nous *réconciliant* avec la nécessité de tuer propre à une conjoncture de survie ou à l'exploitation de l'*autre* qui en est l'une des humaines aggravations. Cette nécessité de tuer a été préalablement exclue de la culture ou de ce qui serait le «*propre* de l'humain». Ainsi, la culture – qui persiste à se penser comme



Georg Baselitz, Die Hand – Das brennende Haus [La main – La maison qui brûle], 1965.
Huile sur toile, 135 x 39 cm (collection privée). Photo : Frank Oleski, Cologne. (c) Georg Baselitz.

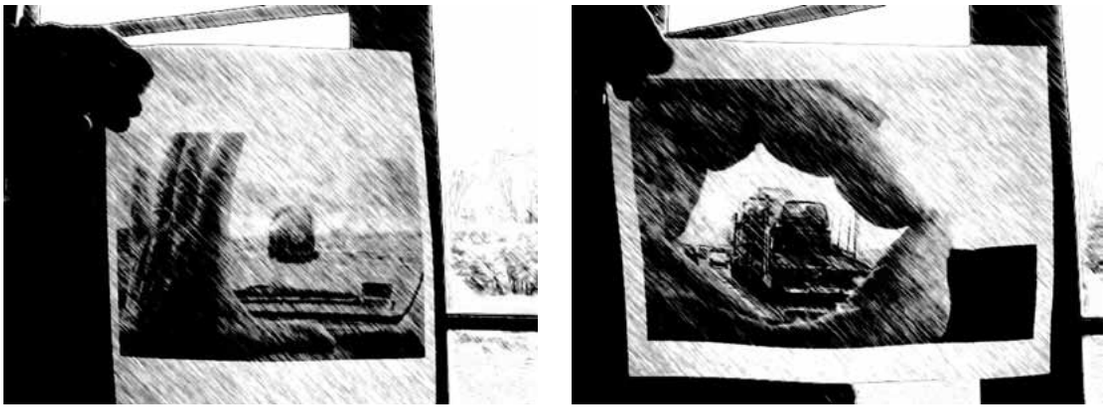
promesse réconciliatrice –, continuerait à se définir d'abord par la séparation, par cette « ligne ultime de défense » entre *eux* et *nous*, entre l'humain et le vivant, entre la *maison* et l'habitat[18]. Comment habiter ensemble le contemporain ?

Dans le contexte de cette réflexion sur l'imaginaire contemporain, le tableau de Georg Baselitz évoque pour moi le retournement critique du sens et de la valeur du sacrifice. Offrande du foyer qui brûle, plus rien à donner que la maison détruite qui ne sauvera rien. Il mettrait en scène l'inefficacité de ces gestes qui visent à sauver, individu ou communauté, par le sacrifice, c'est-à-dire à créer de la cohésion par la séparation et l'exclusion. Ainsi, lorsque l'on reconnaît la nécessité de répondre au présent, la nécessité de poser des gestes concrets, il reste encore la question du geste qu'*il faut* et l'incertitude dont procède ce *il faut:* la question du choix et de la forme du geste. Cette question m'habite depuis des années, et elle désigne pour moi l'espace in-quiet de l'éthique : comment soutenir, dans un geste ou dans l'art comme geste, la nécessité de l'action et l'incertitude de l'agir ? Comment imaginer un espace non sacrificiel ?

Depuis que je travaille avec le tableau de Baselitz, mon attention s'est portée sur cette maison en proie aux flammes et sur cette main tendue dans un espace qui semble voler en éclat – expression d'une relation à un présent inquiet que le geste créateur, ou le sacrifice, chercherait à apaiser ? C'est Devora qui me signale avec douceur ce que je n'avais pas remarqué : le bras, la main, la peau qui brûlent aussi. Pourtant, ma peau avait recommencé à brûler depuis le début de ces travaux sur la maison, et j'avais déjà intégré cette réaction de peau à mon processus réflexif et critique, ainsi qu'à l'exploration de nouvelles formes de relations, relation intime, mais aussi relations amicales, sociales et publiques. Bien que je *savais* que cette *brûlure* était l'un des terrains ou des matériaux intimes de cette démarche, je ne pensais pas m'exposer à un retour aussi fondamental et complet sur moi-même ; je ne pensais pas exposer ainsi ma peau au même type de poussées incontrôlables et débilitantes que celles éprouvées dans l'enfance lorsque, répondant à l'irritation, au danger de la mère affolée par les assauts d'abus passés sur son propre corps et sur sa mémoire, j'arrachais la peau sous mes pieds. Voilà peut-être où j'en suis : cesser de creuser des trous dans ma peau sans fermer l'être.

L'affirmation de la création et la mise en question de notre culture du sacrifice

Alors que j'amorçais l'écriture de ce texte pour LEVIER au cours de l'hiver 2009, un collègue m'a demandé un court article sur la relation entre la recherche et l'enseignement du point de vue de ma propre pratique[19]. Une autre image est alors venue m'habiter, un extrait de ce beau film d'Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). Il s'agit d'un passage du film où une main de femme – la main vieillie de la cinéaste assise dans une voiture – joue à *attraper* les camions des autoroutes. Au début de ce documentaire, Varda s'explique à elle-même son projet tout en manipulant une petite caméra numérique, une technologie relativement nouvelle pour elle à l'époque : « filmer d'une main son autre main » qui glane, ramasser des restes, de soi-même ou du monde. « C'est toujours un autoportrait, » dit-elle.



Images réalisées par Louise Lachapelle d'après le film d'Agnès Varda *Les glaneurs et la glaneuse* (2000).

Maintenant, je me sens comme si j'étais sur une plate-forme de départ, sur le bord d'une piscine.
Je suis particulièrement content d'avoir fait cet exercice-là, d'avoir participé à cette entrevue,
parce que cela valorise et officialise mon travail d'artiste.
Je pense que c'est un départ qui m'amènera ailleurs dans ma démarche.
C'est un peu comme si je venais de peindre mon portrait sur une page blanche.
– Louis Perron
entrevue pour le projet L'autre, p. 216

En travaillant avec cette image du film de Varda, je me suis peu à peu rendue compte que cette glaneuse, qui porte son regard sur sa main qu'elle observe et filme de son autre main, me parlait aussi de cet autre texte, celui-là même qui occupe encore ma table et pour lequel une voix me fait toujours défaut, bien qu'il se présente à mon imagination comme une adresse, un geste, le *vers* incertain de l'éthique. *Could this be a love letter?*

En effet, évoquer la scène du film de Varda dans le contexte de cette précédente réflexion sur l'enseignement et la recherche m'avait permis de reconnaître que ma «pratique ambidextre» ne se définit vraiment ni par l'un ni par l'autre. Alors même que des relations de plus en plus étroites se tissent entre mes différentes activités d'enseignement et la diversité de mes activités de recherche, leur centre de gravité continue à se situer ailleurs, à proximité de l'existentiel, du vivant. Autrement dit, je me rends compte à quel point il m'importe désormais d'affirmer la création comme aspect fondamental de ma pratique, de mon existence et de ma vitalité.

Cette expérience a été un déclencheur sous plusieurs aspects,
dont l'appropriation de ma dimension artistique
à laquelle j'étais étrangère. […]
La fabrication de la robe de naissance a été un processus de matérialisation
de ce qui souvent se cantonne juste dans notre tête ou en mots.
C'est une expérience forte et parlante pour que les choses dépassent la forme
verbale ou intellectuelle, qui me parle de notre réel pouvoir de création.
Je sens que c'est une porte de plus qui s'est ouverte en moi,
et non seulement sur le plan artistique.
C'est la transformation des pensées, de la réflexion, en quelque chose de concrèt.
Et j'ai compris que j'étais capable de créer de la beauté.
— Manon Cantin,
entrevue pour le projet Opération : À nous les sarraus, p. 230

Affirmer la création, voilà ce que je sens le besoin de nommer, d'abord pour moi-même, mais aussi afin d'aller à la rencontre de l'exigence dont témoignent les démarches et plusieurs des textes rassemblés dans cette publication. Pour ce faire, il m'aura fallu revisiter ce qui, dans mon propre rapport à la création, a été refusé, il y a de cela près de vingt ans. J'avais alors souhaité faire l'expérience de l'écriture et j'avais réuni les conditions, dont le temps et les moyens pour le faire. Pourtant, au terme de cette expérience qui a donné lieu à une réflexion critique sur le processus créateur, à différents matériaux écrits et autres formes d'écritures sans mots, un court récit est devenu pour moi le dernier texte de fiction que je m'autoriserais à écrire. Ce type d'écriture (ou peut-être l'écriture elle-même ?), ce n'était pas assez. Ce texte *abandonné,* littéralement, c'est-à-dire mis au ban, marginalisation d'une partie de ce qui, chez moi, depuis l'enfance, se pense et pense sa relation au monde en écriture.

Ainsi l'image du film de Varda, placée sous le signe de la spéculation et de la contemplation, rejoint le tableau de Baselitz parmi les matériaux de cet article. De l'image au tableau : la main, la peau, la question du geste et de la forme du geste; l'offrande glanée, don ou sacrifice, un sacrifice plus autodestructeur que réconciliateur; et, néanmoins, l'affirmation de la création.

Je ne sais pas exactement avec quoi je renoue depuis peu. Pendant toutes ces années, la création est resurgie partout dans mes différentes sphères d'activités. Toutefois, je comprends maintenant d'une manière différente que refuser l'écriture de fiction n'équivaut ni à renoncer à la création, ni à tuer la créatrice. Affirmer une posture d'artiste, de femme et d'activiste — des mots avec lesquels je ne me serais pas identifiée et que j'aurais même évité d'employer à mon sujet il n'y a pas si longtemps —, voilà aussi une façon de reconnaître la portée de ma relation avec LEVIER.

La refuser. Faire de ce refus un geste d'amour
et en trouver plus douce la peau de ses mains.

Mes mains ne sont qu'entrouvertes[20].



T-shirt porté par un soldat israëlien. Photo : Yanai Yechiel.

La relation femme - maison - communauté

En mars 2009, une autre image a trouvé son chemin à côté des deux précédentes. Il s'agit d'une photographie accompagnant un article de Uri Blau publié dans *Haaretz*[21] au lendemain de l'opération *Plomb durci* lancée par Israël dans la bande de Gaza en décembre 2008 et janvier 2009. Cette photographie d'un soldat israëlien debout et que l'on voit de dos, des fesses jusqu'au bas du visage, met en évidence l'illustration imprimée sur le t-shirt que porte ce *sniper* [franc-treur] : une cible ovale dessinée sur la représentation d'une femme palestinienne enceinte, voilée et tenant un pistolet mitrailleur. En-dessous de cette cible, on peut lire en anglais : «*1 shot 2 kills* [1 tir 2 tuées]».

Combien de fois, à l'occasion d'activités organisées par LEVIER, ai-je observé la participation et constaté, parfois de concert avec Johanne et Devora, parfois avec d'autres collaboratrices ou participantes, la présence presque exclusive des femmes ? Troublées, nous ne nous expliquions pas entièrement la situation. Chacune a bien quelques hypothèses sur la question. Néanmoins, à mon avis, au fil des années nous ne sommes parvenues ni à comprendre la situation ni à la changer. Le même constat s'impose lorsque l'on parcourt les matériaux de cette publication : ce sont surtout des femmes qui écrivent ici sur leurs expériences, et elles sont elles-mêmes représentantes de plusieurs autres femmes, des femmes diversement impliquées dans les projets de collaboration créatrice et dans les espaces spécifiques où ces collaborations se sont déroulées, ou alors d'où elles ont émergé. Coïncidant avec cette présence des femmes, le foisonnement et la diversité des figures de la maison est aussi remarquable dans ces matériaux et ces témoignages de collaborations : maisons pour femmes immigrantes, pour femmes itinérantes ou, pour jeunes mères, maison des naissances ; quête d'un lieu propice à la collaboration, au militantisme et/ou à la création ; d'un chez soi (personnel ou professionnel), d'un espace de liberté, d'autonomisation ou de guérison ; lieux d'exclusion, de marginalisation ou d'hospitalité ; maison de la culture, centre communautaire, lieux de rencontre et de dialogue.

Quel éclairage l'image portée par le *sniper* – ce gardien du territoire – et ces constats liés à la présence et à la place des femmes (au double sens d'espace et de posture) jettent-ils l'une sur l'autre dans le contexte de la présente réflexion sur le parcours et les gestes artistiques et politiques de LEVIER ? Ensemble, cette image et cette relation femme-maison-communauté me ramènent vers un livre troublant et beau intitulé L*es Femmes et la guerre*[22], de la poète Madeleine Gagnon, et vers une remarque de Benoîte Groulx qui en signe la préface. Dans ce livre, Madeleine Gagnon rapporte ses différentes rencontres avec des femmes dont les pays sont en guerre, un voyage entrepris avec la journaliste Monique Durand dans le but de percer, «ne fût-ce qu'un tout petit peu […] l'énigme du rôle des femmes en regard de la guerre». Gagnon se demande donc ce que les femmes ont à dire sur la guerre, mais aussi si elles sont «partie prenante de la pulsion de mort en acte», car, écrit-elle, «si elles n'étaient pas, elles aussi, mais en arrière-scène de conflits meurtriers, d'humbles artisanes de la pulsion de mort en acte, n'auraient-elles pas, depuis ces temps guerriers immémoriaux, conçu de puissantes stratégies d'arrêt de morts belliqueuses, conçu autrement leurs fils, élevé autrement ces petits soldats dominateurs de filles, de sœurs et, parfois, de mères ?»

Avant de poursuivre, il importe de rappeler que le Canada est aussi actuellement un pays en guerre. Je ferais aussi référence aux documents de la police militaire sur la violence domestique rendus publics récemment à la demande de la presse canadienne en vertu de la loi sur l'accès à l'information : ces documents «dressent un tableau des tensions et des conflits qui éclatent régulièrement chez les militaires un peu partout au pays» dans leur propre espace domestique, «des gestes que des conseillers imputent aux multiples séjours en Afghanistan[23]». Gagnon et Groulx se questionnent sur ce qu'elles nomment «la grande guerre de tout temps», celle qui leur semble destinée aux femmes ; une guerre qui serait privée (ou intime) et domestique au sens où elle aurait lieu dans l'espace et l'économie de la maisonnée (comprise ici à différentes échelles, familiale ou nationale par exemple) ; les deux auteures s'interrogent aussi sur les liens entre les guerres millénaires et cette guerre primordiale, celle des hommes contre les femmes dans les maisons.

Dans sa présentation de ce livre, Groulx situe «l'asservissement d'un sexe par l'autre […] au fondement de toute violence, de toute guerre[24]», puis critique aussitôt l'association souvent faite entre pacifisme et féminisme. Groulx – comme Gagnon par la suite – dénonce le mythe du pacifisme des femmes, cette image construite autour de la maternité qui ne serait, selon elle, «qu'un aspect de leur exclusion de la sphère publique» et des formes du pouvoir. Groulx nomme le religieux, le

politique et le militaire dans un contexte culturel occidental. Ce serait précisément cette exclusion, ajoute-t-elle, qui nous contraindrait à nous «replier sur les valeurs du foyer». Ainsi, à quel moment et dans quelles conditions les espaces (publics ou non) qu'investissent ou que créent les femmes demeurent-ils donc des espaces qui, paradoxalement, servent la cohésion d'une culture *dom*inante et de la *dom*ination, parfois tout simplement parce qu'ils reproduisent la séparation sur laquelle cette culture est fondée ou encore, les formes d'exclusion, d'auto-exclusion et de repli que dénonce Groulx? Autrement dit, dans quelle mesure «la maison dont rêvent les femmes» est-elle une autre manifestation de la «maison du maître», une sorte d'extension qui en serait aussi l'opposéedans un contexte où ces maisons sont mutuellement nécessaires l'une à l'autre? Dans quelles conditions – et dans quelle mesure – les espaces imaginés ou créés par les femmes – qu'il s'agisse de LEVIER ou de ces autres figures de la maison dont témoigne, notamment, la présente publication –, deviennent-ils des matrices (j'emploie l'expression à dessein) de transformation, transformation individuelle et collective, mais aussi des réponses culturelles différentes à l'exigence d'habiter et à la coexistence?

*À propos de la symbolique d'*Abondance et partage*, je l'ai associée à notre projet de sauver l'usine*
et de semer cette idée de rénovation, d'expansion, de création
d'un centre de développement de la créativité
avec l'intention de sauvegarder le patrimoine industriel de Granby.
Il s'agissait de créer quelque chose pour la communauté alors que dans les faits,
cette abondance était pour moi, c'est moi qui la vivais puisque je recevais des autres
une meilleure connaissance de moi-même. […] À travers l'aventure communautaire,
j'ai appris le pouvoir du rêve et de la fantaisie. Cette aventure-là a été créatrice, enrichissante.
J'ai pu imaginer l'avenir d'un édifice en partant de son passé
et j'ai alors éveillé concrètement en moi la capacité de rêver.
– Suzanne Paré,
entrevue pour le projet Abondance et partage, p. 203

L'*art de la guerre de siège* visait le *mur d'enceinte* : « une brèche ouverte dans le mur extérieur d'une ville indiquait l'effondrement de la souveraineté de la cité-État[25] ». Le combat urbain moderne se focalise plutôt sur des méthodes de transgression des limites, comme le montre notamment Eyal Weizman dans une étude sur l'architecture israélienne d'occupation. L'architecte établit clairement le lien entre ces pratiques militaires et des pratiques artistiques comme celles de l'États-Unien Gordon Matta-Clark, ou des procédés élaborés par le théoricien français Guy Debord et l'Internationale situationniste. Plusieurs pratiques artistiques émergeantes inspirées de ces mêmes artistes s'inscrivent aussi explicitement dans l'espace de la ville ou dans l'espace *dom*estique (art en milieu urbain, art d'intervention, pratiques furtives, essaimage, détournements, manœuvres, etc.) et traduisent elles-mêmes une extension du territoire de l'art par la «transgression» des frontières de l'art ou par la «déterritorialisation[26]». Ces pratiques militaires et ces formes d'art empruntent donc certains de leurs concepts aux mêmes théories critiques postcoloniales (ou néocoloniales?) et postmodernes, tel que le souligne encore Weizman.Il note, par exemple, que «Dans la bibliographie recommandée aux étudiants de certaines institutions militaires figurent plusieurs ouvrages publiés vers 1968 (notamment les écrits des théoriciens qui ont travaillé sur la notion d'espace, Gilles Deleuze et Félix Guattari, et Guy Debord [Jacques Derrida]), ainsi que des textes d'avant-garde des années 1990 sur l'urbanisme et l'architecture, fondés sur les théories post-coloniale et postructuraliste[27]. » L'art (comme la culture) se pense et se pratique en se référant au même langage et aux mêmes concepts qui, simultanément, servent au développement de stratégies militaires d'occupation et de guerre *dom*estique et urbaine.

Outre cette continuité et l'influence mutuelle qui s'établissent nécessairement entre différentes théories et pratiques culturelles qui appartiennent au même «esprit du temps[28]», incluant les continuités et interinfluences entre les pratiques artistiques et militaires et ce, malgré qu'il y ait parfois d'importantes différences de contextes éthiques et politiques, un autre élément des travaux de Weizman retient ici mon attention. En effet, lorsque l'architecte explique que les «tactiques militaires consistant à défoncer les murs et à les traverser» trouvent actuellement de nouvelles expressions et de nouveaux moyens dans les technologies permettant «aux soldats de voir, mais aussi de tirer et de tuer à travers les murs», il démontre que ce dispositif d'imagerie fonctionne comme les appareils d'échographie utilisés, entre autres, dans les maternités. Même l'image tridimensionnelle que ce système restitue, l'image de corps humains ou «de l'activité biologique qui se cache derrière les murs» de l'espace *dom*estique, serait comparable, selon lui, à l'image d'un fœtus baignant dans un milieu flou et abstrait (les éléments solides disparaissant de l'écran) tandis que «l'espace urbain deviendrait aussi facilement navigable qu'un océan – ou un jeu vidéo[29]». Dans son analyse de l'architecture d'occupation – mais l'occupation n'est-elle pas l'une des expressions caractéristiques de notre manière d'habiter: prendre possession d'un lieu, assujettir l'environnement, *dom*iner l'autre –, Weizman confirme donc ce que, d'une certaine manière, les économies d'exploitation[30] – l'asservissement d'un être humain par un autre, tout particulièrement – , les guerres, la *dom*estication ou le patriarcat affirment déjà : la frontière à transgresser, «la limite par excellence [est] le mur de l'enceinte *dom*estique[31]».

À l'échelle de la cité ou de la *dom*esticité, la femme serait potentiellement un butin et une matrice de guerre. Son ventre, un territoire (ennemi) à conquérir et où semer la haine de soi[32]; une arme lorsque, même enceinte, elle entoure son propre corps d'explosif (je pense aux femmes tchétchènes). Ce que les femmes semblent parfois gagner de la guerre aux côtés des hommes, elles le perdent en temps de paix, rappelle Groulx. L'analyse que propose Barbara Victor du parcours des *shahidas*[33] – ces femmes-matrices de la nation «libérées» de leur rôle traditionnel par Yasser Arafat, qui invente le féminin du mot arabe *shahid* [martyr][34] – le montre d'une manière extrême et exemplaire. Selon Victor, le sentiment d'exclusion éprouvé par certaines femmes palestiniennes à l'intérieur même de leur propre société serait un élément de motivation qui influencerait significativement leur volonté de mourir comme martyre, un geste qui, selon son enquête, leur redonnerait une place «légitime» dans un projet communautaire et, parfois, familial. Ce processus reproduit parfaitement le mécanisme du bouc émissaire tel qu'analysé par René Girard et dont j'ai parlé plus tôt. Pour Victor, ce sacrifice serait même l'une des «formes ultimes de l'exploitation des femmes dans le monde contemporain[35]». Ainsi, la mort de ces femmes ne semble pas davantage que leur vie se voir attribuer une valeur égale. D'après les informations recueillies par Victor, lorsqu'il s'agit du martyr d'une femme, la famille ne recevrait que la moitié de la pension accordée par l'état pour le martyr d'un homme.

[…] si je possédais ma propre maison, par exemple, je ne serais pas victime de stigmatisation.
– Tessa Margreff,
en entrevue dans le vidéo Raising Mom[36]

Sur le chandail du *sniper*, la femme enceinte est représentée à l'intérieur d'une cible de forme ovoïde qui évoque le sexe féminin, le centre de cette mire-matrice est situé directement sur le ventre de la mère. Au-dessus de cette image est écrit, en hébreux : *machloket tz'laim. Machloket* : un débat au sujet de l'interprétation de la Torah, l'écriture sacrée juive; et *tz'laim* : un franc-tireur exercé à viser et à atteindre une cible. Ces mots, traduits avec l'aide de Devora, font sans doute référence au conflit du *sniper* : ami ou ennemi[37] ? Voilà une manière relativement commune de poser le rapport à l'autre – même hors du contexte militaire – et, par extension, une éthique *dom*inante qui impose les termes du choix : *il faut* choisir entre tuer et être tué. D'une certaine manière, ce modèle renvoie au cycle de la vie et de la mort et à une certaine écologie, cette économie du vivant qui réclame de *tuer pour vivre*. Ne sommes-nous pas d'abord des «mangeurs du monde[38]» ? Cependant, cette commune conjoncture de survie se voit aggravée à chaque fois que la culture favorise ou justifie l'exploitation de l'humain par l'humain, comme celle des animaux ou de l'habitat. C'est donc en regard de cette aggravation qu'il n'y aurait pas une question plus culturelle que celle-ci : *qui* tuer pour (mieux) vivre ?

Même si c'est involontaire,
les artistes communautaires ont tendance à adopter une approche colonialiste.
Je comprends à quel point il est facile de prendre l'identité de celui ou celle qui a les outils :
en possession des outils, l'artiste exerce un autre niveau de pouvoir.
Son attitude se résume par cette phrase : «Je possède quelque chose dont tu as besoin.»
– Sara Bessin
entrevue pour le projet Raising Mom, p. 184

Le choix du *sniper* semble inscrit sous la cible : *1 shot 2 kills*. Un tir, deux morts. Voilà un slogan guerrier qui pourrait possiblement se lire aussi : *I shot to kill* [Je tire pour tuer]. Il suggère même qu'il y aurait une valeur ajoutée à tuer une femme enceinte. Mais porter une telle cible sur son propre dos, n'est-ce pas la plus impitoyable illustration du fait que le cycle de la violence est toujours autodestructeur ? Il commence et finit dans la haine de soi et la ruine de la *maison* – génocide, *dom*icide et suicide : c'est l'humain, dressé furieusement contre l'humain, vivant et *partageant* un même habitat.

Depuis 2008, LEVIER a créé un nouveau volet, De notre vivant.
De notre vivant est un projet qui se concentre sur une seule thématique :
la lutte à la pauvreté. Il veut stimuler le dialogue sur l'interdépendance saine
et encourager la création artistique confrontant les causes systémiques de la pauvreté
en lien avec la diversité des écosystèmes, les droits de la personne et la responsabilité éthique.
– Johanne Chagnon et Devora Neumark,
Ce que fait LEVIER ?[39]

Dans le contexte d'une économie libérale capitaliste globale, la collusion des pouvoirs corporatifs des maîtres de la maison s'approprie et transforme l'habitat humain, multiplie les espaces d'exclusion (interne ou externe), de déplacements forcés et de marginalisation (prison, camp, réserve et autres «lieux du ban» ou banlieues). Voilà un mode d'habiter humain caractérisé par une éthique, une économie et une écologie[40] de la séparation et de la domination où la codépendance et l'exploitation caractérisent la relation entre la maison des uns et la maison des autres; où l'humain habite alternativement, ou tout à la fois, la maison du maître et le quartier des esclaves[41], le camp et la maison[42]. Dès lors, comment poser autrement qu'en cherchant encore à s'approprier la «maison», la question de la continuité du vivant, c'est-à-dire la question de la relation entre la culture et l'(habitat) humain?

Par exemple, dans un essai intitulé *Help Us to Divorce*[43] portant sur la relation entre Israël et la Palestine (une relation apparentée dans ce titre à un lien conjugal), Amos Oz, écrivain et essayiste israélien, déplore l'ignorance et l'indifférence de chacun à l'égard des traumatismes de l'autre. Il reconnaît aussi la légitimité du désir d'un foyer, «*desire for home*», chez tous les réfugiés, les expulsés, les déportés, les victimes de violences sociales et familiales. «Vous n'avez plus à choisir entre être proisraélien ou propalestinien», écrit-il «vous devez être propaix.» Ne plus choisir entre l'ami ou l'ennemi, entre l'un ou l'autre tracé du Mur, unité du désir de paix. Néanmoins, voici de quelle manière Oz décrit ensuite la relation entre Israëliens et Palestiniens: «L'affrontement entre les Israéliens et les Palestiniens n'a rien d'une guerre civile entre deux catégories de la même population, de même peuple ou de la même culture. Ce n'est pas une lutte interne, mais internationale [...]». Et il ajoute: «Il ne s'agit pas d'une controverse théologique, culturelle, d'un désaccord entre deux traditions, mais d'un simple conflit immobilier quant au veritable propriétaire de la maison.» À qui appartient la maison? Poser ainsi le problème, n'est-ce pas déjà à la fois le reproduire et le reconduire?

Ce sont les mots d'Audre Lorde dans *Sister Outsider* qui se font maintenant entendre, ainsi que son appel à la création et à la sororité, au potentiel de changement que porteraient les femmes. Si en effet les outils du maître ne peuvent démanteler la maison du maître, comme l'écrivait Lorde évoquant entre autres la domination du système patriarcal et esclavagiste: *Sister outsider*, de quels outils différents a-t-on besoin pour créer quelque chose d'autre qu'une nouvelle «maison (du maître)[44]»?

Debout sur la plate-forme, à se répéter cela,
il ne faut plus attendre.

Approfondir la nécessité d'une serpillière bien tordue,
toute appliquée n'aimer que d'ici.

Mais ne jamais chanter matines.

Le souffle suspendu dès la brûlure avant la voix.
Car durant cette prière au milieu de la nuit
il arrive que l'on croie,
faire le don de sa foi.

Inutile au chœur des moniales,
retourner arpenter les remparts.

Sans prendre une pomme brune ni la manger
il arrive que l'on croie,
s'entendre dire me voici.

Laisser s'achever matines,
sans marcher au devant[45].

Plusieurs années après avoir écrit ce récit de la contemplative et de la marcheuse, je suis au Carmel de Berlin. Complies, le dernier office de la journée, a lieu, selon la règle, dans la clôture. Ce soir-là, sœur Nicola nous ouvre la grille, il y a une autre femme, elle passera la nuit dans la salle de méditation. L'office commence par un très beau chant, plus bas que les autres. Et un long et beau moment de silence, toute la journée s'y dépose. Quelques lectures. D'autres chants. Puis les sœurs se lèvent

et marchent vers l'arrière de la crypte. Maria-Theresia me fait un grand signe, je les accompagne. En demi-cercle devant la *pietà* qui se trouve dans la crypte, «*the mother who brings death* [la mère qui porte la mort][46]», pour le dernier chant, douze carmélites, cette femme, et moi qui ne chante pas. En retraversant la cour du Carmel après l'office, j'entends les oiseaux et j'ai l'impression de marcher dans mes propres pas.

En novembre 2008, au métro Atwater à Montréal, lieu de rassemblement pour plusieurs Inuits nomades urbains, un cercle de chant se forme suite à l'invitation de Devora Neumark et Deborah Margo, *Why Should We Cry? Lamentations in a Winter Garden* [Pourquoi devrions-nous pleurer? Lamentations dans un jardin hivernal][47]. Moe Clarke (Métis), Lisa Gagné (Saulteaux) et Émilie Monnet (Anishinabe) guident l'apprentissage de trois chants : une «chanson à répondre» mettant en scène les voix de femmes s'interpellant d'une montagne à l'autre pendant l'absence des chasseurs de la communauté; un chant à la Terre-mère, composition originale de Lisa suite au décès de sa mère; et une *moon song,* chant de guérison traditionnel des femmes. Je trouverai une voix en moi pour me joindre au cercle.

J'aimerais remercier Johanne Chagnon et Devora Neumark pour leurs commentaires sur les différentes versions de ce texte et Suzanne de Lotbinière-Harwood pour la traduction en anglais du texte original français

NOTES

1. Je remercie Jessica Gagnon, candidate à la maîtrise en Sciences de l'architecture à l'Université Laval pour l'invitation à me joindre à cette rencontre.
2. Voir ma participation à la rencontre *Éthique? Normes? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire,* p. 52-53, et le texte *L'art communautaire ou retrouver le chemin de la maison?* rédigé à la suite de cette journée, p. 54-63.
3. J'ai d'abord entendu Sœur Maria-Theresia dans un film de Harriet Wichin, *Silent witness / Les Gardiens du silence*, Montréal, Wichin / York Film, vidéocassette, 1994, 74 min. Elle parlait de la présence des religieuses d'un cloître dans «un lieu d'horreur et de culpabilité». Elle avait fait partie de la communauté du *Karmel* de Dachau, elle est maintenant à Berlin, près de l'ancienne prison de Plötzensee, où l'on a exécuté des résistants lors de la Seconde Guerre mondiale. Elle parlait des questions que soulève la présence des religieuses dans la communauté. À l'écouter, j'avais l'impression que les rapprochements entre le Carmel et l'art se traduisaient d'une manière concrète dans les paroles prononcées depuis l'intérieur de la clôture. C'est ce qui m'a amenée à Berlin et au Karmel Regina Martyrum, où je retourne depuis.
4. Voir aussi le texte de Caroline Alexander-Stevens intitulé «*Comment vais-je vivre?*», p. 284-299.
5. *La Clôture et la faille* (inédit), Montréal, Université du Québec à Montréal, thèse de doctorat, 2001. Plusieurs parties ou versions partielles de cet essai, dont je reprends ici quelques éléments, ont fait l'objet de publications, notamment dans les revues *Liberté*, *Ethica*, *Trois*.
6. *This should be housing / Le temps de la maison est passé* reçoit le soutien du Collège de Maisonneuve et du Fonds de recherche sur la société et la culture dans le cadre des activités de l'Équipe de recherche sur l'imaginaire contemporain, Centre *Figura*, Université du Québec à Montréal. Le présent article fait référence à certains matériaux d'un essai en cours d'écriture, *Le Coin rouge : l'angle de beauté* (titre de travail) qui rendra compte de ce cycle de recherche-création.
7. L'utilisation de l'italique mettra en évidence le radical *dom* (maison) tout au long de cet article.
8. Voir note 2. Voir aussi ma participation au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 68, au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 106-107, et au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 128. J'ai agi comme éditrice collaboratrice pour cette publication.
9. Voir www.engrenagenoir.ca/blog/ce-que-fait-levier.
10. L'ensemble des citations qui se présenteront dans cette forme en retrait sont des extraits de la présente publication.
11. Sur la relation entre la maison et le livre, voir entre autres «L'Intérieur est l'asile où l'art se réfugie». Cet article appartient aussi au cycle de travaux *This should be housing / Le temps de la maison est passé*. Voir : brocku.ca/brockreview/index.php/voixplurielles/article/view/369.
12. Rappelons que lors de la première session de remue-méninges de LEVIER, lorsqu'il avait été question de la manière d'administrer les fonds et à qui ils devraient être attribués, Kim Anderson avait déjà suggéré : «Donnez l'argent aux communautés, elles savent qui sont leurs artistes.»
13. J'emprunte cette expression à Fédor Dostoïevsky, *Les Carnets de la maison morte* [1860-2], traduit par André Markowicz, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 1999. Le premier chapitre de ce récit, qui témoigne des années de bagne de Dostoïevsky en Sibérie, s'ouvre sur une description de la prison faite depuis l'intérieur de l'*enceinte* et se clôt sur une scène de *largesse*, le don d'un petit kopeck à un prisonnier. Ce geste est un rare franchissement de la frontière de la prison, ce monde à part qui se (re)structure pourtant sur le modèle de cet autre monde, le monde de la civile maison, dont la prison est la condition de possibilité et qu'elle protège, en quelque sorte.
14. Voir mon texte *L'art communautaire ou retrouver le chemin de la maison?*, p. 54-63.
15. Je me réfère ici aux travaux de René Girard et à ceux de Heiner Mühlmann : René Girard, *Les Origines de la culture : Entretiens avec Pierpaolo Antonello et Joãz Cezar de Castro Rocha*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004; René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1983; Heiner Mühlmann, *MSC Maximal Stress Cooperation: The Driving Force of Cultures*, Wien, SpringerWienNewyork, 2005.
16. René Girard, p. 269-270 (voir note 15).
17. René Girard, p. 100 (voir note 15).
18. «Tout se passe effectivement *là-bas* [dans le monde des maisons, par rapport à *ici*, le camp] comme s'il y avait des espèces — ou plus exactement comme si l'appartenance à l'espèce n'était pas sûre, comme si l'on pouvait y entrer et en sortir […] la division en races ou en classes étant le canon de l'espèce et entretenant l'axiome toujours prêt, la ligne ultime de défense : "Ce ne sont pas des gens comme nous."» Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard [1957]2002, p. 240.
19. «Recherche et enseignement, une pratique ambidextre ou autoportrait d'une enseignante en chercheuse» dans *Pédagogie Collégiale*, dossier «Histoire de la recherche au collégial», resp. Sébastien Piché, vol. 22, nº 4, été 2009, p.28-32 (cet article peut être consulté à www.aqpc.qc.ca/UserFiles/File/pedagogie_collegiale/Lachapelle.pdf.
20. Extrait d'un texte *abandonné* et resté sans titre, le récit de la contemplative et de la marcheuse, l'une dans l'attente de l'autre. Le titre du présent texte, *La brûlure avant la voix*, provient aussi de cette fiction inédite (1992).
21. «Dead Palestinian babies and bombed mosques — IDF Fashion 2009», article de Uri Blau, 20 mars 2009 (voir www.haaretz.com/hasen/spages/1072466.html. [page consultée le 23 mars 2009]). L'article ne semble plus accessible via ce lien URL, mais il a été repris sur de nombreux autres sites où il peut encore être consulté.
22. Madeleine Gagnon, *Les Femmes et la guerre*, Montréal, VLB éditeur, coll. Partis-pris actuels, 2000, p. 20-21.

23. Voir « La violence conjugale fait des ravages dans l'armée », *Le Devoir* (Montréal), 19 juillet 2010.
24. Benoîte Groulx dans Madeleine Gagnon, p. 8 (voir note 22). À moins d'indications autres, toutes les citations de ce paragraphe proviennent de la même page. Pour Susanne de Lotbinière-Harwood, cette violence faite aux femmes dans la société est inscrite dans le système du genre grammatical de la langue française : « La règle de grammaire voulant que le masculin l'emporte sur le féminin n'est pas le résultat du hasard, ni l'expression d'un ordre naturel. Elle reflète plutôt la situation d'infériorité socio-économique, politique, juridique et symbolique des femmes. […] [L]e français est non seulement anti-démocratique (la majorité ne l'emporte pas) mais foncièrement injuste. » *Re-Belle et Infidèle : La traduction comme pratique de réécriture au féminin / The Body Bilingual: Translation as a Rewriting in the Feminine*, Montréal/Toronto, Les Éditions du remue-ménage/Women's Press, 1991, p 14-15.
25. Eyal Weizman, *À travers les murs. L'architecture de la nouvelle guerre urbaine*, Paris, La Fabrique éditions, 2007. À moins d'indications autres, toutes les citations dans la suite de ce paragraphe proviennent de ce livre. Il s'agit de la traduction du chapitre VII du livre *Hollow Land : Israel's Architecture of Occupation*, Londres/New York, Verso, 2007.
26. Voir par exemple : Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002 ; Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 1998.
27. Eyal Weizman, p. 9 (voir note 25).
28. Cette continuité rappelle la manière dont l'art et l'activité artistique sont réintégrés dans la vie de la communauté sous le Troisième Reich par l'usage nazi de l'art. Le Troisième Reich restitue en effet à l'art une fonction peu différente de celle dont se réclament certains mouvements artistiques européens depuis le 19e siècle, une fonction fondée sur une conception de l'art peu étrangère aux idées et à l'art de l'époque. C'est, notamment, dans leur commun investissement du pouvoir et des potentialités de l'art que la relation à l'art sous le national-socialisme entretient une proximité des plus troublantes avec les mouvements collectivistes des avant-gardes historiques, ainsi qu'avec l'idéologie artistique moderniste.
29. Notons que le gouvernement israélien se plaît à présenter ce matériel technologique — essentiellement développé à des fins militaires par une société israélienne de recherche et de développement — comme des outils technologiques visant à préserver et à sauver la vie humaine dans des situations de catastrophe humanitaire, comme celle du 12 janvier 2010 en Haïti. Le Canada et les États-Unis sont actuellement des clients de ces technologies de la « sécurité » et des diverses méthodes de « protection » et de surveillance développées par Israël.
30. Voir, notamment sur le site de LEVIER, la documentation liée au programme de formation et d'échanges que Devora et moi avons coanimé, intitulé *Combien d'esclaves avez-vous ? L'Art et les économies d'exploitation, passées et présentes,* qui a eu lieu les 12, 13 et 14 mars 2010 au MAI (Montréal, arts interculturels) — Meena Murugesan, chargée de projet.
31. « Dans ce contexte, la transgression des frontières *dom*estiques représente la manifestation même de la répression d'État. », Eyal Weizman, p. 68 (voir note 25).
32. Voir *War BABIES… nés de la HAINE*, documentaire de Raymonde Provencher, produit par Macumba International inc. avec la collaboration de Télé-Québec, TV5 et l'Office national du film du Canada, 2002, 92 min.
33. Barbara Victor, *Shahidas. Les femmes kamikazes de Palestine,* Montréal, Flammarion Québec, 2003[2002].
34. Discours d'Arafat prononcé le matin du 27 janvier 2002 à Ramallah, et cité par Barbara Victor : « *Shahida*, *Shahida*… jusqu'à Jérusalem. […] C'est vous qui libérerez de l'oppression vos maris, vos pères et vos fils. Vous qui vous sacrifierez comme les femmes se sont toujours sacrifiées pour leur famille. » Barbara Victor, p. 18 (voir note 33). L'après-midi même, Wafa Idris, une Palestinienne de 26 ans, commit un attentat kamikaze dans la rue Jaffa à Jérusalem. Elle est considérée comme la première femme martyre palestienne.
35. Barbara Victor, p. 264 et p. 123 (voir note 33).
36. Voir ce vidéo dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
37. La nouvelle *The Sniper* (1923), de l'écrivain irlandais Liam O'Flaherty, met en scène un semblable conflit : la chute du récit révèle au franc-tireur qu'il vient de tuer son frère après qu'une femme ait attiré sur lui les tirs de cet « ennemi ». Voir www.classicshorts.com/stories/sniper.html.
38. Valère Novarina, *Devant la parole,* Paris, P.O.L., 1999, p.13.
39. Voir www.engrenagenoir.ca/blog/ce-que-fait-levier.
40. Notons que les trois termes sont, d'une certaine manière, reliés à la maison ou à l'habiter : *êthos* signifiant *tanière* ou *demeure*; *économie* provenant de *oïkos nomos*, la loi de la maison; et *oïkos logos*, *écologie*, traitant de la relation fondamentale entre culture et habitat humain.
41. Voir le chapitre 3, intitulé « The "big house" and the "slave quarters" » dans Gwendolyn Wright, *Building the American Dream: A Social History of Housing in America*, Cambridge, Massachusetts, Londres, MIT Press, 1983[1981].
42. C'est notamment en affirmant l'unité des catégories *camp* et *maison*, et ainsi, l'unité des régimes d'exploitation de l'humain par l'humain, que la démarche de Robert Antelme dans *L'Espèce humaine* (voir note 18), soutient l'impossibilité de la séparation entre *eux* et *nous* qui, selon moi, désigne la maison comme *dom*ination.
43. Amos Oz, *Help Us to Divorce. Israel & Palestine: Between Right and Right,* Londres, Vintage, 2004. La traduction française de cet essai est aussi disponible : Amos Oz, *Comment guérir un fanatique*, Paris, Gallimard, Collection Arcades, 2006.
44. Je paraphrase ici le titre de l'essai d'Audre Lorde, « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House [Les outils du maître ne démantèleront jamais la maison du maître] ». Je fais aussi référence à l'extrait suivant, tiré d'un autre essai dans le même recueil : « Les structures anciennes de l'oppression, les veilles recettes de changement, sont ancrées en nous, c'est pourquoi nous devons, tout à la fois révolutionner ces structures et transformer nos conditions de vie, elles-mêmes façonner par ces structures. *Parce que les outils du maître ne détruiront jamais la maison du maître* (je souligne). » *Sister Outsider : Essays and Speeches*, Berkeley, Crossing Press Feminist Series, 2007[1984], p.123. Traduction française sous le titre *Sister Outsider: Essais et propos d'Audre Lorde sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme…*, Genève/Laval, Éditions Mamélis / Éditions Trois, 2003.
45. Extrait d'un texte *abandonné* et resté sans titre, le récit de la contemplative et de la marcheuse (inédit, 1992).
46. J'emprunte l'expression « *the mother who brings death* » à Angela B. Moorjani dans « Sacrifice, Mourning, and Reparation: Käthe Kollwitz », dans *Æsthetics of Loss and Lessness*, New York, St. Martin's Press, 1992, p. 107-121. La *pietà,* ou le motif de la mère et de l'enfant mort, est important dans le travail de l'artiste Käthe Kollwitz (1867-1945) et ce, bien avant la Première Guerre mondiale, tout comme le motif du sacrifice et de la régénérescence. Cependant, Moorjani montre que celui-ci perd de son importance au fur et à mesure que l'artiste remet en question le *credo* sacrificiel, cette puissante idéologie du sacrifice aux valeurs supérieures propre à son époque et à sa tradition. Au début de la Première Guerre, l'artiste — partagée entre son souci pour la vie de ses fils et son respect pour l'esprit de sacrifice, qui s'exprime tout autant sur les plans religieux et sociaux qu'artistiques — considère le sacrifice comme une force, un geste qui met l'individu au service d'une cause, sociale, nationale ou révolutionnaire. En 1914, la mort d'un de ses fils au cours d'une bataille provoque cependant une profonde et longue remise en question de cette mystique du sacrifice partagée par ses contemporains. Angela Moorjani parle même d'une « conversion au pacifisme » chez Kollwitz, dont l'engagement traduira désormais un encouragement à résister à l'idéologie sacrificielle.
47. Il s'agissait d'une des leçons de chant parmi plusieurs autres données entre l'équinoxe d'automne et le solstice d'hiver par diverses personnes invitées parce qu'elles avaient personnellement vécu ou éprouvé, à travers leur histoire familiale, diverses expériences de déplacements forcés. Ces leçons faisaient partie de l'événement public *Why Should We Cry? Lamentations in a Winter Garden,* une œuvre de Devora Neumark et Deborah Margo, qui a eu lieu dans le cadre de la programmation *Dis/location : projet d'articulation urbaine*, volet 3 (au square Cabot) de DARE-DARE Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, du 21 septembre au 21 décembre 2008.

Mot de la fin

De notre vivant

Johanne Chagnon et Devora Neumark

Quelles conclusions pouvons-nous tirer à la suite de ces dix années d'activités cocréatives? Qu'avons-nous appris qui contribuera à la continuité de l'engagement critique de LEVIER envers un art communautaire et un art activiste humaniste répondant aux problèmes sociopolitiques pressants auxquels nous faisons face au moment où nous entrons dans la deuxième décennie du 21e siècle?

Après bientôt quatre années passées à travailler sur la présente publication, une chose semble claire: le réseau qui s'est développé à partir des rencontres publiques et des projets soutenus par LEVIER – un réseau qui, à plus d'un égard, correspond à ce qu'est devenu LEVIER – est une force rassembleuse dynamique et vivante. L'émergence et la présence soutenue de ce réseau constituent l'un des accomplissements majeurs de LEVIER. Ce fut un privilège de participer à créer ce sentiment vivifiant d'interrelation, ainsi que des conditions dans lesquelles nous pouvons ensemble explorer et articuler nos différentes visions vers un monde plus équitable et responsable.

Tel qu'on le constate dans les témoignages offerts dans cette publication, le processus collaboratif a été gratifiant: malgré les frustrations interpersonnelles et créatives – et peut-être même grâce à celles-ci –, les individues ont fait des expériences de croissance personnelle profonde. Nous pouvons certainement attester de ces transformations au sein de LEVIER et de nos propres parcours. Nos conversations avec plusieurs des membres du réseau ont confirmé que les projets d'art communautaire et d'art activiste humaniste, aussi bien que les rencontres publiques soutenues par LEVIER, ont agi sur leur vie d'une manière ou d'une autre. Même si les buts fixés à l'origine du projet n'ont pas été atteints ou ont dû être modifiés en cours de route, tel que ce fut le cas dans plusieurs des démarches décrites dans ce livre, les membres de la communauté (incluant les artistes) ont bénéficié de leur expérience dans la mesure où elles ont eu la capacité d'expérimenter des formes collaboratives de penser et de faire.

Plusieurs des artistes ont pris conscience qu'elles devaient remettre en question les motivations qui les avaient amenées à s'impliquer dans des processus d'art collaboratifs. Plus elles parvenaient à identifier leurs propres besoins et leurs convictions politiques personnelles, moins elles avaient tendance à penser que les autres avaient besoin de leur « aide ». Ceci s'est avéré un processus exigeant pour plusieurs d'entre elles qui étaient convaincues de leur « altruisme » et ne pouvaient percevoir ce qu'il y avait d'inapproprié dans le fait de projeter leurs propres aspirations, non identifiées comme telles, sur les autres.

Pour les organismes communautaires – incluant LEVIER –, le processus artistique collaboratif a ébranlé bien des certitudes au sujet de la mobilisation efficace et il a ouvert de nouvelles possibilités d'engagement. Plusieurs groupes communautaires ont profité de l'appui de LEVIER pour développer et améliorer leurs stratégies activistes par l'intégration de moyens artistiques. Le mandat de LEVIER – incarné dans son nom – est de fournir un point d'appui. Aussi, une attention particulière a été accordée au fait de ne pas créer de dépendance, que ce soit sur le plan financier ou en ce qui a trait à l'accompagnement critique. Ce qui est devenu évident au cours de ce processus, c'est le peu d'informations circulant entre les groupes communautaires au sujet de ces activités et, par extension, les possibilités qui se trouvent ainsi limitées lorsqu'il s'agit de créer, à plus grande échelle, des alliances qui pourraient renforcer les efforts de chacune. En effet, ce déficit de réseautage, combiné au peu

de contextualisation de ces différents projets au sein de l'histoire des pratiques artistiques activistes était, et continue à être, une préoccupation importante pour LEVIER. Plus les personnes et les groupes manifestent une autoréflexivité accrue à propos de leur contribution à l'art communautaire et l'art activiste humaniste, et plus elles relient leur propre travail à celui des autres, plus les accomplissements de chacune vont enrichir la pratique et, potentiellement, rendre plus efficace l'activisme empreint de créativité.

Après une décennie de militantisme et de soutien financier en faveur de l'art communautaire et de l'art activiste humaniste, les questions qui se posent maintenant à LEVIER concernent une mise en œuvre encore plus approfondie du changement sociopolitique et économique: au-delà des transformations personnelles et organisationnelles documentées dans cette publication, quelle influence la pratique collaborative de l'art peut-elle avoir sur les changements systémiques? Au fur et à mesure que les personnes acquièrent de l'autonomie pour elles-mêmes et pour leurs communautés, elles accroissent leurs capacités à changer leurs conditions de vie: la dépendance propre à la culture de consommation, par exemple, peut ainsi céder la place à l'exercice de la responsabilité et du pouvoir personnel. La difficulté d'évaluer la signification et l'ampleur de l'impact des rencontres publiques et des projets soutenus par LEVIER sur les structures sociales (politique, économique, juridique et autres) pourrait bien être expliquée par l'hypothèse généralement admise que les changements systémiques importants ne peuvent être mis en œuvre et mesurés qu'après une période de 20 ans[1].

Les limites de la collaboration

Explorer les limites de la collaboration au sein d'un cadre de travail artistique cocréatif est une manière d'expérimenter la démocratie communautaire et la citoyenneté, tout en analysant les tensions entre la prise de décision responsable sur un plan individuel et sur un plan collectif. En mettant l'emphase sur le processus (plutôt qu'essentiellement sur le «résultat») au sein de la pratique de l'art communautaire et de l'art activiste humaniste, les défis esthétiques, éthiques et politiques de la création collaborative deviennent non seulement apparents, ils sont activés au sein même de la démarche qui répond à ces défis, à la fois dans la sphère culturelle et sociopolitique.

L'une des particularités des projets soutenus par LEVIER est le choix de favoriser la collaboration plutôt que la participation. Ceci ne représente pas uniquement une différence sémantique. Le passage de la participation à la collaboration s'articule précisément en relation avec le degré différent d'implication des membres d'un projet – en respect de leur disponibilité et de leur intérêt – dans les processus décisionnels (à toutes les étapes, depuis la conception, la réalisation et la diffusion), d'où leur expérience de l'autoreprésentation et leur statut de co-auteures. La collaboration remet en question le rôle de l'«expert» et exige que les capacités et la contribution de chaque personne soient équitablement valorisées. Des relations de pouvoir horizontales, forgées et renforcées par le processus de cocréation, sont émotionnellement et politiquement chargées. La relation de réciprocité entre l'autonomisation personnelle et le développement communautaire, ainsi que la multiplicité des voix propre à un processus de partage de pouvoir, sont deux caractéristiques distinctives de la collaboration.

Trop souvent, ce sont les artistes professionnelles qui représentent le projet et parlent au nom des autres «participantes». Paradoxalement, les organisatrices d'événements publics portant sur l'art engagé investissent des ressources importantes pour réunir des praticiennes en vue de partager les «bonnes pratiques» et les réflexions théoriques et ce, sans inviter des membres des groupes communautaires. Plus d'une fois, nous avons entendu les arguments qui justifient une telle politique: «Nous ne pouvons pas inviter des membres de la communauté à parler, nous avons besoin que les représentantes de projets soient des personnes bien articulées.» Une fois, nous avons même entendu de tels propos tenus par une personne de la Ville de Montréal responsable de l'organisation d'une journée d'étude au sujet de l'art communautaire et de la démocratie. Impliquer des artistes non-professionnelles membres des projets d'art communautaire et d'art activiste humaniste dans la présentation publique de leurs projets lors de conférences ou ailleurs (comme le fait LEVIER) est relativement contraire à la «tradition» propre à de tels événements, que ce soit en contexte académique ou autres. Il semble que, même au sein de milieux activistes ou culturellement progressistes, il subsiste encore une attitude arrogante, voire même condescendante qui fait en sorte que certaines personnes semblent plus importantes et avoir plus à apporter que d'autres.

L'art communautaire, dans ses multiples formes, est devenu à la mode. Des artistes professionnelles, avec le soutien

financier d'organismes subventionnaires appartenant à différents niveaux de gouvernement – et même à des corporations privées – s'associent de plus en plus avec des projets qui se définissent par des termes comme «participatif», «relationnel», «animation culturelle» ou «médiation culturelle». Il y a un danger dans le fait que, au nom de la «démocratisation de la culture», l'art qui est déjà légitimé par une élite devienne le modèle culturel dominant et que le financement de l'art soit mis à la disposition de ce qui, ultimement, correspond à «un programme d'éducation publique» ou donne lieu à de l'assimilation culturelle. Il y a aussi un risque associé cette fois à l'instrumentalisation des communautés, qui peuvent être utilisées dans le but de favoriser l'avancement d'«agendas» personnels et culturels d'artistes et d'organismes subventionnaires. Dans ces situations, les communautés peuvent être réduites – et ce fut souvent le cas – à n'être plus que la source de «sujets» artistiques ou, pire, l'objet d'explorations artistiques. Nous avons mis en évidence certains de ces problèmes reliés à la pratique cocréative de l'art ailleurs dans la présente publication et ce, dans le but de sensibiliser aux pouvoirs déstabilisants de la créativité collective et à l'éthique de la collaboration. Est-ce que les différentes actrices concernées (artistes, communautés, organismes subventionnaires, théoriciennes, etc.) accordent suffisamment d'attention à ce qu'implique la pratique de l'art communautaire et de l'art activiste humaniste? À qui profite réellement l'augmentation de ces fonds culturels qui ont apparemment pour vocation de bénéficier aux communautés? Est-ce que les projets artistiques sont essentiellement au sujet des communautés ou sont-ils développés avec les communautés et émergents de celles-ci?

De notre vivant, qu'est-ce qui est possible?

Célébrer la collaboration se concentre sur les activités de LEVIER jusqu'à 2007, une année qui fut un moment charnière significatif dans l'histoire de l'organisme. Le désir de contester plus directement les forces systémiques d'oppression et d'exclusion sociales a nécessité récemment une consolidation des objectifs de LEVIER. La nouvelle initiative – *De notre vivant* – s'inscrit dans la continuité de nos préoccupations pour le bien-être individuel et collectif, en se recentrant toutefois sur la disparité entre les «riches» et les «pauvres». Les collaborations artistiques qui confrontent les causes systémiques de la pauvreté – tout en affirmant la diversité des écosystèmes, les droits humains et la responsabilité – sont actuellement priorisées[2].

Certains éléments de la programmation de LEVIER, qui précédèrent la mise en œuvre de l'initiative *De notre vivant*, se poursuivent actuellement. C'est le cas de la présence web et de la ressource que représente la bibliothèque rassemblant une variété d'ouvrages de référence sur la pratique de l'art communautaire et de l'art activiste humaniste, disponibles pour consultation sur place. Tout aussi important est l'engagement continu de LEVIER à favoriser la réflexion critique au sujet de la pratique de l'art sociopolitique engagé. Nous continuons d'accueillir et de participer à des programmes de formation et d'échanges, cercles de dialogue, tables rondes et ateliers, et nous nous efforçons d'être identifiées comme un organisme activiste (et non pas «seulement» comme un organisme associé à l'art et à la culture).

Après tout le temps et les efforts consacrés à cette publication – qui, en elle-même, est devenue un projet cocréatif impliquant plusieurs membres du réseau LEVIER – nous sommes sur le point de commencer une autre décennie de programmation. Alors que l'orientation générale propre à *De notre vivant* est clairement dessinée, nous sommes encore aux prises avec un certain nombre de questions. Pourquoi les praticiennes de l'art communautaire et de l'art activiste humaniste sont-elles en majorité des femmes? Quelles circonstances feraient que les hommes soient plus enclins à s'impliquer? Comment favoriser la collaboration entre LEVIER et des organismes dont l'infrastructure ne permet pas le développement et le maintien à long terme de projets cocréatifs? Comment répondre efficacement aux besoins actuels du réseau des membres de LEVIER, maintenant que le projet *Célébrer la collaboration* a été lancé?

Au-delà de ces questions, nous sommes aussi à expérimenter un ensemble de structures différentes, des choix qui ont émergés des dernières dix années d'expérience et des réflexions critiques qu'elles ont suscitées. Parmi ces changements, il y a la reconfiguration de la manière de répartir la rémunération au sein même des projets artistiques. En effet, actuellement, les membres des projets soutenus par LEVIER reçoivent le même cachet, qu'elles aient de l'expérience artistique professionnelle ou non. Un tel engagement met au défi les normes du Québec et d'ailleurs qui honorent habituellement la contribution des artistes (en les nommant dans le matériel promotionnel associé avec l'exposition de l'œuvre d'art et en leur payant un cachet

d'artiste), tout en supposant que les collaboratrices communautaires travailleront gratuitement, sous prétexte que le projet «est pour elles» après tout. Cette redistribution équitable des ressources redéfinit efficacement l'«expertise» dans le contexte de projets d'art communautaire et d'art activiste humaniste.

En vue d'atteindre une plus grande cohérence entre nos valeurs, intentions et actions, LEVIER a développé des partenariats avec des organismes sans but lucratif et des groupes communautaires qui partagent des préoccupations semblables et dont le mandat fait écho à notre propre engagement à contrer l'omniprésence de l'état corporatiste et du capitalisme néolibéral. Ce que nous avons à offrir, c'est notre expérience de la collaboration artistique – incluant le développement d'un discours critique à propos des enjeux propres à l'art communautaire et à l'art activiste humaniste – comme moyen de répondre et de s'engager avec la problématique de l'autonomisation individuelle et collective, et avec le changement social. Ce que nos partenaires apportent à la table, c'est leur capacité d'analyse et leur savoir-faire expérientiel au sujet des réalités sociopolitiques et économiques auxquelles font face leurs membres qui négocient au quotidien avec les règles cachées des classes sociales. En réunissant nos différentes compétences et nos moyens de mobilisation, les efforts que nous faisons collectivement semblent être, simultanément, mieux ancrés et plus étendus. En plus de la possibilité de produire un impact significatif sur un plan individuel, ces alliances créent, chez les partenaires avec lesquels nous collaborons, les conditions permettant à l'art de diversifier le travail de ces groupes luttant contre la pauvreté. En même temps, elles nous amènent à travailler avec une analyse plus nuancée et plus concrète des enjeux.

Un autre aspect important visé par l'initiative *De notre vivant* est le maintien de liens entre le local et l'international ou «entre le local», ici et ailleurs. À travers une série d'échanges collaboratifs, LEVIER cherche à interroger – et à apprendre de – la manière dont les réponses créatives à la pauvreté, lorsqu'elles émergent des communautés, peuvent être à la fois semblables et différentes les unes des autres.

Depuis les rencontres de remue-méninges, il y a de cela dix ans, LEVIER s'est efforcé de vivre pleinement ses intentions et ses valeurs. Nous y avons été encouragées et mises au défi par un réseau inspirant de personnes qui se déploie au Québec et ailleurs.

NOTES

1. Voir entre autres l'étude de François Matarasso, *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*, 1997 (2003). Ce document est disponible en ligne.
2. Pour plus d'information au sujet des activités de LEVIER depuis 2007, consulter le blogue à l'adresse suivante: www.engrenagenoir.ca/blog/.



Remerciements

Il n'aurait pas été possible de réaliser la présente publication sans les efforts et l'engagement des centaines de personnes dont les noms apparaissent dans les pages précédentes. Les personnes suivantes ont elles aussi investi temps et énergie dans ce projet.

Albert Delaney, III
André Pappathomas
Anne-Marie Deraspe
Claudine Renaud
Daniel Villeneuve
Didier Delfolie-Noulin
Geneviève Bérubé
Joe Lima
Léa Neumark-Gaudet
Martin Renaud
Paul Grégoire
Philomène Longpré

Avec gratitude,
Johanne et Devora

Documenter la collaboration

Introduction

Documenter la collaboration[1] a été produit par Engrenage Noir / LEVIER, en association avec le programme Parole citoyenne de l'Office national du film et Vidéographe, un centre pour la création, la diffusion et la distribution d'œuvres médiatiques situé à Montréal. Cette compilation vidéo comprend cinq documentaires, d'une durée de 15 minutes chacun, cocréés par les membres de projets soutenus par LEVIER : *L'art est vaste*[2]; *Corps parlants*[3]; *Voir son intérieur pour mieux vivre dehors*[4]; et *Raising Mom* [Élever maman][5] par les membres de projets d'art communautaire; le cinquième documentaire, *Tuganire*[6], par les membres d'un projet d'art activiste humaniste.

Afin de rassembler des conditions de création qui soient en accord avec ses valeurs et ses objectifs, LEVIER a mis à la disposition des membres les ressources techniques, critiques et financières nécessaires au projet *Documenter la collaboration*. Par exemple, des honoraires de production ont été alloués aux membres des projets qui ont ensuite réparti ces fonds entre elles selon leurs propres critères d'allocation. En plus d'assurer l'accès à l'équipement nécessaire à la réalisation des vidéos et aux phases de postproduction, LEVIER, en partenariat avec Vidéographe et Parole Citoyenne, a offert une formation technique gratuite à toutes les membres de ce projet. Par ailleurs, LEVIER, en collaboration avec Louise Lachapelle, a aussi encouragé le visionnement critique de vidéos documentaires à titre d'études de cas, ainsi que le développement d'un langage visuel propre à chaque projet par le biais d'un programme de formation et d'échanges spécifiquement consacré à la documentation de l'art communautaire et activiste humaniste[7]. Comme pour chaque projet soutenu par LEVIER, les membres ont aussi bénéficié de l'accompagnement critique de Devora Neumark tout au long du processus.

Ce projet documentaire cocréatif a pris forme grâce aux différentes membres des projets d'art communautaire et activiste humaniste qui se sont impliquées dans cette longue et exigeante démarche. En tout et partout, il aura fallu plus de quatre années pour compléter ce projet. Cependant, même si le processus a pu leur paraître lourd à certains moments, les membres du projet *Documenter la collaboration* ont affirmé que les efforts constants qu'elles ont investis dans l'achèvement de cette compilation vidéo en ont valu la peine. En plus d'acquérir de nouvelles compétences techniques et d'accroître leurs capacités à visionner des films avec un regard critique, elles ont apprécié la possibilité d'expérimenter le pouvoir de l'autoreprésentation. En prenant en considération le but initial de LEVIER : intégrer l'art communautaire et activiste humaniste au discours culturel du Québec par le biais d'une approche collaborative mettant aux défis la manière dont, la plupart du temps, l'histoire des projets cocréatifs est racontée et prend forme —, LEVIER éprouve de la satisfaction envers les résultats obtenus collectivement.

Une histoire collective à raconter collectivement...

LA CHRONOLOGIE SUIVANTE DÉCRIT LE PROCESSUS QUI A DONNÉ LIEU À LA COMPILATION VIDÉO DOCUMENTER LA COLLABORATION.

Novembre 2004 : LEVIER, en collaboration avec Louise Lachapelle, est l'hôte du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)* d'une durée de quatre jours, pendant lequel jil p. weaving (responsable de la programmation en art communautaire pour le Comité des parcs et loisirs de la Ville de Vancouver et initiatrice de l'Institute of Documenting Engagement [Institut de documentation de l'engagement], présente des videos provenant du projet *Documenting Engagement* et anime une discussion au sujet de l'éthique de la documentation de projets d'art communautaire.

Janvier-avril 2005 : Après avoir discuté de la valeur et des limites de la compilation vidéo *Documenting Engagement*, Johanne Chagnon et Devora Neumark proposent une invitation à neuf groupes communautaires dont les projets ont été soutenus par LEVIER pendant les premières cinq années de ses activités. Cette sélection de projets fut basée sur la possibilité d'impliquer un large éventail de membres dans le processus de documentation. LEVIER demande alors aux membres de ces groupes si elles seraient intéressées à participer à un projet collectif de vidéo et à mettre ainsi en œuvre une approche collaborative de la documentation. Parmi les neuf groupes approchés, sept groupes acceptent l'invitation et deux groupes la refusent, évoquant le manque de temps et d'énergie pour s'impliquer dans une entreprise aussi ambitieuse.

15 novembre 2005 : LEVIER dépose une demande d'aide financière auprès du Bureau Inter-Arts du Conseil des arts du Canada en vue d'obtenir un soutien pour la réalisation du projet *Documenter la collaboration*. Contrairement à l'Institute of Documenting Engagement de Vancouver, LEVIER n'a pas reçu de financement de la part du Conseil des arts du Canada pour cette compilation vidéo.

18 et 19 novembre 2006 : LEVIER, en collaboration avec Louise Lachapelle, est l'hôte du *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire* d'une durée de deux jours, en partenariat avec le programme *Parole citoyenne* de l'Office national du film. L'événement est ouvert au public, bilingue et gratuit. Les membres des sept projets d'art communautaire et activiste humaniste impliquées dans *Documenter la collaboration* prennent part à cette activité. Elles présentent leur projet, ainsi que de la documentation préliminaire aux participantes du programme de formation et d'échanges, tout en s'engageant dans une conversation critique avec les membres des autres projets, avec le public en général et avec les autres invitées : Patricia Bergeron, Sophie Bissonette, Patricio Henriquez, Bob W. White[8] (des personnes qui, autrement, ne sont pas impliquées directement dans la programmation de LEVIER).

Les membres de deux projets exercent leur pouvoir de refuser : à la suite de cet événement et après une période de discussion à l'intérieur de leur propre groupe, elles informent LEVIER de leur décision de ne pas poursuivre le projet *Documenter la collaboration* étant donné la quantité de temps et de ressources nécessaires.

24 au 27 novembre 2006 : LEVIER, en partenariat avec Vidéographe, est l'hôte de la première session de formation technique de quatre jours en montage vidéo (Final Cut Pro 5) pour une moitié des membres du projet *Documenter la collaboration.*

30 novembre - 3 décembre 2006 : LEVIER, en partenariat avec Vidéographe, est l'hôte de la deuxième session de formation technique de quatre jours en montage vidéo (Final Cut Pro 5) pour la balance des membres du projet *Documenter la collaboration*. En plus de ces formations, les groupes qui en avaient besoin avaient accès gratuitement aux salles de montage du Vidéographe pendant un maximum de cinq semaines — soutien technique inclus .

Décembre 2006 - juillet 2007 : Tournage et montage continus en même temps que discussions critiques et visionnements privés des documentaires vidéos en cours de réalisation, en étroite collaboration avec Devora, au nom de LEVIER.

6 juin 2007 : LEVIER, en collaboration avec Louise Lachapelle, est l'hôte d'un visionnement critique collectif des vidéos en cours de réalisation. Les membres des cinq projets d'art communautaire et activiste humaniste qui apparaissent dans *Documenter la collaboration* sont réunies pour travailler

en atelier sur leurs documentaires (peu importe leur état d'achèvement). En plus des réactions qui leur sont retournées par les membres des projets autres que le leur, chaque groupe profite des commentaires qui leur sont offerts par des invitées privilégiées : Patricia Bergeron et Claire Brunet de l'Office national du film; Liz Miller, réalisatrice de *Beneath the Seams: Making the Parkville Millennium* Quilt [Sous les coutures : la réalisation de la courtepointe pour le millenium de Parksville] – dont un extrait fut présenté lors du *Programme de formation et d'échange en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire* de 2006; et Bob W. White, qui fut l'une des personnes ressources lors de ce même programme. Ce processus de mise au point joue un rôle significatif pour chacun des groupes, alors qu'ils sont en train de terminer leurs récits collectifs. À la suite de cette rencontre, chaque groupe retourne travailler à l'achèvement de son documentaire.

13 et 14 juin 2007 : Première présentation publique des versions non terminées de *Corps parlants*, *Raising Mom* et de *Voir son intérieur pour mieux vivre dehors* dans le cadre du programme de formation et d'échanges de deux jours *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*[9] conçu et coanimé par Devora Neumark, Louise Lachapelle et Johanne Chagnon dans le cadre du Programme d'été de l'Institut de développement communautaire de l'Université Concordia.

24 août 2007 : Présentation inaugurale de *Tuganire* et première présentation publique de la version définitive de *Voir son intérieur pour mieux vivre dehors*, dans le cadre du *Forum social québécois* de Montréal pendant l'atelier *L'art communautaire comme un outil dans la lutte à la pauvreté et à l'exclusion sociale* animé par LEVIER. Johanne et Devora coaniment une présentation lors de la table ronde en collaboration avec Maryse Conti, Louise Martin et Nicole Saint-Amour, membres du projet d'art communautaire *Ouvrez votre coffre à trésors;* et avec Lisa Ndejuru, Neal Santamaria et Sandra Gasana, membres du projet d'art activiste humaniste *Tuganire*. Ici, encore une fois, comme dans tout le projet *Documenter la collaboration*, l'emphase est mise sur la représentation collective. *L'art est vaste* et *Raising Mom* sont projetés au kiosque d'information tenu par LEVIER à l'Université du Québec à Montréal pendant les deux jours du Forum.

Septembre 2007 : Les cinq vidéos, d'une durée de 15 minutes chacun, sont terminés. Les groupes commencent la traduction de leur propre documentaire (avec une aide financière de LEVIER), de sorte que tous les vidéos puissent être visionnés par des personnes parlant le français ou l'anglais.

Novembre 2007 : Johanne et Devora terminent la postproduction de la compilation vidéo avec la participation de Anhtu Vu du Vidéographe et en consultation avec les membres du projet *Documenter la collaboration*.

En cours : Des membres des différents groupes communautaires impliqués dans le projet *Documenter la collaboration* continuent à être soutenues financièrement par LEVIER pour participer à la présentation publique de leur travail. Par exemple, en janvier 2009, Maria (une des membres du projet vidéo *L'art est vaste*) et Laea Morris (une des membres du projet vidéo *Raising Mom*) présentent leur documentaire respectif au *Forum social mondial* tenu à Belém (Brésil). Johanne présente *Voir son intérieur pour mieux vivre dehors*. Plus récemment, en mai 2010, Devora accompagne Sara Bessin et Laea Morris, alors qu'elles présentent leur vidéo *Raising Mom* lors d'une conférence de deux jours, *Connect: Towards a Socially-Engaged Aesthetic* [Contact: vers une esthétique socialement engagée], organisée par Common Weal Community Arts (Regina, Saskatchewan). Paradoxalement, parmi toutes les présentatrices du colloque, Laea est la seule artiste non-professionnelle qui parle publiquement à propos de ses expériences en tant que membre d'une communauté impliquée dans un projet d'art communautaire.

NOTES

1. Voir la présentation de ce projet dans l'introduction au *Programme de formation et d'échanges en vidéo documentaire pour projet d'art communautaire*, p. 106-107.
2. Voir la description de *Rentrer chez soi*, un projet d'art communautaire dont les membres ont cocréé ce vidéo, p. 192-193.
3. Voir la description de *Corps parlants,* un projet d'art communautaire dont les membres ont cocréé ce vidéo, p. 187-188.
4. Voir la description de *Ouvrez votre coffre à trésors*, un projet d'art communautaire dont les membres ont cocréé ce vidéo, p. 162-165.
5. Voir la description de *Raising Mom*, un projet d'art communautaire dont les membres ont cocréé ce vidéo, p. 176-179.
6. Voir la description de *Tuganire*, un projet d'art activiste humaniste dont les membres ont cocréé ce vidéo, p. 232-233.
7. Voir l'horaire du programme, p. 108-112.
8. Voir la référence à ces invitées, p. 107.
9. Voir la description du programme, p. 128-129.

Corps parlants
Le Centre des femmes de Montréal
En français, espagnol et anglais avec sous-titres français et anglais
2005-2007
Ce vidéo explore l'expression créative par le corps, le mouvement et la danse de manière à appréhender certains problèmes personnels et sociaux vécus par des femmes de diverses cultures, la plupart étant de nouvelles immigrantes au Canada. « On revenait toujours à la célébration, à la beauté et au plaisir de bouger pour soi-même et avec les autres. »

Claire Laforest
Daniela Repetto
Diana Obregòn
Elizabeth Duplaa
Hélène Hauspied
Marites Carino
Mathilde Saint-Amour
Patricia Lazcano
Shermine Sawalha
Reena Almoneda Chang

Raising Mom [Élever maman]
À deux mains / Programme des jeunes parents
En anglais avec sous-titres anglais et français
2005-2007
Ce vidéo fait la promotion de la créativité en tant que moyen vers l'autonomie. « En partageant nos histoires, nous voulions renouveler notre sens du respect et de la compréhension mutuelle. En communiquant nos désirs, nous espérons pouvoir trouver force et courage pour atteindre nos rêves. »

Alana Richards
Alexis Richards
Anita Schoepp
Angela Campeau
Annie Hickey
Ashley
Caroline
Carrie
Cassandra
Diana Neill
Elena
Gabriela Richman
Iryna Gorbova
Jasmine Bliss
Jenni Lee
Joani
Kali
Katania
Laea Morris
Leigh
Lina Gonthier
Louisa Neill
Melanie Fournier
Michelle
Nadia
Nafeesa
Saleema
Sara Bessin
Sarah Côté
Tatiana
Tessa Margreff
Zarlasht

Tuganire
La communauté rwandaise de Montréal
En français avec sous-titre anglais
2004-2007
Ce documentaire est né de la diaspora rwandaise et de l'incapacité d'accepter la réalité d'un projet d'extermination humaine comme celui du génocide des Tutsi en 1994. « Ce vidéo, qui parle d'amour et d'autonomisation, a attendu 10 ans pour voir le jour sous sa forme actuelle. »

Lisa Ndejuru
Neal Santamaria
Patrick Dongier
Sandra Gasana
et autres membres
nommées p. 232

Voir son intérieur pour mieux vivre dehors
Le CARRÉ (Comptoir Alimentaire de Rencontres, de Références et d'Entraide)
En français avec sous-titres anglais
2003-2007
Ce documentaire est l'œuvre de quatre femmes expérimentant l'art communautaire. « Vous y trouverez des scènes d'humour colorées et les témoignages de personnes dynamiques et chaleureuses. » Elles parlent de collaboration, de solidarité, de croissance, de la manière dont elles ont traversé les obstacles, et des résultats concrets qui les motivent à aller plus loin.

Johanne Chagnon
Louise Martin
Maryse Conti
Nicole Saint-Amour

L'art est vaste
La rue des Femmes de Montréal en collaboration avec Groupe Intervention Vidéo
En français avec sous-titres anglais
2005-2007
Ce vidéo présente de brefs portraits de femmes qui parlent de leur participation à un atelier de photographie. Cette célébration des accomplissements artistiques et humains que chacune consent à nous partager n'occulte pas certaines difficultés qu'elles ont rencontrées. « Dans la vie comme dans la photographie, l'ombre et la lumière ne sont jamais loin l'une de l'autre… »

C. Laflamme
Diane Trépanière
Isabelle
Léonie Couture
Louise
Ma Deva Eshana
Maria
Thérèse
Yana