

Arts et publics

Fonction d'un centre d'artistes

Guy Sioui Durand, John K. Grande, Normand Thériault, Denis Tremblay, Agnès Tremblay, Frédérique Richard et Richard Martel

Numéro 62, été 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46551ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sioui Durand, G., Grande, J. K., Thériault, N., Tremblay, D., Tremblay, A., Richard, F. & Martel, R. (1995). Arts et publics : fonction d'un centre d'artistes. *Inter*, (62), 61–65.

ART ET PUBLICS : FONCTIONS D'UN CENTRE D'ARTISTES

Forum animé par Guy SIOUI DURAND

UNE QUARANTAINE DE PERSONNES ASSISTAIENT À CETTE SOIRÉE DE DISCUSSION AU LIEU DONT PLUSIEURS NOUVELLES FIGURES. CE FUT COMME SI ON ASSISTAIT À UN DÉCLOISONNEMENT DE L'AUDIENCE DANS CE CENTRE D'ARTISTES PRINCIPALEMENT VOUÉ À LA PERFORMANCE ET À L'INSTALLATION.

LE MOT « PUBLIC » RENVOIE TANTÔT À UNE CAUTION, TANTÔT À DES RAPPORTS D'ADHÉSION OU DE PARTAGE AVEC LA COMMUNAUTÉ, TANTÔT À UNE RÉFÉRENCE AU PUBLIC ÉLARGI ET, DANS LES CENTRES D'ARTISTES, À DES PUBLICS D'ARTISTES ET À DES PUBLICS DE PLUS EN PLUS SPÉCIALISÉS.

John K. GRANDE a nommé tous les rapports institués avec le public : programmes, commandes, expositions. Il en appelle aux œuvres anonymes, sauvages et rebelles dans la cité et surtout à une esthétique de création centrée sur des rapports harmonieux avec la nature, incluant les gens (public) et en opposition à tout le postmod hypertrophié par le high tech.

Denis TREMBLAY rappelle, quant à lui, comment la dynamique art et public obéit maintenant à la variable du désengagement de l'État, le principal public du champ de l'art et des politiques culturelles depuis trente ans. Le cas de la disparition de la Banque d'œuvres d'art du Canada est donné comme exemple. L'art institutionnel offre donc peu d'ouverture pour une créativité du genre de la sculpture sociale. De nouveaux contrats « art et société » vont obéir à des logiques économiques mixtes de survie, comme l'agro-tourisme du projet Saint-Jean-du-Millénaire qu'il a conçu et qu'il tente de réaliser avec les gens du village d'Anse Saint-Jean, au Saguenay. Le débat sur la nature de la pratique artistique (le Saint-Jean et l'art environnemental) et la communauté reposerait, selon Tremblay, sur l'adhésion des gens aux intentions artistiques.

Agnès TREMBLAY est directrice de Langage Plus à Alma. Elle ouvre son propos sur un texte d'oralité poétique, comme pour souligner l'incompréhension des nuances et surtout des changements au fil des ans dans les rapports arts et publics, qui modifient le rôle d'un centre d'artistes, l'engagement local des artistes, des groupes et même la dynamique entre les villes dans une région excentrique. Le changement des générations engage lui aussi la « suite du monde » non seulement quant à l'art actuel en région — aux prises actuellement avec un Conseil des Arts et des Lettres centralisant et métropolitain — mais aussi des terres culturelles du Québec. La production et la diffusion par l'Office National du Film du Canada à la télévision, dans les festivals et dans les lieux d'artistes du film de Bruno CARRIÈRE, L'art n'est point sans Soucy, questionne aussi l'existence de la région (dépeuplement, dénatalité et suicide en hausse).

Normand THÉRIAULT cite sa plus récente lecture : le philosophe Wittgenstein. Les mots souvent perdent les sons du réel. L'artiste demeure porteur de l'utopie de changer le monde et au-delà dérange un système généralisé qui obéit à une série d'intérêts qui ont dénaturé un art d'émancipation à un public aléatoire : dans la sculpture publique (comme le 1 %) la composition des jurys révèle les mêmes motifs (favoriser un artiste de la « place », une œuvre qui ornemente et met en valeur l'histoire locale, une œuvre de bronze sur piédestal) qui n'ont rien à voir avec l'idéal esthétique. Quant au rapport à l'économie, Thériault insiste : les quelque six millions investis dans l'art sont peu coûteux dans une société où le marché de l'art est inexistant et dont la muséologie, la justice, la police, les industries culturelles, les transports, le commerce et la bureaucratie elle-même engloutissent des sommes immensément plus considérables et jamais aussi productives. À ce titre, la fonction du centre d'artistes obéit toujours à l'autogestion de l'art et de ses outils. C'est toujours avec une avance valable mais dont le fonctionnement repose sur la pauvreté des artistes. Un problème qui voit l'implication des villes comme nouveaux acteurs dans le champ culturel et qui, avec les projets comme Méduse à Québec, ouvre la voie à l'« hyperantre » de haute technologie. Osmose avec les fonctions muséales et les clientèles internationales ? Centres coopératifs qui changent la cité et les productions culturelles ? Le débat s'ouvre à l'audience. Des questions fusent sur le non-mercantilisme de l'art actuel, sur le poids des fonctionnaires de la culture, sur les négociations avec les villageois comme à l'Anse Saint-Jean, sur les centres d'artistes et leurs associations, etc.

Guy SIOUI DURAND, l'animateur, conclut sur cette trame qui a traversé la soirée de discussion : les notions d'adhésion, de négociation et d'intervention dans la cité, dans le public, sous-tendent l'appartenance, l'ancrage et la conviction d'un changement du monde, sans perdre de vue les rôles qui renforcent toujours les dynamiques art et publics comme des marquages de territoires culturels dans une sorte de transversalité éthique, qui déborde et questionne les institutions. sans se laisser piéger par elles.

Agnès TREMBLAY est coordonnatrice du centre d'artistes Langage Plus à Alma au Lac Saint-Jean.

Denis TREMBLAY alias l'illustre inconnu de Chicoutimi est notamment promoteur de l'immense projet environnemental Saint-Jean-du-Millénaire.

John K. GRANDE, critique et collaborateur à plusieurs revues d'art vient de publier l'essai *Balance/Art and Nature* chez Black Rose Books.

Normand THÉRIAULT, critique, est impliqué dans les nouveaux enjeux de la sculpture publique et du rôle de centres d'artistes.

Rose-Marie ARBOUR était invitée mais a dû se désister quelques jours avant la tenue du Forum.

GSD

— **Guy SIOUI DURAND** : Quand je parle de public, il y a (aussi) des débats publics sur des prises de décisions des gouvernements. Il y a aussi des débats sur les types de pratiques artistiques. Et une autre utilisation du mot « public » qui s'appelle « le capital public » : les subventions, tout ce qui appuie, tout ce qui sert des politiques culturelles. Par exemple, ce Conseil des arts et des lettres du Québec qui part en tournée dans les régions, qui part presque à l'instant et qui vient de distribuer

presque 3,5 millions [de dollars] à des centres d'artistes, à des organismes. Donc il y a là une dimension publique qui pourrait s'appliquer au « capital ». Donc il y a une économie du « public ».

C'est sur cela que John fait sa lancée...

— **John K. GRANDE** : Pour commencer, je vais dire qu'il y a une différence entre le « professionnalisme » dans l'art et les centres d'artistes qui encouragent l'exploration. Dans la société, le public est vraiment séparé dans différents groupes avec des intérêts spécialisés. À cause des subventions dans les arts, je trouve qu'il y a une sorte de « didacticisme » qui envahit les galeries parallèles. Les gens cherchent un avenir qui n'est pas là. L'avenir c'est le travail ou la créativité elle-même. Ce que je trouve plus intéressant, c'est l'art éphémère dans la vie ou des interventions directement dans la société. On ne peut pas mettre [celui] sous la définition d'« art professionnel ». Pourquoi je dis cela ? C'est qu'il y a un immense vide entre le public et l'art. Les galeries parallèles deviennent un milieu. Un de mes intérêts c'est la matière elle-même. Travailler avec les limites de la matière et trouver des façons créatrices qui ne sont pas définies par la production, c'est quelque chose qui prédomine sur l'art de notre époque contre le petit et le beau. Des dizaines de milliers de dollars sont investis dans les musées pour des œuvres d'art que les gens ne comprennent pas, produites par des machines.

Les supposées vedettes internationales... Alors pourquoi ? Excusez-moi mais ça ne m'intéresse pas du tout. Je préfère l'« éphémère »... Tisser un lien entre les matériaux de la nature et vous-mêmes... Contre DUCHAMP qui dit que l'art n'a rien à faire avec la vie... DUCHAMP est issu d'une époque où l'économie et la nature étaient vraiment séparées après la Première Guerre mondiale et le Bauhaus est aussi une architecture séparée de la nature — la géométrie qui a dominé les arts de cette époque. Maintenant c'est vraiment un nouvel âge, il y a un changement. Le changement crée des dilemmes pour les gens qui sont formalistes. Ensuite les « Post-Mod » ont rejeté le modernisme à cause de sa forme linéaire — conscience de ce qui est en arrière. Toutes les œuvres étaient créées pour ce qui était dans le passé. Maintenant l'histoire ce n'est pas si simple que ça. Il y a le présent et le futur et... une régénération de l'esprit humain et cela se fait par le matériau (dans le matériau)... [dans] les limites du matériau.

— **Normand THÉRIAULT** : C'est quoi les matériaux ?

— **JKG** : Ça fait partie du tout. L'art n'est pas séparé du paysage, n'est pas séparé de l'environnement. Le paysagiste doit être un artiste maintenant, je crois. L'architecte peut être un artiste. L'artiste doit faire autre chose que l'art quelquefois. Parce que l'art est devenu une caricature de ce que c'était originalement. L'idée d'être original, c'est aussi démodé, dépassé. Avant, l'art était original et maintenant ça l'est moins. C'est de plus en plus difficile d'être original. Pourquoi ? C'est à cause de la pyramide qui a été créée pour établir un marché dans l'art. Ça, c'est parallèle à l'histoire de l'art qui n'est pas l'histoire de tous les artistes mais de quelques vedettes. Eh bien, c'est la demande de l'histoire formaliste dans l'art.

Les centres d'artistes, pour moi, c'est un endroit où les gens doivent communiquer, établir des liens sociaux dans leur communauté et générer un intérêt vis-à-vis le coin où ils habitent aussi. C'est une raison pourquoi j'aime beaucoup que les artistes sortent des galeries parallèles ou centres d'artistes pour faire des choses dans la ville à divers endroits. Pas juste avec des objets, ils peuvent aussi travailler avec des sans-abri à n'importe quoi. Tu peux prendre un sans-abri et faire un « party » pour les sans-

abri. Tout l'événement pourrait être une œuvre d'art. Il y a aussi un problème avec les mots, les mots sont dépassés. Art, nature, etc. Ils sont généralisés. Plus on les utilise et moins on sait ce que c'est. Ils deviennent des symboles et pas vraiment des expériences, des indications d'une volonté. Énergie physique qui est entre toutes les choses, c'est partout, c'est physique, l'art. On peut prendre, par exemple, l'idée de créer un meilleur monde où on habite. C'est la même chose pour l'art. Parce que c'est plus révolutionnaire que de gagner des bourses.

— **GSD** : L'art qui prend le risque ou même l'audace d'une transformation qui déborde ce que tu appelles ces mots qui n'appartiennent qu'à un vocabulaire spécialisé. Parce que l'art sera toujours ce que les artistes font, cette rencontre avec des besoins, des espoirs et des désirs, des utopies de communauté. Souvent cela peut prendre l'ampleur d'un village, d'une ville, d'une région, et c'est peut-être à travers cette piste que je veux passer la parole à Denis TREMBLAY qui ne nous parlera pas que de saints mais peut-être aussi du millénaire.

— **Denis TREMBLAY** : J'ai envie de dire que l'art institutionnel en mange un coup tout simplement parce que le Canada que l'on connaît, ce Canada multiculturel, ce Canada des libertés individuelles, finalement se décentralise. On a une preuve que ce n'est pas l'effet de son budget.

En fait, vu sous l'angle de l'audience, on pourrait le voir comme ceci : finalement l'art institutionnel des 20 ou 30 dernières années n'avait peut-être qu'un seul auditoire, qu'une seule personne pour le regarder à travers ses jurys, à travers ses universités, et nous en sommes tous un peu le produit.

En ce sens-là, l'art gouvernemental, l'art supporté par ses institutions a changé de visage et s'est rapproché plus des citoyens. C'est probablement pour cela qu'aujourd'hui on pose tant le problème de l'audience. Un gouvernement municipal, ça n'agit pas comme un gouvernement fédéral très loin du citoyen, qui peut, par exemple, imposer à travers son jury du 1% un certain nombre d'artistes.

Alors vous voyez le contraste si c'est le gouvernement municipal qui décidait de la banque d'artistes du 1%. Évidemment vous allez avoir toutes sortes de rapports, toutes sortes de stratégies. Et les arts correspondront probablement à leur marché réel si le principal fournisseur est le gouvernement fédéral dans un premier temps, le provincial dans un autre et le municipal plus tard.

Je me souviens que, dans un jury, Raoul DUGUAY avait défini l'art institutionnel comme ceci ; il avait dit : « Si je comprends bien » — parce qu'il ne comprenait pas vraiment l'art — « l'art institutionnel, c'est un petit « pet » avec trois branches qui le supportent ». Et c'était peut-être un peu une boutade mais il avait quand même là, par maniérisme probablement, saisi l'essentiel de l'art institutionnel.

Pendant que cet art-là fonctionnait, il y avait un autre art, beaucoup plus enraciné dans notre milieu, qui est régi par d'autres règles et qui a toujours fonctionné d'ailleurs. Qui n'est peut-être pas celui de l'art commercial des galeries de Tex LECOR et compagnie. Cet art-là fonctionnait sans avoir toujours la caution et l'appui des gouvernements.

J'avais conçu le projet P.O.R.T. qui va vous donner l'aperçu de ce que c'est, d'après moi, un projet post-technocratique, parce que c'est bien de cela dont on parle aujourd'hui. C'est un pavillon simplement situé sur la zone portuaire. P.O.R.T. : le pavillon des œuvres et des recherches thématiques de Chicoutimi. Ce pavillon était financé essentiellement grâce à une entente entre l'université et le municipal.

Cette école-là, si elle avait pu se produire, elle serait devenue, j'en suis convaincu, une école d'art internationale au même titre que d'autres, parce que c'est l'occasion qui fait l'art. Les étudiants n'ont pas d'argent pour produire ou à peu près pas. Ce sont les conditions économiques qui régissent les formes d'art que l'on fait. Lorsque l'on a un support étatique pour le faire, évidemment les formats, les technologies changent, etc.

Donc, je travaille beaucoup avec cette idée-là de relation avec le milieu et je suis invité probablement pour cela. En fait j'ai reçu une commande : produire un projet pour l'Anse Saint-Jean. C'est un petit village de 3000 habitants, situé entre Chicoutimi et Sainte-Catherine ou Tadoussac sur l'autre rive de Tadoussac.

Lorsqu'ils [les gens du village] étaient en pleine opposition, le curé a jeûné, la population a fermé des routes avec des barrages. Ils ont fait une petite révolution, ils ont réclamé une pente de ski sur un mont. Ils se sont opposés à la grande capitale de Chicoutimi qui avait son propre centre de ski. Ils ne voulaient pas entendre parler que, dans la même région, il y aurait un autre centre de ski.

Enfin, ils ont réussi à faire cette pente de ski avec un budget des plus réduits possibles, ça c'est l'âme des technocrates, et forcément ils ont eu des problèmes financiers. Alors pour s'en sortir, ils ont réussi par la suite, lorsque cette fois-là ils sont tombés non pas entre les mains de l'opposition mais plutôt entre celles du pouvoir, à avoir de l'argent pour faire une étude économique récréo-touristique par Samson-Bélair par sondage.

Les gens avaient dit qu'il serait intéressant de faire une œuvre d'art sur le mont Édouard. Par la suite, les gens m'ont demandé parce qu'ils n'étaient pas capables d'aller en concours, soit provincial ou même national.

Alors je vous présente ce projet. À partir des caractéristiques du mont Édouard [que l'on puisse monter à son sommet] contrairement à d'autres pentes de ski où on n'arrive pas nécessairement sur le sommet, j'ai produit un projet que j'ai appelé *Saint-Jean du millénaire*. Le visage que vous voyez en face a 1000 pieds de haut, à peu près 700 ou 800 pieds carrés de coupe sélective. Je parle juste pour le visage. On suppose qu'il y aura pour le réaliser 36 000 plants d'arbres.

Sous un autre angle, c'est apparemment saint Jean Baptiste. Saint Jean Baptiste c'est le patron des Canadiens français et je vous épargne le reste. C'est évidemment un saint à qui on a coupé la tête et c'est notre saint patron ; on est donc une société soi-disant indépendantiste, vous voyez un peu la logique, à première vue apparemment



Illustration du Saint-Jean du Millénaire tirée du document de promotion de la présentation à Séquence.

religieuse. L'œuvre est construite de telle manière que les gens y vont pour vivre une expérience d'émerveillement devant une œuvre de telle dimension. L'œuvre est réalisée avec des coupes sélectives, c'est-à-dire qu'à certains endroits on coupe les feuillus, à d'autres on coupe les conifères, et à d'autres on coupe les deux.

Pourquoi un visage ? Eh bien, il y a toutes sortes de raisons. J'ai compris pourquoi au mont Rushmore où les gens avaient mis les visages des présidents. C'est tout simplement parce que c'est la chose la plus facilement reconnaissable. Alors il y a des mécanismes de satisfaction pour un public et c'est évidemment construit pour un public assez large. Ça prend trois ans à réaliser, quatre étés ; ça nous met exactement à l'hiver 2000.

Anse Saint-Jean est connu aussi parce qu'il apparaissait sur les billets de 1000 \$ et alors il y a toute une logique régionale à cela.

Saint-Jean-du-millénaire serait aussi saint Jean Baptiste. Vous savez que c'est le troisième de la hiérarchie religieuse, la deuxième étant la Vierge Marie. Or il y a une Vierge très connue en pèlerinage pas très loin, qui est la cap Trinité où il y a une statue de la Vierge. On représente ce saint Jean qui pointe du doigt ; en fait c'est lui qui a reconnu Jésus. On ne sait pas trop ce qu'il pointe, il pointe vers l'est, vers le Saguenay. Il peut pointer aussi vers Saint-Jean où l'artiste déposera plus tard le centre de l'œuvre.

L'œuvre est construite de telle manière, en termes touristiques, [à] pouvoir intéresser les clientèles religieuses. La dimension première de ces gens-là, [c'est qu'] ils veulent avoir une œuvre qui ne dérange pas trop. Il faut qu'elle soit politiquement correcte. Cette œuvre-là est régie même si elle n'est pas technocratique, elle obéit aux mêmes règles que les œuvres dites technocratiques. Elle intéresse une clientèle religieuse lors du pèlerinage. Elle intéresse aussi une clientèle culturelle. Ça peut intéresser aussi les sportifs parce qu'il faut monter le mont.

Dans le propos de l'audience vous avez une œuvre qui change les paramètres de l'art. Qui est en rupture. Peut-être pas en rupture mais en détournement, en glissement par rapport à ce qui se fait généralement.

Une œuvre comme ça qui coûte un million de dollars, qui s'étend sur quatre ans, ne peut pas se faire sans une adhésion complète de la communauté. L'artiste doit installer avec la communauté une relation tout à fait d'un autre ordre. En ce sens-là, nous n'avons pas affaire à un objet signé mais à un projet. J'oppose « objet » à « projet » contresigné par la communauté. Cet aspect-là m'intéresse beaucoup, il y a comme un aspect d'adhésion. La responsabilité de l'œuvre est partagée par l'artiste avec les gens qui vont la vivre. Vous avez compris qu'une œuvre insérée adéquatement comme ça dans un système touristique rend le mont Édouard plus rentable.

Ensuite, ce que ça impose comme lecture, c'est figuratif, c'est religieux. Alors cela pourrait être considéré comme une œuvre passéiste. Mais, à mesure qu'on découvre l'œuvre et avec [elle] les interrogations qu'elle pose et les réponses qu'elle amène, évidemment les spectateurs pourront s'amuser avec cette logique-là.

Les niveaux de lecture ne sont pas installés de façon linéaire comme on comprend les choses. Et comme il faut vivre avec la communauté, eh bien, la communauté doit saisir au moins des éléments principaux.

Ce qui pose le problème de l'audience, c'est le point de vue du récepteur qui est mis en place et non pas le point de vue de l'émetteur. Le point de vue de l'émetteur, ça c'est vraiment la société technocratique. C'est le sens formalisant, le plus « esthétisant », dans lequel on propose des œuvres où il ne devrait pas y avoir de bruit sous l'angle de la communication pour pouvoir les apprécier totalement. Alors, on impose des musées, les plus neutres possibles, dans lesquels on mettra des œuvres qui existent, les plus seules possible.

C'est un peu comme si je parlais et que je tenais à bien parler et que j'avais un micro qui traduisait impeccablement ma voix. Sous l'angle du récepteur, si vous avez un bruit c'est considéré comme une information supplémentaire. Si on a un bruit de téléphone ou un bruit de télévision — je parle toujours en termes d'images — ces informations donnent une idée du réseau.

Alors, sous l'angle du récepteur des bruits et du silence, il y a des choses qui sont aussi importantes que l'émission elle-même. Parce que ce projet ne peut pas être subventionné pour des raisons uniquement artistiques, mais pour des raisons économiques et touristiques, il y a un transfert qui s'opère en tant qu'artiste, en tant que communication entre artiste qui n'est plus l'émetteur. Ce qui revient au même que ce que j'ai dit tout à l'heure... c'est peut-être plus des données d'ordre communicationnel, c'est sous l'angle du récepteur.

Et la fameuse dichotomie entre art et économie. Vous savez que je suis un sculpteur. Je me définis comme un sculpteur de plus sur le plan social. Le problème du financement de l'art est un problème de l'art lui-même. Au sens pragmatique, le financement doit être inclus dans la conception de l'action ; on a affaire à un glissement. Donc cette œuvre-là prend son sens si elle se réalise. Elle va se réaliser parce que la communauté trouvera le financement pour la faire. Son sens tient compte de sa réalité économique. La réalité économique tient compte de la réalité artistique. Les deux sont indissociables.

D'après moi, indépendamment du fait que toute forme d'art exige l'adhésion fictive, parce que les trois mille personnes à travers le conseil municipal votent 20 000 \$ à 30 000 \$ par année pendant cinq ans, c'est un engagement personnel de trois mille personnes. Donc il y a une adhésion réelle. Donc les gens font les choses pour eux-mêmes. Et ils le font à travers une œuvre d'art, à travers un artiste qui n'est plus seulement un émetteur.

— **NT** : Dans les trois mille personnes, est-ce que tous les gens ont été consultés verbalement ?

— **DT** : Il y a eu une émission de télévision qui a passé par Vidéotron pendant longtemps. La première fois que l'idée a été lancée je me souviens d'avoir assisté à une ligne téléphonique et quelqu'un a dit : « Enfermez-le, ça presse ! » Il y a deux semaines, le Conseil de ville décidait de s'engager dans le financement [du projet]. Entre les deux, il s'est passé à peu près un an et demi de sensibilisation. L'œuvre en soi n'a pas nécessairement changé mais la perception que les gens en ont, elle, a changé considérablement.

En gros, [dans] le million que ça coûte, on a besoin de 250 000 \$ d'argent, de montant résiduel dans le jargon technocratique. Le reste, c'est essentiellement des projets de création d'emplois. Le projet est financé par le Conseil municipal et la Caisse populaire.

— **GSD** : Il y a quelque chose que j'ai retenu et ce n'est pas le fait que ce soit un *Saint-Jean du millénaire* en cette journée où JEAN-PAUL Il publie son encyclopédie sur la vie. Mais cette question de survie d'une communauté d'adhésion et de partage, ça suppose une solidarité et ça se mesure à la grandeur de la communauté, de la ville, de la population. Au cours des vingt dernières années, il y a quand même ces modèles ou ces formes de rencontres, ces lieux de solidarité, qui ont été sources de projets. Un certain temps communautaire mais aussi d'ouverture et de rencontre des artistes vers le public. C'est un peu ces centres d'artistes, ces regroupements d'artistes, ces événements d'art, qui ont donné lieu à des projets intégrant la population. Aussi ces rencontres entre artistes et ces phénomènes de générations.

Au Saguenay-Lac-Saint-Jean où l'on retrouve le projet de *Saint-Jean-du-millénaire* ou encore cette utopie du projet P.O.R.T. qui n'a pas marché à Chicoutimi, il y a, à Alma, Langage Plus qui opère depuis quinze ans. Ça pose aussi des phénomènes de changement des populations, des villes, mais aussi de solidarité et d'échange d'une communauté d'artistes et de projets et c'est à ce titre que j'aimerais qu'Agnès nous introduise de plus en plus [aux] outils que les artistes se donnent, les rencontres avec le public ou les non-rencontres, ce qu'elle appellera plus tard la disparition des amateurs.

— **Agnès TREMBLAY** : Je voudrais vous plonger dans le cœur de la perception du public, les stimuli qui font qu'on est un public. C'est ce que disait ce petit « haïku ». Ce qui amène le public dans un lieu surtout si le public n'est pas averti. Il va dans un lieu d'art, il voit un *Saint-Jean-du-millénaire*. Il va dans un musée.

Effectivement, depuis quinze ans Langage Plus a vécu toutes sortes de rebondissements. La passion de la création, la passion de l'art, où ont émergé les centres d'artistes par cette passion.

[Il] faut voir aussi le choc que créaient cet engouement et cette passion à l'intérieur d'une petite communauté. Parce qu'Alma c'est 25 000 habitants. Il y avait un public fidèle et enflammé qui assistait et concevait toutes ces manifestations aussi « flyées » et « déconnectées » — je pense au Symposium de Chicoutimi en 1980 [et aux] interventions de Jocelyn MALTAIS sur la fontaine dans la rivière, dans la décharge d'Alma.

— **GSD** : Il a déposé deux fosses septiques par hélicoptère, ce qui a créé pendant cinq ans, à chaque élection, une colère de la part de la municipalité.

— **AT** : Et du public qui était insulté de voir les fosses septiques. Mais ces fosses septiques avaient été mises parce que la rivière était polluée. C'est cette optique. Il y avait aussi la plantation d'arbres, la fontaine avait des cordons, je ne sais plus trop en quoi...

— **GSD** : En fait, c'était *Intervention 58* sur la fontaine de la grande décharge. Il y avait un processus à partir de rayons de plantations de 58 arbres dans la ville, en même temps qu'il y avait une collecte de déchets par les étudiants et les gens de la ville et une négociation [pour] planter des arbres comme une pratique artistique. C'était une intervention à travers la ville, à travers les citadins. Nous sommes en 1980, donc avant le projet de Joseph BEUYS à Kassel.

[C'était une] intervention au cœur de la ville à travers les résidents des quartiers. Un an plus tard, il y a eu une enquête qui a été faite sur la compréhension de cette œuvre-là. Qu'est-ce qu'a donné l'enquête ? C'est qu'à mesure qu'on s'approchait des zones ouvrières et populaires — si on veut réintroduire cette vieille idée qu'il y a des classes culturelles et des classes sociales — c'était vraiment un projet écologique, un projet contre la pollution de la rivière par les compagnies. La mairie, elle, voulait installer une fontaine à Alma comme à Las Vegas, ce qui n'a jamais marché...

Il y avait aussi cette critique d'une ville, des villes ouvrières ou industrielles qui se construisent comme dortoirs ouvriers pour toutes les « Alcan » de la Terre. On [était] au cœur des mouvements sociaux, [avec] les écolos, les pacifistes, les féministes, etc.

— **AT** : Tout ça pour dire que là on est en 80-82 jusqu'en 85-86 ; il y a aussi toutes les expériences télématiques ; on était branché internationalement sur les réseaux. Au niveau de la planète, on faisait des projets écologiques et tout cela suscitait une espèce d'effervescence : des membres fidèles, un public fidèle, un étonnement de la population. Les gens venaient voir, par exemple, une exposition de Mark PRENT où ils étaient choqués, déroutés. Mais c'est l'exposition dont ils se souvenaient le plus. Je me souviens aussi des gens choqués qui venaient s'engueuler avec l'artiste : « C'est pas de l'art ! »

Mais il y avait un choc, quelque chose qui se passait... Là, il ne se passe plus rien. Ce choc n'a plus lieu. Alors le questionnement est très grand. Nous, on vit dans une petite communauté cette désaffection du public envers l'art et envers les lieux... Nous, on continue à présenter des choses mais il n'y a plus de public là. Il y a une clientèle artistique mais elle perpétue le cercle hermétique.

Le public, lui, est détaché, il voit beaucoup de choses et à beaucoup d'endroits. Il ne « passe pas la puck », il ne fait pas le lien. Il ne s'intéresse pas à ce genre de choses. Il a un esprit rétrograde, tourné vers les arts traditionnels. Il est à la recherche du beau à sa manière. On continue de faire des nouveautés, de faire des actions mais il n'y a plus ces pensées « internationalistes ». Je pense à Jocelyn MALTAIS et INTERACTION QUI avec Alain LAROCHE qui tentent présentement un projet grandiose qui va être, via satellite, des balises posées avec la forme d'un poisson un peu partout dans la région. Le projet est long et c'est long avant d'aboutir. À ce moment-là les gens, [comme] le fermier chez qui va être posé le truc avec des pierres, sera sans doute encore intéressé mais la population elle-même va être complètement désabusée.

Il y a aussi l'exode des jeunes ; on vit beaucoup la perte des jeunes qui quittent les régions. Alma a un niveau collégial mais après cela, l'université c'est ailleurs. Alors on n'a pas cette relève-là. On est à l'heure de l'évaluation des institutions d'enseignement. Pour nous, ça devient une problématique percutante et pertinente sur le rôle de l'art.

— **GSD** : J'aime bien qu'il y ait un son de cloche de précarité, d'urgence. Il va falloir dire qu'il y a des problèmes, des fossés. Ça rejoint peut-être cette éthique de la pratique, dans la mesure où un groupe comme INTERACTION QUI peut rejoindre 70 000 personnes avec le projet *Ouananiche*, il ne passe pas à l'action. Il y a cette attente ou cette utopie. Elle finit peut-être par retourner à ce premier sens du non-réalisable.

Au moment où il y a des gains en région, des événements, une stature nationale et internationale — je pense à la *Biennale de l'estampe et du papier* à Alma, qui a ses lettres de noblesse internationale et qui roule — des projets ou des associations d'artistes vont faire des ateliers ouverts pour accueillir le public directement en dehors de ces outils dont on parlait. Ces centres d'artistes, le Musée, la galerie ou la galerie dans l'École des arts visuels qui change de quartier — pour parler de Québec — ou encore un changement de revitalisation d'un quartier à travers une transformation de bâtisses en coopérative et avec un ajout de haute technologie comme Méduse, ou encore ce projet de caserne de Robert LEPAGE pour le théâtre. Une scène internationale qui amène un autre palier de lecture. Est-ce que ce public ou ces publics sont très près lorsqu'il y a des questions de survie ? Est-ce qu'il y a une adhésion qui prend forme, une certaine conscientisation et même une mondialisation de ces publics-là ?

C'est ainsi que j'introduis Normand THÉRIAULT.

— **Normand THÉRIAULT** : Dans ce que j'ai entendu il y a des propos contradictoires. S'il se produit à l'Anse Saint-Jean ce qui s'est produit à Alma, alors c'est dangereux pour ton œuvre. Ça veut dire qu'il y a comme une désaffection, c'est-à-dire qu'à la longue le problème dans notre société c'est qu'il y a des valeurs de l'art reliées à son rôle, art qui veut dire n'importe quoi, qui peut être n'importe quoi. J'ai travaillé un peu sur le philosophe viennois WITTGENSTEIN qui dit que le mot est à peu près la chose qui ne veut rien dire. Le grand problème dans notre discours, c'est qu'on utilise tous les mêmes mots avec des sens différents.

Mais l'art, c'est quoi ? L'art est une chose différente qui fait qu'il y a quelque part un individu qui peut changer le monde... Dans nos sociétés, maintenant, c'est clairement établi lorsqu'on écoute les discours des premiers ministres, c'est la dette nationale. Présentement, les politiques on n'en a plus, ce sont les banques. Les dettes... on [ne les] rembourse pas, c'est fini, on recommence ! La mesure n'est pas nouvelle. Au premier de l'an au Japon elle fut appliquée vingt-cinq fois. Au moment où les dettes étaient dues, on faisait une déclaration solennelle disant ce qui suit : « Les dettes du pays sont à ce jour nulles et non avenues ». On recommence à neuf. Cela n'a jamais « foutu » une banque à terre. Elles ont recommencé. Présentement on en est là. Et nos sociétés... quand on dit qu'on ferme les banques d'œuvres d'art, qu'on ferme ci, qu'on ferme ça... C'est certain que ce gouvernement dans l'enjeu actuel de l'endettement ne peut plus continuer les politiques culturelles. Si vous remarquez que les gouvernements se retirent c'est

parce qu'ils ont complètement perdu le pouvoir, c'est-à-dire que présentement les taxes des citoyens servent à rembourser les banques, et les banques génèrent les profits et ce sont elles qui mènent les sociétés. À ce moment-là, je ne pense pas que dans les banques le discours de l'art — à moins que ce soit l'industrie culturelle — ait quelque intérêt que ce soit.

Par exemple, à la coalition des arts en 1990 — je crois que c'était la dernière grande coalition, après ça a sauté — la chicanerie avait « pogné » carrément entre l'industrie culturelle et le monde de l'art. La position était marquée par la position de SIMARD : « Vous avez le droit d'obtenir le 1% si ce 1%-là va en bourse ou en sommes allouées aux artistes, on n'en veut pas de 1% ! Le 1% doit aller à l'industrie culturelle, autrement dit on doit générer les profits ». On est dans un discours un peu bizarre, c'est-à-dire qu'on a de moins en moins de pouvoir et qu'on en aura encore de moins en moins, c'est-à-dire que les coupures de budget vont continuer.

Ce qui sera toujours remis en question, c'est la place même de cette activité qui n'est pas rentable au départ. Quand j'entendais les gens dire avant moi : « Je pense que l'artiste doit vivre de son art... » C'est-à-dire que, présentement, on se bat avec un discours qu'on entend souvent, je dirais partout au Québec, quant au droit à l'exposition. Ce droit n'est pas accompagné du droit d'être payé.

Il y a quelques années, en tant que fonctionnaire parallèle, je faisais une petite enquête ici, une petite enquête là. Je pense qu'il faut trouver un moyen pour que l'artiste vive de son activité, pas seulement comme une activité de création mais comme une activité de vie. Comment on fait ça ? Comment on paie cela ? Est-ce qu'il y a des bourses ? Je pense qu'il y a une réflexion à porter sur ça.

Il y a aussi une réflexion à porter sur le public. Qu'est-ce qu'on peut imposer au public ? C'est pour cela que j'ai été à l'intégration des arts à l'architecture pendant trois ans. Une année, non pas comme fonctionnaire parallèle, mais comme fonctionnaire temporaire et deux années comme spécialiste. Et là, je peux vous dire que j'ai vécu le monde municipal.

Le monde municipal, c'est un comité qui agit en fonction des prochaines élections, c'est-à-dire qui est très immédiat et, s'il a l'appui de sa communauté, eh bien, on y va. Ce qu'il veut avoir, c'est un artiste le plus près de l'école, indépendamment de l'œuvre qu'il fait, ou le plus près de la bibliothèque, indépendamment de l'œuvre qu'il fait. Simplement pour dire qu'il a choisi un « gars de la place » ou une « fille de la place ». J'ai fait partie de comités où je me suis chicané parce que l'artiste qui était si génial, lorsqu'on était à Matane, devenait tellement stupide quand on était à Rivière-du-Loup. Pourtant c'était du même architecte dont on parlait.

C'est ça le monde municipal ; c'est que la fonction artistique est dénaturée. Ce sont des objets de nature artistique qu'on mettait dans des lieux mais la raison d'être de l'œuvre n'avait rien d'artistique, c'était simplement de dire : on aide un gars ou une fille de la place. Habituellement, l'œuvre

devoir avoir des connotations assez directes au lieu. Il y a des façons de présenter les œuvres pour les vendre. Il y a aussi le fait que l'artiste est lié par le fait que l'artiste est obligé de vendre, c'est une de ses sources de revenus. On sortira les statistiques et on s'apercevra que le 1% représente à peu près trois millions pour les artistes du Québec. Je pense que le système de bourses doit rapporter un ou deux millions à peu près. Donc c'est une grande source de revenus.

C'est pour ça que je suis comme mêlé. Art et public. Est-ce qu'on peut imposer des œuvres d'art aux gens ? Est-ce que l'artiste a le droit d'aller dire : je vous fais une œuvre d'art dans votre cour, je vous fais une fosse septique ? Pourquoi il a le droit de le faire ? Moi, j'ai connu des artistes qui s'intéressent à Armand VAILLANCOURT. Tout ce qu'Armand VAILLANCOURT fait est nécessairement bon. Pourquoi ? Parce qu'Armand VAILLANCOURT est un artiste. Serge LEMOYNE, ce qu'il fait c'est bon. Pourquoi ? C'est un artiste ! C'est une intuition initiale. Pourquoi ? Parce que l'artiste a le droit de tout faire. Moralement il est justifié et, en plus, il devrait être payé. Ça c'est un rôle. Est-ce que c'est vrai ou non ? C'est une question. Je n'enlèverai jamais à l'artiste le droit de dire pour la simple raison que le banquier, lui, il me dit qu'il a le droit de la faire [l'œuvre]. Lui, il entre dans ma maison continuellement. Cela veut dire que je ne mets pas en soi le droit de la faire, il a le droit de l'insérer. C'est là que l'artiste doit inférer dans nos sociétés, pour la simple raison qu'il représente des valeurs différentes.

C'est un des rares individus qui fonctionnent sur le fait qu'un seul individu peut changer le monde. C'est ce qui fait que l'artiste est un être agréable. Parce que s'il continue à vivre, c'est-à-dire qu'un soir on peut s'asseoir nous-mêmes et on peut changer le monde. Est-ce qu'on le change, ou on le change pas ? Ça c'est une autre affaire. C'est ça l'intérêt de la chose. Parce qu'on croit que le monde doit être changé.

— **GSD** : Où est-ce que tu trouves que le *Saint-Jean-du-millénaire* change le monde ?

— **NT** : En soi ? Pas vraiment. Il ne le perpétue pas.

— **GSD** : Je te présente un gars agréable à côté.

— **NT** : Son œuvre était une œuvre beaucoup du 1% parce qu'il a utilisé les méthodes du 1%. C'est-à-dire de trouver plusieurs niveaux de signification. Le défaut de l'œuvre d'art, c'est qu'on ne sait pas... on ne sait pas ce que ça veut dire... on ne sait pas et ça amène quelquefois une nouvelle réflexion.

En démocratie, et on le sait, nos gouvernements sont élus démocratiquement, et on a toujours Jean CHRÉTIEN et on a un autre maire. Il y avait une très belle phrase sur un mur à Montréal. C'était écrit : « Si la démocratie pouvait changer le monde, elle serait illégale. » Et c'est ça qui sera toujours le jeu, parce que la démocratie est ordinairement le fait d'un consensus, une entente faite par des comités pendant trois ans et voyez que n'importe quelle œuvre d'art doit s'égaliser à certains endroits pour que sept personnes se rencontrent pour dire oui, on retient ceci.

Je me souviens au Saguenay, une fois à Chicoutimi, parce qu'au moment où on a dit à l'artiste [que son] œuvre n'avait pas été retenue par décision unanime, je me souviens de la réaction, tout le monde du comité et l'artiste se sont retournés vers moi. Qui pensez-vous que l'artiste voulait tuer ? La décision du comité était unanime. C'était naturellement l'étranger. J'ai été obligé de raconter ensuite que j'ai vécu sept ans à Port-Alfred.

Il y a eu la même chicane au Témiscouata — parce que ma famille vient du Témiscouata — j'ai découvert que j'étais le plus vieil habitant de la région mais que j'étais l'étranger encore.

Et le débat... le débat était sur l'étranger et non pas sur l'œuvre. Si j'avançais quelque chose dans le débat, j'étais l'étranger qui avançait quelque chose, ce que je disais n'avait aucune importance. Il faut dire que je n'avais pas l'argumentation pour retenir l'œuvre parce que l'artiste était de la place. J'ai pensé que ce n'était pas une raison suffisante : une œuvre doit être retenue parce que, selon moi, elle veut dire quelque chose et non pas simplement parce qu'elle vient du coin. Dans le fond, on pourrait penser toute l'œuvre d'art en disant : l'œuvre d'art ne fait que représenter ce qui vient de la place. On pourrait avoir ça comme discours : dans le fond, [dans] le 1%, l'œuvre d'art est donnée à l'artiste qui habite le plus près du bâti.

— **GSD** : L'œuvre n'est toujours pas réalisée à la Bibliothèque municipale de Rimouski parce que l'artiste n'était pas de la place.

— **NT** : Je me souviens que le maire voulait une œuvre qui était celle d'un artiste de la place.

C'est un peu comme ça. Les aventures de 1% sont nombreuses. C'est au fond le droit de l'artiste, le droit au discours de l'art. Et là, il y a des stratégies d'insertion parce que dans le fond on est au cœur du débat, à savoir : c'est quoi un centre d'artistes ?

Là on pourrait ouvrir toute l'affaire. C'est quoi un centre d'artistes ? Quel est son rôle ? Si je prends le titre « Art et public, fonctions d'un centre d'artistes », c'est un outil que les artistes se sont eux-mêmes donné et qu'ils gèrent pour établir des points de rencontres avec le public, pour diffuser les œuvres d'art à leur façon.

Est-ce que Méduse est un outil d'artistes ou un autre musée comme le Musée du Québec ? Qu'est-ce que c'est ? Ça c'est des discussions mais, au début, les centres d'artistes ont le défaut d'être composés de comités. Sur quoi vont-ils s'entendre ? Et le centre d'artistes c'est aussi un lieu démocratique.

C'est un truc qui coûte cher, c'est un truc qu'on doit faire fonctionner et, là, il y a toute une réflexion [à faire] sur le rôle du centre d'artistes. Il y a vingt ans à Montréal on pensait qu'on venait de régler le problème de l'art, on avait un musée, tout était réglé. Les artistes n'avaient qu'à produire. Au bout de deux ou trois ans, ils se sont rendus compte que le musée n'avait rien à voir avec eux.

Quel est l'outil qu'on peut se donner pour que l'art reflète ce que les artistes pensent ? Ça on ne le sait pas. On vient d'une longue tradition, d'une longue suite d'objets et il y a des objets qui sont culturellement acceptés ; artistiquement dégénérée, la peinture est toujours acceptée ; la sculpture est toujours acceptée...

Si vous voulez vendre une œuvre à une municipalité c'est simple... mettez un socle, couvrez un socle, coulez ça en bronze. Là ça va avoir l'air d'une vraie sculpture. Que demander de plus ? Il y a du bronze et un socle. Un tableau qui serait « pas pire », qu'on reconnaît bien, c'est parfait !

Je pense qu'au niveau des centres d'artistes il y a eu des équipements énormes qui viennent de se faire à Québec. Je pense qu'avec un projet comme Méduse, c'est de transformer un centre d'artistes en musée qu'on vient de faire là. Il y a peut-être de nouveaux moyens à l'intérieur de la structure du centre d'artistes. La forme des centres d'artistes dont on parle, c'est [celle] des centres d'artistes autogérés. C'est peut-être le lieu que les artistes peuvent se donner ou les moyens que les artistes peuvent se donner pour contrôler la diffusion et contrôler la production, contrôler carrément, faire que les choses se passent comme les artistes le veulent réellement. Au début la première chose que les centres d'artistes voulaient, c'était « donnez-nous un local ». Déménager un local, c'était le sortir de l'église. Le plus vieux « shack », ils tombaient en amour avec ça, ils allaient le rénover, acheter l'édifice. Alors que maintenant les artistes ont réalisé : est-ce que le lieu est si important que ça ? C'est juste un outil, ce n'est plus l'identité. Quand on parle des politiques de services, c'est dans ce sens-là. Ce qu'on appelle un centre d'artistes, c'est un collectif qui travaille à obtenir des objectifs. Le local est un des moyens, l'édifice peut en être un autre. Tantôt on est « pognés » avec les chicanes sur l'autoroute électronique, c'est tout ça qui est là-dedans. Dans le fond, faire une exposition c'est peut-être pas plus compliqué que de mettre des bouts de papier sur un arbre.

— **GSD** : Moi, je suis très heureux que ces ouvertures sur les publics, les artistes, les pratiques d'art n'aient pas fait un consensus comme dans une certaine idéologie dominante au Québec présentement. Les publics sont en délire pour des piments forts, pour des petites vies où tout est organisé, où tout est standardisé, où il y a une unidimensionnalité des fabricants d'imaginaire, des émetteurs et des récepteurs dont on a parlé.

Derrière ça, il y a trois mots importants : le partage, la conviction et un savoir qu'on partage. Je connais un artiste purement inconnu sur la terre mère où il y a une statue de la vierge, où il y a le projet du *Saint-Jean-du-Millénaire*, un *Saint-Jean-Baptiste* énorme.

Ce que je veux dire, c'est que pour faire avancer les artistes, il faut se donner des outils, des stratégies pour que ça respire et pour que ça imagine. Il ne faut jamais perdre les nôtres, que ce soit à l'échelle qu'on veut bien leur donner soit dans des rapports intimes, soit dans des rapports macro-sociaux.

Merci.