

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE RÔLE SOCIAL ET CULTUREL DE L'ART INFILTRANT : UNE ÉTUDE
AUPRÈS DE TROIS CENTRES D'ARTISTES

TRAVAIL DIRIGÉ (9 cr.)
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE

RESPONSABLE
ANNE BÉNICHOU

PAR
LÉA ALAIN-GENDREAU

AOÛT 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier particulièrement Anne Bénichou qui m'a guidé patiemment à travers cette aventure. Son enthousiasme pour mon projet de recherche ainsi que sa rigueur intellectuelle m'ont encouragée à continuer. Je souhaite également témoigner toute ma gratitude aux personnes qui ont accepté de participer à cette recherche : Guillaume Boudrias-Plouffe, Sylvaine Chassay, Gabrielle Desgagné-Duclos, Charlotte Panaccio-Letendre et Martin Dufrasne. Leur implication dans le réseau des centres d'artistes est inspirante. Merci à Ronald Richard – joyeux in/discipliné – avec qui j'ai entretenu des échanges épistolaires nourrissants. Son intensité et sa passion sont contagieuses!

Je remercie chaleureusement mes collègues d'études, les *Muséologettes*, qui m'ont appuyé tout au long de ce processus et qui ont su raviver la motivation durant les moments les plus difficiles. Merci Catherine, Lisa, Myriam et Samantha. Je souhaite également remercier Isabelle Goudou pour les conseils précieux, les relectures et les encouragements.

Merci à Sébastien Gandy, mon complice au quotidien, qui a conduit de concert une maîtrise en arts visuels et médiatiques. Son soutien constant et sa détermination m'ont accompagné jusqu'ici.

Finalement, ce travail dirigé est dédié à mes parents, Danyèle Alain et Yves Gendreau, qui m'ont transmis la passion, la sensibilité et l'expérience des pratiques diversifiées de l'art actuel. Ils ont effectué un travail exemplaire à travers leur démarche artistique respective, mais également par la réalisation de leur projet de vie – le 3^e impérial.

AVANT-PROPOS

Si l'art contemporain et actuel constitue aujourd'hui mon champ de recherche privilégié, cela découle non seulement d'un intérêt personnel, mais également d'un contexte familial favorable. *La pomme ne tombe jamais loin de l'arbre* dit-on. Mes parents ont été de ceux, pionniers, qui ont eu la chance de participer au développement du réseau des centres d'artistes au Québec. Dès 1985, ils ont décidé de revenir à leurs racines, à Granby, où ils ont poursuivi leurs démarches artistiques respectives en peinture et en sculpture. C'est au troisième étage de l'ancienne usine Impérial Tobacco, que l'histoire du 3^e impérial, centre d'essai en art actuel, débute. L'espace, dédié aux artistes et artisans de la région, leur a permis d'effectuer de nombreuses expérimentations collectives, en galerie et hors les murs, qui ont mené à la fondation d'un centre d'artistes pour lequel ils s'investissent encore aujourd'hui à la direction générale et technique. J'ai donc eu la chance de suivre l'évolution de l'organisme, de rencontrer une pléthore d'artistes et d'assister à de nombreux événements artistiques à travers le Québec. Le bagage le plus précieux que mes parents m'aient offert aura certainement été le contact privilégié avec l'art actuel, qui m'a permis de développer rapidement une sensibilité pour ce langage poétique et polysémique. Ce projet de recherche est en quelque sorte un hommage à l'apprentissage qu'ils m'ont transmis, en parallèle du parcours scolaire.

L'intérêt pour les pratiques d'art infiltrant n'est donc pas anodin. Il a été influencé par le rapport de proximité que j'entretiens avec le 3^e impérial. Si la méthodologie scientifique conçoit cette position comme un biais – dans l'optique où le chercheur devrait aspirer à la neutralité et à l'objectivité¹ – je la conçois pour ma part plutôt comme une richesse. Plusieurs recherches contemporaines ont d'ailleurs expérimenté des méthodes de recherches alternatives pour tirer parti de cette subjectivité en

¹ Émile Durkheim. (1968). *Les règles de la méthode sociologique*. Paris : PUF. [1895].

développant un rapport de proximité avec leur sujet, de manière à adopter un regard *de l'intérieur*². Soulignons également que toute réalité est de prime abord conditionnée par un regard³. En ce sens, je conçois la rigueur scientifique comme intimement liée à un souci de transparence. Il s'agit donc de présenter explicitement et avec lucidité le positionnement du chercheur vis-à-vis son objet d'étude.

Ma position de départ, en tant que chercheuse, est ainsi orientée par rapport au lien privilégié que j'entretiens avec l'art actuel et plus particulièrement, avec le 3^e impérial, centre d'essai en art actuel. J'entends maintenant étendre mon étude à un plus vaste échantillonnage de manière à ouvrir mes horizons sur la question des pratiques associées à l'art infiltrant.

² Les recherches des auteurs suivants en sont quelques exemples : Favret-Saada (1977) ; Devreux, (1980) ; Lavigne (2007).

³ Jacqueline Feldman. (2002). « Objectivité et subjectivité en science. Quelques aperçus ». *Revue européenne des sciences sociales*, XI, no.124, p. 85-130.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|----|
| REMERCIEMENTS..... | i |
| AVANT-PROPOS..... | ii |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| CHAPITRE I. ART INFILTRANT : ENJEUX ET OBJECTIFS..... | 4 |
| 1.1 Art infiltrant ; une notion évolutive..... | 4 |
| 1.1.1 L'émergence d'une expression artistique..... | 4 |
| 1.1.2 Un ancrage social et contextuel..... | 8 |
| 1.2 Problématique et hypothèse de recherche..... | 12 |
| CHAPITRE II. DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE..... | 15 |
| 2.1 Études de cas..... | 16 |
| 2.1.1 3 ^e impérial, centre d'essai en art actuel..... | 17 |
| 2.1.2 DARE-DARE – Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal..... | 18 |
| 2.1.3 Verticale – centre d'artistes..... | 20 |
| 2.2 Recherche documentaire..... | 21 |
| 2.3 Entrevues individuelles semi-dirigées..... | 22 |
| 2.4 Analyse thématique..... | 23 |
| CHAPITRE III. CADRE CONCEPTUEL..... | 25 |
| 3.1 Écomuséologie ; les assises d'une muséologie collaborative et sociale..... | 25 |
| 3.1.1 Déploiement ex-muros..... | 27 |
| 3.1.2 Participation..... | 29 |
| 3.1.3 Une perspective écologique..... | 32 |
| CHAPITRE IV. ANALYSE ET DISCUSSION..... | 35 |
| 4.1 In situ et in socius : émergence et développement des pratiques infiltrantes..... | 35 |
| 4.1.1 Les prémisses : vision et orientation des centres d'artistes vers le hors-les-murs..... | 35 |
| 4.1.2 Des nouvelles modalités de production..... | 40 |
| 4.2 Les modalités de la participation dans les projets d'art infiltrant..... | 46 |
| 4.2.1 La rencontre comme point de départ de l'œuvre..... | 48 |
| 4.2.2 Médiation, un rapport de proximité avec l'artiste..... | 52 |
| 4.3 Micropolitique : l'art infiltrant comme mode de résistance..... | 58 |
| 4.3.1 Des pratiques qui s'établissent à contre-courant..... | 60 |
| 4.3.2 Le vivre-ensemble : un engagement social..... | 64 |
| CONCLUSION..... | 69 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 73 |

INTRODUCTION

Cette recherche explore un territoire encore peu interrogé en muséologie : celui des pratiques d'art actuel associées à « l'art infiltrant ». Sous cette expression, nous rassemblons un éventail de pratiques artistiques (art contextuel, art d'intervention, manœuvre, art *in socius*, etc.) qui impliquent l'exploration de divers contextes sociaux – hors des espaces normalement dédiés à l'art – par les artistes, mais qui s'inscrivent toutefois dans un même mouvement culturel caractérisé par une ouverture accrue vers les publics ainsi que par le développement d'initiatives collaboratives et sociales.

Suivant la politique culturelle instaurée par André Malraux en France au tournant des années 1960⁴, une vague de revendications soulève le champ muséal de manière à tendre vers ces objectifs de démocratisation culturelle. Musées communautaires, écomusées, musées-forum, etc. sont quelques-unes des initiatives qui voient le jour et qui seront éventuellement rassemblées sous le concept de la « Nouvelle Muséologie ». Cette variété de nouvelles pratiques muséales témoigne d'une volonté partagée d'ouvrir le musée vers les publics, que ce soit par la communication qu'il engage avec ces derniers ou encore par son inscription hors les murs⁵. C'est à travers ces incursions dans le champ social, les contextes du réel et le vivant que se tissent les affinités entre la muséologie et l'art actuel. Principalement diffusées dans le réseau parallèle de l'art⁶, c'est-à-dire à travers les centres d'artistes – véritables laboratoires du champ des arts – les pratiques de l'art infiltrant portent plus souvent qu'autrement

⁴ Christian Godin. (2011). « "La culture pour chacun" : une nouvelle politique culturelle? ». *Cités*, no. 45, Lyotard politique, p. 164-168.

⁵ André Desvallées (dir.). (1992). *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon : Éditions W, M.N.E.S., coll. « museologia ».

⁶ Guy Sioui Durand. (1997). *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec : 1976-1996*. Québec : Université Laval, coll. « Sociologie critique », présenté à l'origine comme thèse de doctorat [1994].

sur des questions d'ordre culturel, social, territorial, politique, etc. Bref, il s'agit de sortir l'art de son milieu propre pour intégrer le réel.

Ce travail relève donc d'une volonté de créer des liens tangibles entre des disciplines connexes – la muséologie et l'art actuel – ainsi que des réseaux parallèles – les musées et les centres d'artistes autogérés –, de manière à les alimenter mutuellement et ainsi, poser un regard inusité sur des pratiques artistiques émergentes. Si le rôle social et culturel des musées a été largement réfléchi en muséologie – particulièrement suite à l'émergence de la *Nouvelle Muséologie* – il s'agit de concepts peu abordés dans le réseau parallèle de l'art. Cette étude porte ainsi un regard inusité sur le champ de l'art actuel, suivant l'objectif de montrer l'importance de l'art infiltrant et, par le fait même, du réseau parallèle de l'art dans l'écosystème de la culture.

À travers l'étude de trois centres d'artistes : le 3^e impérial, centre d'essai en art actuel, DARE-DARE – Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal et Verticale – centre d'artistes⁷, nous tenterons de cerner le rôle social et culturel de l'art infiltrant. Cette étude se penchera principalement sur l'implication des centres d'artistes dans leur communauté d'appartenance. Le développement de leurs mandats, leur vision sur la médiation et leur programmation seront quelques aspects qui permettront de comprendre leur champ d'action au sein de la communauté locale.

Dans cette optique, le premier chapitre de ce travail dirigé présente les enjeux et objectifs de la recherche à travers, d'une part, une revue de la littérature sur le sujet de l'art infiltrant et, d'autre part, la présentation de la problématique de travail ainsi que des différentes hypothèses qui ont émergé en début de processus. Le second chapitre porte sur la méthodologie de recherche. Nous y présentons d'abord les trois

⁷ Si l'orthographe varie dans les titres, nous avons voulu respecter la forme adoptée par chacune des institutions.

études de cas pour ensuite définir le processus de travail impliquant à la fois l'étude de documents et la tenue d'entrevues avec des travailleurs culturels impliqués au sein des centres d'artistes. En troisième lieu, nous dressons les filons qui sous-tendent le projet théorique à travers trois concepts clés de l'écomuséologie, c'est-à-dire le déploiement des activités hors les murs, la participation citoyenne et l'écologie inhérente au projet global. Cette conceptualisation nous permettra ainsi de tisser des liens tangibles entre culture art et société. Finalement, le dernier chapitre est consacré aux trois études de cas mentionnées précédemment. Nous y présenterons les résultats de l'analyse des documents et des entrevues à travers trois thématiques : le déploiement des pratiques hors les murs, les modalités de la participation ainsi que la mise en œuvre du concept de «micropolitique».

CHAPITRE I. ART INFILTRANT : ENJEUX ET OBJECTIFS

1.1 Art infiltrant : une notion évolutive

Parmi la pluralité d'expressions utilisées dans le champ de l'art actuel pour qualifier les pratiques *in situ* et *in socius*, nous avons concentré notre attention sur l'appellation « art infiltrant » dans laquelle nous rassemblons une pluralité de démarches artistiques telles que les pratiques relationnelles⁸, l'art contextuel⁹, l'art d'intervention¹⁰ ainsi que la manœuvre¹¹, de manière à en faciliter l'étude. Ces pratiques ont en commun l'exploration de contextes diversifiés, hors des murs de la galerie et en étroite filiation avec les communautés locales. Bien que la recherche implique une certaine catégorisation, l'art actuel est en constante évolution et ses pratiques peuvent difficilement être définies formellement. Le chapitre qui suit, dédié à l'exploration de la littérature scientifique concernant l'art infiltrant, permettra d'en dresser un portrait plus précis.

1.1.1 L'émergence d'une expression artistique

L'infiltration comme pratique artistique est conceptualisée dans un premier temps à travers la programmation *Les commensaux* présentée par le Centre des arts actuels SKOL entre septembre 2000 et juin 2001. La publication y consacre d'ailleurs tout un chapitre sous le titre « Infiltration : investir l'espace public ». En guise d'introduction, les commissaires Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs

⁸ Nicolas Bourriaud. 2001. *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, coll. Documents sur l'art. [1998].

⁹ Paul Ardenne. (2002). *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.

¹⁰ Patrice Loubier. (1994). « Du signe sauvage : Notes sur l'intervention urbaine », *Inter*, no. 59, p. 32-33.

¹¹ Alain-Martin Richard. (1990). « Énoncés généraux : Matériau manœuvre », *Inter*, no. 47, p. 1-2.

présentent l'essence des projets qui ont été développés, c'est-à-dire : « ... des œuvres ouvertes en raison même de leur immersion risquée dans la réalité vécue, des œuvres dont l'auteur s'arrête justement à mi-chemin pour les proposer à autrui comme des circonstances à habiter, voire à inventer avec lui¹² ». Ils ajoutent, « à l'origine des *Commensaux*, il y avait en effet cette intuition que les artistes manifestent aujourd'hui une ferveur inédite dans leur façon de travailler, dans leur présence au monde, quelque chose comme une aspiration à rejoindre le réel¹³ ». Les projets qui ont fait partie de cette programmation sont particulièrement déterminants quant à la constitution de rapports étroits entre l'art et la vie. Sylvie Cotton, Massimo Guerrera, Raphaëlle de Groot, Devora Neumark et Diane Borsato sont quelques-uns des artistes qui ont formé les assises des pratiques de l'art infiltrant.

Si de telles pratiques étaient déjà théorisées en France, entre autres à travers l'art relationnel¹⁴, l'art infiltrant s'est développé autrement au Québec par l'exploration d'espaces non dédiés à l'art. À cet effet, le réseau des centres d'artistes a joué un rôle déterminant dans son développement. Dans des sites urbains abandonnés, des places publiques, des appartements privés, etc., les œuvres se sont inscrites à travers des groupes sociaux, des communautés, des individus, de manière à créer un léger décalage avec le réel et à permettre une perspective critique du monde contemporain et son quotidien. Notons que l'historien de l'art Patrice Loubier a travaillé en collaboration avec le 3^e impérial dès les années 2000. Les pratiques infiltrantes sont ainsi non seulement liées aux démarches d'un organisme ou d'une région, mais représentent une tendance plus globale.

¹² Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs. (2001). « Introduction. Quand l'art se fait circonstances ». Dans Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances*. Montréal : Centre des arts actuels SKOL, p. 14.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Nicolas Bourriaud. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Presses du réel, coll. « Documents sur l'art » [1998].

À travers la programmation *Terrains d'entente* (2002-2005), le 3^e impérial, centre d'essai en art actuel – situé dans la région de Granby en Montérégie – adopte l'expression et en fait le cœur de sa démarche en tant que diffuseur. L'inscription des œuvres dans la sphère sociale constitue maintenant l'essence des projets présentés. Comme l'explique la directrice générale et artistique de l'organisme, la programmation : «... s'appuie sur une logique intégrative des communautés et des problématiques à travers une série d'ancrages dynamiques dans le quotidien¹⁵ ». Dès 1995, le centre d'artistes effectue un repositionnement de ses activités hors les murs¹⁶. À travers diverses explorations du territoire, le 3^e impérial développe une expertise singulière concernant l'intégration de projets artistiques à différents contextes urbains et ruraux. Dans un article sur la micro-intervention, diffusé dans le quotidien *Le Devoir*, Jérôme Delgado écrit ceci : « Le 3^e impérial, centre d'essai en art actuel de Granby, a fait ainsi de *l'art infiltrant* son identité, en valorisant l'engagement social¹⁷ ». C'est ainsi à partir de la définition proposée par le 3^e impérial que la présente recherche prend racine. Celle-ci se présente comme suit :

Nous entendons par art infiltrant, des pratiques d'art qui opèrent à même le réel par un investissement d'énergie dans le corps social. Les processus de l'art infiltrant privilégient une diversité d'approches esthétiques ou disciplinaires (installation *in situ*, *in socius*, performance, manœuvre, intervention urbaine, etc.) et une attitude constructive et ouverte ; ils mettent à profit des compétences qui ne relèvent pas exclusivement du champ artistique. À travers une logique de l'appriovisoement, et tout en prenant en charge les considérations éthiques qu'elles soulèvent, ces pratiques

¹⁵ Danyèle Alain. (2005). « Terrains d'entente », Dans Danyèle Alain (dir.), *Terrains d'entente 2002-2003*. Granby : 3^e impérial, art actuel, P.4.

¹⁶ 3^e impérial, centre d'essai en art actuel. (s.d.). « historique ». Dans *3^e impérial, centre d'essai en art actuel*. En ligne < <https://3e-imperial.org/historique> >, consulté en septembre 2016.

¹⁷ Jérôme Delgado. (4 août 2015). « L'art invisible pour reprendre la ville ». *Le Devoir*, Arts visuel. En ligne, < <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/446663/miser-sur-l-invisibilite> >, consulté le 15 avril 2018.

participent à intégrer l'art dans différentes sphères du quotidien¹⁸.

Suivant cette conception du terme, Patrice Loubier suggère que l'art infiltrant, tout comme d'autres formes d'expressions artistiques connexes telles que la manœuvre ou les pratiques furtives, appartient au spectre plus large de l'art d'intervention. Il explique que ces œuvres s'inscrivent hors des murs de l'atelier et sont conçues à même le site, à partir du contexte spécifique dans lequel l'artiste prétend « intervenir »¹⁹. Le mémoire de Nicolas Rivard, dirigé par Patrice Loubier, réitère cette idée. Rivard s'intéresse d'ailleurs à l'infiltration à titre de stratégie. Celui-ci souligne que l'objectif d'une telle démarche consiste à «... révéler des expériences inédites qui remettent en question les évidences prescrites dans les activités humaines afin de nous permettre d'entrevoir d'autres manières de nous approprier nos modes d'existence²⁰ ».

Dans le même ordre d'idée, l'artiste Catherine Lalonde concentre les intérêts de son mémoire-crédation en théâtre autour de l'infiltration comme stratégie artistique. Celle-ci la conçoit comme «... une démarche qui mène à l'introduction d'une œuvre là où nous ne nous y attendons pas de façon permanente ou temporaire. C'est une action posée au vu et au su de tous (avec reconnaissance du public), ou dans l'anonymat (sans reconnaissance du public)²¹ ».

¹⁸ 3^e impérial, centre d'essai en art actuel. (s.d.). « Art infiltrant ». Dans *3^e impérial, centre d'essai en art actuel*. En ligne < <https://3e-imperial.org/art-infiltrant> >, consulté le 17 novembre 2017.

¹⁹ Patrice Loubier. (2015). « L'art public sous différentes formes [2] – Réflexion sur l'art infiltrant avec Patrice Loubier ». Dans *L'Aéropatial*. En ligne < <https://laerospatialckrl.wordpress.com/2015/11/13/lart-public-sous-differentes-formes-2-reflexion-sur-lart-infiltrant-avec-patrice-loubier/> >, consulté le 23 avril 2018.

²⁰ Nicolas Rivard. (2016). *L'art d'intervention au Québec comme multiplicité interstitielle : esthétique et pragmatique*. (Mémoire). Montréal. Université du Québec à Montréal, p. 3.

²¹ Catherine Lalonde (2011). *Anomalies synthétiques : Analyse de modèles d'infiltration artistique en territoire urbain des années '70 à aujourd'hui, suivi de dix semaines d'infiltration aboutissant à la création d'un parcours dans le Centre-sud de Montréal*. (Mémoire-crédation). Montréal : Université du Québec à Montréal, p.21.

Suivant ces différentes conceptions de l'infiltration en art, il semble pertinent de distinguer l'art infiltrant de l'infiltration comme stratégie artistique. Dans l'ouvrage *L'indécidable*, Patrice Loubier définit deux formes «d'indécidabilité» qui sont suscitées dans l'art d'intervention et qui nous permettent de mieux saisir ces enjeux. La première impliquerait l'insertion d'objets ou de signes dans l'espace public par les artistes, de manière furtive et anonyme. Tandis que la seconde concernerait plutôt les pratiques processuelles qui interviennent dans la durée et qui sont structurées à partir d'échanges²². L'art infiltrant, tel que nous l'entendons, s'inscrit plus particulièrement dans la deuxième catégorie. L'échange direct entre l'artiste et le public est au cœur des pratiques artistiques qui nous intéressent. C'est le lien créé avec les communautés locales qui permet d'envisager l'implication des pratiques artistiques dans le champ plus global de la culture.

1.1.2 Un ancrage social et contextuel

Comme le 3^e impérial le soutient, l'art infiltrant renvoie à un ensemble de pratiques qui se manifestent sous différentes formes telles que l'art relationnel, les pratiques *in socius* ou l'art contextuel²³. Voyons comment cet ensemble de démarches alimente le concept d'art infiltrant.

En 1998, Nicolas Bourriaud publie un ouvrage fondateur – *Esthétique relationnelle* – présentant un nouveau paradigme de l'art qui rassemble des pratiques contemporaines prenant comme matériau l'être ensemble. Ces pratiques, selon l'auteur, émergent au cœur d'une société portée par les nouvelles communications, qui paradoxalement standardisent les relations interhumaines. Plus encore, l'auteur explique que « la ville

²² Patrice Loubier. (2008). « Embuscades et raccourcis. Formes de l'indécidable dans l'art d'intervention contemporain ». Dans Thérèse Saint-Gelais. *L'indécidable - écarts et déplacements de l'art actuel*. Montréal : Esse, p. 55.

²³ 3^e impérial, *op. cit.* (en ligne).

a permis et généralisé l'expérience de la proximité...²⁴ » Il ajoute, « Ce régime de rencontre intensif, une fois élevé à la puissance d'une règle absolue de civilisation, a fini par produire des pratiques artistiques en correspondance : C'est-à-dire une forme d'art dont l'intersubjectivité forme le substrat, et qui prend pour thème central l'être-ensemble ...²⁵ ». Ces pratiques relationnelles investissent le champ social de manière à générer de nouveaux rapports au monde. Si comme le prétend Bourriaud, l'art relationnel permet de faire rencontrer de façon plus radicale que jamais l'art et la vie à travers la sphère des relations humaines²⁶, plusieurs auteur.e.s, dont Claire Bishop émettent certaines réserves en considérant certains des postulats utopistes ou même naïfs. Elle souligne que des écarts sont notables entre la position théorique de l'esthétique relationnelle et sa mise en pratique²⁷ – entre autres en reproduisant un schéma d'inégalités sociales –, il s'agit tout de même de postulats qui ont favorisé l'émergence de nouvelles formes artistiques en France comme à l'international. Les pratiques relationnelles se sont développées et ont été adaptées suivant ces nombreuses critiques. Notons entre autres qu'au Québec, à l'instar de la France, ce champ de pratiques s'est développé dans le réseau parallèle de l'art, plus près des communautés, en dehors des espaces dédiés à l'art.

Concernant l'investissement du champ social par les artistes, Hélène Doyon s'est intéressée, dans sa thèse de doctorat en études et pratiques des arts, à l'approche *in socius*. Elle associe d'ailleurs à cette notion autant les pratiques relationnelles, que l'art communautaire ou la manœuvre. Selon elle, cette démarche se qualifie comme :

... le travail d'implémentation plus ou moins durable d'un projet artistique dans des espaces sociaux, c'est-à-dire au sein même des rapports sociaux. Le résultat de ce travail ne se

²⁴ Nicolas Bourriaud. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Presses du réel, coll. « Documents sur l'art ». [1998], p. 13.

²⁵ *Idem*.

²⁶ *Ibid.*, p.46.

²⁷ Claire Bishop. (2004). «Antagonism and Relational Aesthetics». *October*, no. 110, p. 65.

traduit pas nécessairement dans des propositions immédiatement reconnaissables en tant qu'œuvres d'art et son champ d'intervention dépasse la production matérielle d'une œuvre située.²⁸

Travaillant à même le réel, les artistes doivent ainsi être sensibles à leur environnement, une approche qui fait intervenir des compétences qui dépassent le champ exclusif de l'art.

Les pratiques de l'art contextuel, réfléchies par Paul Ardenne, s'inscrivent également dans cet ordre d'idées. Le réel est le matériau principal des œuvres contextuelles. Comme Ardenne le précise, la réalité fait non seulement référence à « l'univers de la chose », mais implique un point de vue sur l'actualité : « un art dit *contextuel* regroupe toutes les créations qui s'ancrent dans les circonstances et se révèlent soucieuses de *tisser avec* la réalité²⁹ ». L'auteur suggère ainsi la portée critique, voire engagée, du geste de l'artiste. Dans un article rédigé suite au forum *Pratiques infiltrantes* organisé par le 3^e impérial en 2003, Suzanne Richard explique d'ailleurs que les projets d'art infiltrant intègrent le réel afin de révéler le quotidien autrement: « ces pratiques font ressortir des anomalies sociales et éveillent la conscience, créent des liens, sortent de l'isolement, etc.³⁰ ».

Les pratiques contextuelles s'opèrent dans une dynamique de rupture avec le modèle « white cube » issu de la muséologie contemporaine. Comme Ardenne le souligne avec des exemples tels que les pratiques de Daniel Buren ou Michael Asher, « l'art en contexte réel contribue de manière avérée à réformer le sens qu'a pu donner à la *mise en vue* l'histoire de l'art, une histoire qui est aussi celle d'un triomphe progressif du

²⁸ Hélène Doyon. (2007). *Hétérotopie: De l'in situ à l'in socius*. (thèse de doctorat). Montréal : Université du Québec à Montréal, p. 74.

²⁹ Paul Ardenne. (2002). *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, p. 17.

³⁰ Suzanne Richard. (2005). « Forum : Pratiques infiltrantes », Dans Danyèle Alain (dir.). *Terrains d'entente 2002-2003*. Granby : 3^e impérial, art actuel, p. 33-34.

musée³¹ ». Contrairement à Nicolas Bourriaud qui s'intéresse principalement aux démarches européennes, Paul Ardenne présente des exemples internationaux en laissant une place importante aux productions québécoises. En effet, l'auteur montre la spécificité et l'innovation des créations locales surtout associées au groupe *le Lieu* à Québec.

Dans un article paru dans la revue *Globe*, Marie Fraser soulève d'ailleurs la particularité du contexte québécois, où les pratiques actuelles de l'art se sont développées non seulement par la rencontre, mais également dans un rapport plus étroit avec le réel et le quotidien : « L'insertion de l'art dans des espaces publics et urbains, des communautés, des lieux désaffectés et dans le cadre de projets et d'expositions initiés par les artistes eux-mêmes ou par des centres d'artistes est sans précédent³² ». L'auteure fait surtout référence au contexte urbain et montréalais avec des projets tels que *Les commensaux* (SKOL 2000-2001), *Sur l'expérience de la ville* et *La demeure* (Optica, 1997 et 2002) et *Mémoires vives* (DARE-DARE, 2002).

En parallèle, plusieurs centres d'artistes et projets événementiels ont contribué au développement et à la diffusion des pratiques de l'art infiltrant. Nous nous intéresserons particulièrement aux différentes initiatives du 3^e impérial, centre d'essai en art actuel ; DARE-DARE, centre d'art multidisciplinaire de Montréal ; et Verticale – centre d'artistes. Les programmations successives, forums de discussion, tables-rondes, publications, etc. ont mené ces centres d'artistes à abandonner l'espace de la galerie pour consacrer la totalité de leur programmation à des projets hors les murs.

Comme nous le constatons, la littérature concernant l'art infiltrant reste limitée et traite principalement la définition des pratiques en elles-mêmes, sans toutefois

³¹ Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 27.

³² Marie Fraser. (2014). « Des formes de vie à la restitution du présent. De l'artiste anthropologue à l'archéologue ». *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 17, no. 1, p. 154-155.

réfléchir sur l'implication des centres d'artistes au cœur de ce champ de pratique. Si les écrits mettent de l'avant la sphère sociale et la relation comme postulats de base des œuvres liées à l'art infiltrant, nous tenterons pour notre part de voir comment ce champ de pratique agit à travers le réseau des centres d'artistes.

1. 2 Problématique et hypothèses de recherche

Hors des lieux normalement dédiés à l'art, les projets d'art infiltrant se développent près des publics - à même le quotidien et provoquent un renversement : l'art n'appartient plus uniquement à une culture d'élite, mais rejoint des publics des plus diversifiés. Les artistes s'intéressent aux individus, aux lieux, ainsi qu'aux histoires et aux relations qui peuvent être tissés entre ceux-ci. Puisqu'il s'agit de pratiques émergentes, qui sont très rarement présentées dans les musées, l'art infiltrant est plutôt méconnu des publics non initiés à l'art actuel. Paradoxalement, ces pratiques touchent principalement les publics de proximité (souvent non-initiés).

Dans l'optique où les pratiques infiltrantes s'inscrivent dans le champ social, qu'elles engagent une relation avec les communautés locales, celles-ci franchissent le contexte restreint du milieu des arts et participent de manière plus générale à l'écosystème de la culture. L'anthropologue et sociologue Denys Cuhe explique d'ailleurs que « [les populations humaines] se différencient par leurs choix culturels, chacun inventant des solutions originales aux problèmes qui se posent à elle³³ ». À cet effet, les pratiques artistiques, telles que l'art infiltrant, contribueraient-elles à cette dynamique culturelle, touchant directement au champ social et par le fait, même aux problématiques issues du quotidien? Nous tenterons, à travers ce travail, de cerner le champ d'action de l'art infiltrant, au-delà du réseau de l'art, dans la sphère sociale.

³³ Denys Cuhe. (2010). *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris : La Découverte, coll. «Repères», P. 6.

Parce qu'au Québec ces pratiques sont développées et soutenues par le réseau des centres d'artistes, nous tenterons de répondre à cette vaste question à travers l'étude de trois organismes diffuseurs de l'art infiltrant : le 3^e impérial, DARE-DARE et Verticale. Cette étude nous permettra entre autres de cerner le rôle que peuvent jouer ces institutions artistiques dans la dynamique sociale et culturelle de leur communauté d'implantation. Par exemple, celles-ci peuvent-elles – à titre de médiatrices – être des agentes du développement social et culturel d'une région ou d'un quartier ? L'étude des mandats, de la programmation et de quelques projets présentés par les organismes sont quelques éléments qui permettront d'envisager le rôle social et culturel de l'art infiltrant.

À travers ce processus d'exploration et de conceptualisation de la recherche, certaines hypothèses ont émergé. Dans un premier temps, nous croyons que l'art infiltrant contribue activement au projet de démocratie culturelle. Bien qu'ils n'attirent pas un grand nombre de visiteurs, les projets touchent directement les individus par la participation. La portée de ces pratiques se mesurerait ainsi plutôt en termes qualitatifs que quantitatifs. L'étude des stratégies mises en place par les artistes et les centres d'artistes pour rejoindre leurs publics nous permettra ainsi de comprendre de quelle façon se construit cette relation.

Ensuite, la corrélation entre le champ de la muséologie et l'art actuel permet d'envisager un lien tangible entre notre sujet de recherche et le patrimoine immatériel. Selon la définition proposée par l'UNESCO, celui-ci rassemble une multiplicité d'éléments tels que les savoir-faire, connaissances, expressions, pratiques et représentations significatifs pour une communauté et transmis de génération en

génération³⁴. *In situ* et *in socius*, les projets soutenus par les centres d'artistes diffuseurs de l'art infiltrant sont imaginés en fonction du contexte local, territorial et social. Prenant comme matériaux le territoire, les individus, la rencontre, la petite histoire et la mémoire, ces pratiques auraient-elles un rôle à jouer dans la mise en valeur et la conservation d'une forme de patrimoine immatériel? À cet effet, nous croyons que l'art infiltrant agit en parallèle des structures établies, dans une perspective micropolitique. Il s'inscrirait ainsi dans la sphère du quotidien, de l'anecdote et des récits personnels.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, cette recherche vise à mettre en valeur le travail mené par les centres d'artistes dans un réseau plus vaste que celui de l'art. Si leurs pratiques sont peu reconnues par les instances politiques, nous croyons qu'elles jouent un rôle majeur dans l'écosystème de la culture. Nous tenterons ainsi de définir certains paramètres de leurs actions.

³⁴ UNESCO. (2003). « Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », Dans *Convention*. En ligne, < <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/convention> >, consulté en octobre 2016.

CHAPITRE II. DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE

Cette recherche exploratoire s'inscrit dans une démarche qualitative et vise à la compréhension d'un phénomène, celui des pratiques associées à l'art infiltrant, plutôt que de le quantifier. Notre étude s'intéresse au rôle social et culturel des pratiques de l'art infiltrant, du point de vue institutionnel : c'est-à-dire la perspective et la vision des centres d'artistes sur leurs propres activités. De fait, la principale limite de cette recherche relève de l'aspect de la réception, qui aurait permis de mesurer l'impact des projets auprès des participants, mais que nous avons dû écarter en raison du vaste échantillonnage (trois études de cas), du temps imparti ainsi que la nature de ce travail dirigé qui peut constituer une première étape dédiée à l'étude des orientations et de la vision des centres d'artistes sur l'art infiltrant et mener éventuellement à une recherche doctorale plus vaste.

Notre étude s'inspire, à certains niveaux, de l'analyse par théorisation ancrée³⁵ : une méthode impliquant des allers-retours entre le terrain et l'exercice de théorisation afin de dégager du sens à partir d'un phénomène culturel ou social. Dans notre cas, ces orientations théoriques nous ont permis d'approfondir certains concepts à partir de la rencontre des données empiriques et documentaires. Cette stratégie nous a permis de confronter les écrits au contexte du réel, car les questions sociales qui nous intéressent dans le cadre de cette recherche sont peu réfléchies dans le champ de l'art et la tenue d'entrevues auprès des travailleurs culturels s'est avérée essentielle afin de répondre à nos interrogations concernant l'implication des centres d'artistes dans la diffusion de l'art infiltrant au sein de leur communauté d'implantation. Rencontrer les responsables des centres d'artistes sur le terrain nous a ainsi donné accès directement à de l'information complémentaire aux sources documentaires disponibles. En plus de

³⁵ Pierre Paillé. (1994). « L'analyse par théorisation ancrée » *Cahiers de la recherche sociologique*, no. 23, p. 147-181 ; Valérie Méliani. (2013). « Choisir l'analyse par théorisation ancrée : illustration des apports et des limites de la méthode », *Recherches qualitatives*, hors-série, no. 15, p. 435-452.

rassembler du matériel à des fins d'analyse, nous avons profité de l'occasion pour prendre part à plusieurs activités organisées par les centres d'artistes : rencontres festives, lancements de programmation, événement anniversaire, club de lecture, etc. Finalement, le recours à trois études de cas (le 3^e impérial, DARE-DARE et Verticale) nous permet finalement d'effectuer une analyse comparative qui inscrit notre réflexion dans des exemples précis et tangibles.

2.1 Études de cas

Afin de mieux comprendre le mode opératoire de l'art infiltrant, nous nous sommes intéressés à trois centres d'artistes dans leur rôle de diffuseurs de l'art infiltrant. Identifiés à partir du réseau des centres d'artistes du Québec, nous avons sélectionné des institutions qui consacrent la totalité de leur programmation à des pratiques hors les murs et, qui plus est, s'intéressent aux réciprocités entre art et société. En plus de désigner l'art infiltrant parmi la multiplicité des pratiques qu'ils diffusent, ces centres d'artistes déploient leurs activités dans des lieux non dédiés à l'art suivant une logique de décroissement et d'inclusion. Leur mission ou leur mandat témoignent d'une volonté ancrée de sortir l'art actuel de son réseau exclusif pour développer une pratique qui serait en étroite relation avec le contexte local, touchant à des questions sociales, culturelles, politiques, voire économiques. Et ce, à travers les sujets explorés par les artistes, mais également dans la forme que prennent les projets qui y sont développés :

- En offrant aux artistes «... un cadre incomparable où élaborer leur processus de création dans une perspective critique ou poétique en investissant un territoire spécifique³⁶ »;

³⁶ Verticale – centre d'artistes. (s.d.). « Le Centre / à propos ». Dans *Verticale*. En ligne, < <http://verticale.ca/le-centre/a-propos/>>, consulté en avril 2017.

- En favorisant «... les liens entre la pratique artistique, l'espace public et l'engagement social et citoyen³⁷ »;
- Et en explorant «...d'autres manières d'habiter le réel³⁸ ».

2.1.1 3^e impérial, centre d'essai en art actuel

Situé à Granby, dans la région de la Montérégie, le 3^e impérial est un centre d'artistes qui se consacre au développement et à la diffusion de l'art actuel. Installé depuis 1984 au 3^e étage de l'ancienne usine Imperial Tobacco, l'organisme a été le premier centre d'artistes au Québec à consacrer la totalité de sa programmation aux pratiques *in situ*, hors des espaces normalement dédiés à l'art³⁹. Dès 1996, avec le cycle de programmation *Instants ruraux*, le 3^e impérial met en place une structure d'accueil des artistes sous forme de résidences de coproduction. Les artistes sont ainsi invités à habiter le territoire durant la période de développement et de production du projet. À travers les cycles de programmation successifs – *Supra rural* (1999-2002), *Terrains d'entente* (2002-2005), *Champs d'intérêt : infiltrer, habiter spéculer* (2005-2008), *L'envers de l'endroit* (2008-2012), *La constellation des métiers bizarres* (2012-2017), *Trancher dans le vif du temps* (2017-2021) –, le Centre a développé une méthode particulière de travail, une réelle expertise en matière de production et de diffusion des pratiques artistiques *in situ* et *in socius*. Celle-ci se traduit d'ailleurs à travers l'approche de coproduction. En effet, l'organisme conçoit la production comme un travail collaboratif où l'artiste et l'équipe travaillent de concert pour mettre en œuvre le projet. Leur expérience du terrain et des formes (plurielles) de la

³⁷ DARE-DARE. (s.d.). «Mission + Mandat ». Dans *DARE-DARE*. En ligne, < <http://www.dare-dare.org/fr/le-centre/mission-mandat>>, consulté en avril 2017.

³⁸ 3^e impérial, centre d'essai en art actuel. (s.d.). « Mission / Historique » Dans *3^e impérial, centre d'essai en art actuel*. En ligne < <https://3e-imperial.org/mission-historique> >, consulté en avril 2017.

³⁹ 3^e impérial, centre d'essai en art actuel. (s.d.). « Mission / Historique » Dans *3^e impérial, centre d'essai en art actuel*. En ligne < <https://3e-imperial.org/mission-historique> >, consulté en avril 2017.

création en art actuel leur permet d'effectuer un accompagnement singulier qui implique entre autres la considération constante des questions éthiques liées au facteur humain. À travers l'approche spécifique des pratiques de l'art infiltrant, le centre d'artistes met en place des rapports de proximité entre les artistes et les contextes du quotidien ainsi qu'entre citoyens et art actuel.

En plus de sa programmation annuelle, le Centre s'investit particulièrement dans la recherche autour des pratiques de l'art actuel. Publications, cyber-reportages, forums de discussion, etc. sont quelques-unes des stratégies qui, d'une part, participent à la médiation des projets artistiques et, d'autre part, permettent à l'organisation d'effectuer un retour réflexif sur ses activités. Le 3^e impérial présente en moyenne quatre projets par année, auxquels se croisent des séjours de prospection, les résidences d'auteurs et de chercheurs et plus récemment, une résidence croisée avec la Maison des arts Georges et Claude Pompidou en France. La gestion du calendrier est donc l'un des grands défis de l'institution puisque la temporalité des projets varie selon les besoins des artistes. L'équipe, composée d'une directrice générale et artistique, d'un directeur technique, d'un responsable de la production artistique et des communications ainsi qu'une adjointe à la coordination et à l'administration mène de front ces multiples projets, accompagnée par les membres du conseil d'administration et des membres actifs qui siègent sur différents comités.

2.1.2 DARE-DARE – Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal

Fondé en 1985 et constitué en centre d'artistes en 1990, DARE-DARE est un organisme montréalais qui se consacre au développement et à la mise en valeur des pratiques multidisciplinaires de l'art actuel. En 2004, le Centre concrétise une orientation explorée à travers un grand nombre de projets ponctuels, c'est-à-dire le hors les murs. À partir de ce moment, non seulement la programmation mais

également les activités d'administration et de coordination sont projetées dans l'espace public. À cet effet, DARE-DARE s'installe dans un abri mobile, une roulotte de chantier, dans le but d'explorer la diversité des contextes qu'offre la ville. Jusqu'à maintenant, le Centre a connu six dis/locations⁴⁰ dans différents secteurs de la ville : 2004 à 2006, Square Viger (centre-ville) ; 2006 à 2008, Parc sans nom (Plateau Mont-Royal) ; 2008 à 2009, Square Cabot (Ville-Marie) ; 2009 à 2012, Parc Walter Stewart (Centre-Sud) ; 2012-2015, Esplanade du Métro Saint-Laurent (Quartier des spectacles) ; 2015 à aujourd'hui, Marché Atwater (Sud-Ouest).

La plate-forme publique constitue ainsi, à plusieurs niveaux, la ligne directrice de l'organisme. En effet, le centre est constitué d'une communauté de membres dont l'implication est encouragée dans l'orientation de ses activités. La production ainsi que la diffusion des projets hors les murs participent également à la démocratisation et l'accessibilité de l'art actuel. DARE-DARE propose ainsi aux artistes de déployer leur atelier à même l'espace public et de rendre visible leur processus à un public plus vaste que celui du champ de l'art.

La programmation de l'organisme se décline en trois volets : les projets d'intervention dans l'espace public, les écritures publiques (poèmes ou courts textes diffusés sur une enseigne lumineuse) ainsi que les résidences de recherche théoriques. À ces activités s'ajoutent les projets ponctuels tels que Viva! Art action⁴¹ ou Satellite⁴², les événements de financement ainsi que les activités de médiation. La coordination ainsi que l'administration du Centre sont assurées par deux personnes

⁴⁰ Le terme dis/location est employé par le centre pour désigner le mode opératoire nomade du centre ; chaque lieu d'amarrage de l'abri mobile de DARE-DARE constitue une nouvelles dis/location.

⁴¹ Évènement de performance biannuel créé par six centres d'artistes montréalais dont DARE-DARE. Pour plus d'informations, consulter <http://vivamontreal.org>

⁴² Évènement de réseautage artistique à l'international. Le Centre a précédemment organisé des occurrences à Détroit et Tijuana en 2011 ainsi qu'à Mexico en 2018. Pour plus d'informations, consulter http://www.dare-dare.org/fr/evenements/archives/?menu_search_input=satellite

auxquelles s'ajoutent les membres actifs au sein de comités formés autour de projets divers.

2.1.3 Verticale – centre d'artistes

Située à Laval, l'organisation est d'abord constituée sous l'appellation Société des arts visuels de Laval (S. A. V. L.) en 1987 pour soutenir la production des artistes locaux et participer au développement culturel de la ville⁴³. Le centre d'artistes se consacre dès lors à la présentation d'expositions en art contemporain sous plusieurs formes. En 2010, après certains changements administratifs, le centre abandonne son espace de galerie pour déployer ses activités artistiques hors les murs, sur le territoire de l'île Jésus. Ce mode de fonctionnement, favorisant la multidisciplinarité, donne également lieu à des propositions d'artistes qui s'intéressent au contexte physique et social de la ville. Il s'agit donc de l'un des bassins importants du développement des pratiques associées à l'art infiltrant. En raison de la réorientation du centre en 2010, son savoir-faire concernant la production et la diffusion des pratiques actuelles associées entre autres à l'art infiltrant est relativement récent.

Le Centre soutient autour de quatre projets par année, dont la durée varie selon les orientations et objectifs de chaque artiste. Autour de cette programmation régulière se greffent des activités de réseautage, ainsi que des collaborations ponctuelles avec des organisations culturelles. D'ailleurs, l'organisme est l'un des membres fondateurs du ROCAL (regroupement d'organismes culturels et d'artistes lavallois) qui œuvre à

⁴³ Stela Cosma *et al.* (1988). *Société des arts visuels de Laval*. Laval : S. A. V. L.

« [rassembler] les forces vives du milieu lavallois professionnel⁴⁴ ». En plus de soutenir le développement des pratiques artistiques émergentes et de favoriser la professionnalisation des artistes, Verticale est impliqué, depuis sa fondation, au développement culturel de la ville. Il faut également mentionner qu'il est le seul centre d'artistes à desservir la couronne nord de Montréal.

Son équipe permanente est composée d'une directrice générale et artistique, d'un coordonnateur administratif et d'une coordonnatrice à la programmation et aux communications. Autour de ce noyau s'ajoutent les membres du conseil d'administration ainsi que les membres réguliers du centre. À cet effet, Verticale conçoit la vie associative comme un élément phare de son mandat.

2.2 Recherche documentaire

Afin de circonscrire notre cadre théorique et de cerner les enjeux qui sous-tendent l'implication des institutions culturelles au sein du champ social, nous nous sommes d'abord intéressés aux pratiques sociales et collaboratives dans le champ de la muséologie. Ces recherches nous ont principalement orientées vers la *Nouvelle Muséologie* et plus particulièrement au cœur du concept d'écomuséologie. Si le concept a émergé au courant des années 1970 en France, il demeure toujours d'actualité. En 2000, Alexandre Delarge – directeur de l'écomusée du Val de Bièvres – publie d'ailleurs un article éloquent dans le périodique *Publics et Musées*⁴⁵ qui porte un regard renouvelé sur la mise en pratique de ces concepts. La corrélation entre

⁴⁴ ROCAL. (s.d.). « Accueil ». Dans *ROCAL. Regroupement d'organismes culturels et d'artistes lavallois*. En ligne, < <https://www.rocal-regroupement.org> >, consulté en avril 2018.

⁴⁵Alexandre Delarge. (2000). « Des écomusées, retour à la définition et évolution » Dans André Desvallées (dir.), *Publics et Musées*, no. 17-18 : « L'écomusée : rêve ou réalité », p. 139-155.

les centres d'artistes diffuseurs de l'art infiltrant et les écomusées était d'abord le fruit d'une intuition dont les pistes d'analyse se sont avérées incontournables.

Dans un deuxième temps, nous avons retracé et effectué la lecture systématique de tous les ouvrages publiés par les centres d'artistes à l'étude. Cette méthode nous a permis de plonger dans le cœur du sujet, tout en identifiant des enjeux déterminants pour l'analyse et la discussion. Nous nous sommes concentrés sur les publications comportant des textes de réflexion en éliminant les prospectus. Entre dix et vingt publications par centre d'artistes ont ainsi été étudiées. Il faut toutefois souligner que la documentation était plus restreinte pour Verticale, en raison du repositionnement en 2010. Comme nous nous intéressons aux pratiques diffusées *post* 2010, qui se caractérisent par une diffusion hors les murs, le corpus était particulièrement mince. Qui plus est, le travail d'édition n'est pas effectué de façon constante, après chaque cycle de programmation. Celles-ci sont plutôt le fruit de projets spéciaux. La tenue d'entrevues s'avérait ainsi nécessaire, afin de fournir l'étude de cas adéquatement.

2.3 Entrevues individuelles semi-dirigées

En plus de compléter la documentation du centre d'artistes Verticale, nous avons appliqué l'exercice d'entrevues à toutes nos études de cas, ce qui nous permettait d'effectuer un travail de comparaison à partir d'informations de même nature. De plus, l'angle institutionnel que nous adoptions nécessitait de rassembler la vision de coordonnateurs, d'employés ou de membres du conseil d'administration des institutions. Le contact direct avec les acteurs de l'art infiltrant a favorisé une étude ciblée autour des questions sociales et culturelles qui sont au cœur de notre étude. À cet effet, nous avons conçu un questionnaire⁴⁶ à partir de quatre sections : une introduction (qui permettait de se familiariser avec l'interlocuteur), une étude du centre d'artiste (histoire, mission, mandats, etc.), des questions concernant les

⁴⁶ Voir annexe, p. 80.

pratiques artistiques diffusées par le centre et, en dernier lieu, une partie consacrée à l'implication sociale et culturelle du centre ainsi que des pratiques diffusées.

Les participants à la recherche ont été sélectionnés selon leur affiliation aux centres d'artistes à l'étude. La directrice générale et artistique de Verticale étant en congé de maternité, nous avons effectué une première entrevue avec la coordonnatrice à la programmation et aux communications Gabrielle Desgagnés-Duclos. Suite à cela, nous avons également obtenu une rencontre avec Charlotte Panaccio-Letendre (directrice générale et artistique). Chez DARE-DARE, nous avons interrogé le coordonnateur à la programmation, Martin Dufrasnes, qui est en poste depuis 2009. Concernant le 3^e impérial, nous ne pouvions impliquer la direction en raison du contexte familial évoqué en avant-propos. Nous avons ainsi invité deux personnes : le responsable par intérim à la production artistique et communication, Guillaume Boudrias-Plouffe, ainsi que la trésorière du conseil d'administration, Sylvaine Chassay. Cette stratégie nous a permis de maximiser la collecte des informations, puisque nous n'avons pas accès directement aux propos de la directrice générale et artistique (Danyèle Alain).

2.4 Analyse thématique

Afin de procéder au traitement des données documentaires et des informations issues des entrevues, nous avons eu recours à une analyse par thématique qui consiste « à procéder systématiquement au repérage, au regroupement et, subsidiairement, à l'examen discursif des thèmes abordés dans un corpus, qu'il s'agisse d'une transcription d'entretiens, d'un document organisationnel ou de notes d'observation⁴⁷ ». Dans un premier temps, nous avons procédé à la lecture active des

⁴⁷ Pierre Paillé et Alex Mucchielli. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin, p. 232.

publications des centres d'artistes. C'est-à-dire que nous avons listé tous les mots clés ou informations en lien avec nos interrogations concernant l'implication sociale et culturelle de leurs activités. Après avoir effectué des regroupements, nous avons dégagé plusieurs thématiques prépondérantes. Cette méthode a également été appliquée à l'écoute des enregistrements d'entrevues. Les thèmes qui ont finalement été conservés sont ceux qui émergeaient dans les deux types de documents. Si certains d'entre eux figurent également au cœur du cadre théorique, nous avons découvert de nouveaux angles d'analyse. Les quatre concepts que nous avons retenus concernent d'abord l'émergence et le développement des pratiques artistiques hors des espaces normalement dédiés à l'art. Nous nous intéressons ensuite aux modalités de la participation dans les projets d'art infiltrant. Le concept de vivre-ensemble poursuit notre réflexion pour terminer par l'action micropolitique comme mode de résistance.

CHAPITRE III. CADRE CONCEPTUEL

3.1 Écomuséologie ; les assises d'une muséologie collaborative et sociale

Comme nous l'avons mentionné précédemment, les questions sociales et culturelles qui nous intéressent dans le cadre de cette étude sont peu réfléchies dans le champ des arts. Qui plus est, le regard que nous portons vise plutôt les institutions que les pratiques en elles-mêmes. Il s'avérait donc logique de s'intéresser aux théories et aux concepts développés en muséologie pour concevoir notre cadre théorique. Cette lecture interdisciplinaire permet d'ailleurs de jeter un regard renouvelé sur le champ de l'art actuel et peut-être même de favoriser son adhésion au-delà de son propre milieu.

Si la *Nouvelle Muséologie* – qui s'est affirmée de façon plus significative dans les années 1980 – a transformé le champ muséal, ce mouvement s'est également opéré dans les arts visuels. Comme le souligne André Desvallées en présentation du premier volume de *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, l'objectif commun des diverses manifestations qui découlent de la *Nouvelle Muséologie* consiste à «... abolir la distance entre le public et le contenu du musée, le lui restituer en le lui rendant perceptible pour les uns, le laisser à sa portée en ne le privant pas de sa jouissance pour les autres⁴⁸ ». De nombreux artistes ont exploré cette avenue de manière à décroquer le champ de l'art et infiltrer le réel par des interventions hors des murs de la galerie. D'ailleurs dans son anthologie de la *Nouvelle Muséologie*, André Desvallées trace ce parallèle : « dans la même logique, les murs du musée devaient exploser afin que les œuvres soient intégrées à l'espace de la ville – ou de la campagne –, pendant que l'écomusée intégrait à son patrimoine celui de toute la

⁴⁸ André Desvallées (dir.). (1992). *Vagues – Tome 1. Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon : Éditions W, M.N.E.S., coll. « museologia », p. 19.

population qu'il englobait⁴⁹ ». Pensons notamment à l'artiste Daniel Buren et à son motif emblématique de rayures. Ses opérations signalétiques permettaient alors de rendre visibles, de manière souvent critique, certaines circonstances de l'espace public. Sa pratique, souvent associée au mouvement de critique institutionnelle, prenait place *in muros* et *ex muros* de manière à incorporer l'art contemporain à l'espace du quotidien et du même coup à un plus vaste public.

Au Québec, cette volonté de décloisonner le champ des arts est également portée par les artistes. Suivant leurs actions et leurs revendications, le réseau des centres d'artistes autogérés du Québec est constitué au courant des années 1980, dans le but de se doter d'une structure prônant *l'autodétermination communautaire*⁵⁰.

C'est également dans cette optique que la muséologie québécoise se transforme durant la décennie 80. Comme le souligne Raymond Montpetit, l'influence de l'Expo 67, les théories d'interprétation développées par Freeman Tilden ainsi que les concepts novateurs de Georges Henri Rivière ont coloré les nouvelles pratiques muséales québécoises. Cette approche se caractérise par un intérêt pour la vie quotidienne, mettant une emphase sur les expériences humaines plutôt qu'une mise en valeur d'objets décontextualisés. L'un des objectifs principaux de cette démarche consiste d'ailleurs à participer à la dynamique sociale et culturelle tout en contribuant au développement d'une population donnée⁵¹.

Si les champs de l'art actuel et de la muséologie se sont développés en parallèle, ceux-ci sont tout de même soutenus par des idéologies complémentaires. Plus

⁴⁹ *Ibid*, p. 28.

⁵⁰ Guy Sioui-Durand. (1997). *L'art comme alternative : Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*. Québec : Les Éditions Interventions (Inter éditeur), p. 14.

⁵¹ Raymond Montpetit. (2013). *Une muséologie québécoise dynamique et d'aujourd'hui : favoriser l'appropriation des collections par les publics de maintenant*. Une étude remise au Ministère de la Culture et des Communications du Québec le 19 août 2013. En ligne <

https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/museologie/Etude_RMontpetit_RFinal_aout2013.pdf>, consulté en juin 2019.

spécifiquement, nous nous sommes intéressés au concept d'écomuséologie dont les fondements résonnent particulièrement avec le fonctionnement et les objectifs des centres d'artistes diffuseurs de l'art infiltrant. L'intégration des projets au territoire, l'exploration des contextes sociaux, la relation au cœur du processus artistique, etc. sont quelques-unes des caractéristiques qui ont attiré notre attention. Parmi les multiples fondements qui sous-tendent l'écomuséologie, nous avons cerné trois grands concepts qui permettent de réfléchir la place et le rôle des centres d'artistes au sein de leur communauté d'implantation.

3.1.1 Déploiement *ex-muros*

D'abord, l'écomuséologie est intimement liée au territoire. Comme le souligne Hugues de Varine, « l'une des premières démarches des fondateurs d'une écomusée doit donc être une réflexion sur le territoire : quelle est sa cohérence, aux sens géographique, politique, administratif, historique? ⁵² ». Ces projets naissent ainsi d'une intention dont les enjeux concernent le contexte spécifique d'implantation. La mission, la collection et les activités prendront racine au cœur du site et, par le fait même, à travers l'histoire locale.

Si l'écomusée dispose d'un toit et d'un espace de galerie, sa muséographie se déploie également hors les murs par un aménagement du territoire⁵³. Sa collection comprend donc non seulement des objets, mais également des bâtiments, des sites, des événements, des savoir-faire, etc. Prenons l'exemple de l'Écomusée du fier monde situé dans le quartier Centre-Sud à Montréal. Imprégné par son milieu d'implantation, l'institution s'intéresse à l'histoire industrielle de Montréal ainsi qu'aux questions

⁵² Hugues de Varine. (2017). *L'écomusée singulier et pluriel. Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*. Paris : L'Harmattan, p. 175.

⁵³ *Ibid.*, p. 196.

sociales liées au travail. Si sa collection est en constante mouvance, c'est que « [l'Écomusée] considère que l'ensemble de la culture et du patrimoine de son milieu fait partie de sa collection, incluant les groupes de la communauté et les enjeux qui marquent la société⁵⁴ ». Le patrimoine auquel il s'intéresse englobe d'abord un territoire pour rassembler ce qui le constitue et qui s'incarne à travers des éléments matériels et immatériels.

À cet effet, l'interprétation peut être activée *in situ*, hors de l'espace muséal. Dans un article paru en 2000, le muséologue Alexandre Delarge explique d'ailleurs que le principe d'*interprétation de l'espace*, formulé par Georges Henri Rivière, «... adapte la notion de musée à celle des parcs naturels régionaux et élargit implicitement la responsabilité de l'écomusée à la protection du patrimoine de son territoire et à la présentation de ce patrimoine *in situ*⁵⁵ ». Les fonctions d'exposition et de conservation sont donc déployées sur le territoire de manière à mettre en valeur un patrimoine local. Le principe étant de ne pas déraciner les artefacts et les interpréter dans leur milieu même.

Cet éclatement des murs du musée est également lié à une volonté de mettre les citoyens en contact avec leur patrimoine ; leur propre culture. C'est justement l'objectif que s'est donnée la coopérative d'habitations communautaires Centre-Sud à l'origine du projet de l'Écomusée du fier monde : « Pour les HCCS⁵⁶, il est important pour la collectivité de connaître son passé pour comprendre le présent et savoir où elle va⁵⁷ ». À cet effet, le musée ouvre ses portes et va à la rencontre des gens ; l'objectif étant la connaissance du patrimoine local et ultimement sa prise en charge

⁵⁴ René Binette. (2009). « La contribution des institutions muséales au *capital social* : cas de l'Écomusée du fier monde (Québec, Canada) ». Dans Iñaki Arrieta Urtizberea (éd.), *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas ¿Por quién? Y ¿para quién?*. Bilbao : Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua et Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, p. 141.

⁵⁵ Alexandre Delarge, *op.cit.*, p.142.

⁵⁶ Habitations communautaires Centre-Sud

⁵⁷ René Binette, *op. cit.*, p. 131.

par la communauté, en partenariat avec l'écomusée. Hugues de Varine le conçoit d'ailleurs comme un *instrument culturel au service du territoire*, son rôle ne se réduisant pas qu'à la gestion et l'interprétation du patrimoine, mais se positionnant également comme acteur de ce même territoire⁵⁸. Le Musée contribue ainsi non seulement à la conservation et à la mise en valeur du patrimoine, mais dynamise également son environnement par un engagement auprès de la communauté.

En explorant le territoire et du même coup les contextes du réel, l'écomusée, tout comme certains centres d'artistes, se sont départis des barrières hiérarchiques des musées traditionnels pour aller à la rencontre du public. Son déploiement sur le territoire occasionne la reconnaissance d'éléments non seulement associés aux canons de l'histoire, mais également au quotidien et à des éléments immatériels tels que les récits, les traditions, etc. qui sont partie intégrante du patrimoine, au même titre que les objets. L'importance attribuée au contexte d'implantation de ceux-ci participe également à un mode de désignation plus inclusif et organique, les spécialistes n'étant dorénavant plus les seuls détenteurs de connaissances.

3.1.2 Participation

L'un des principes les plus fondamentaux de l'écomuséologie concerne son rapport privilégié avec les publics. Le pluriel permet ici d'évoquer la diversité des groupes de personnes rejoints par le musée, contrairement aux masses indéterminées qui s'agglutinent dans les expositions *blockbuster*. Si les écomusées ne visent pas le nombre, leur action est plutôt soutenue par un rapport qualitatif aux publics. Les projets qu'ils mettent en place touchent des groupes spécifiques, qui sont intimement liés aux sujets explorés. D'une part, les contenus sont adaptés précisément pour les publics auxquels s'adressent les projets et, d'autre part, ceux-ci sont invités à

⁵⁸ Hugues de Varine, *op. cit.*, p. 224.

collaborer à différents niveaux, que ce soit par le partage de souvenirs, de perspectives ou même pour la conception du projet d'exposition. D'ailleurs, en 1978 Hugues de Varine inclut à la définition une posture spécifiquement communautaire. Celle-ci se manifeste de manière à «... construire l'avenir de la société d'abord par une prise de conscience, ensuite par l'engagement et l'initiative créatrice⁵⁹ ». Cette notion rejoint l'idée d'écologie ou de développement durable. C'est-à-dire que l'écomusée est activement impliqué dans la communauté d'implantation et participe ainsi, dans un esprit de collaboration, à son développement. Ses différentes initiatives visent, par le biais de la mise en valeur du patrimoine local, à imaginer des perspectives d'avenir pour la communauté. À cet effet, l'exemple de l'Écomusée de la Haute-Beauce, initié par Maude Céré et Pierre Mayrand, est déterminant. Dès le début du projet les citoyens se mobilisent et prennent part à la constitution du Musée et de sa collection : « un groupe se constitue – le Centre d'interprétation régional de la Haute-Beauce – dont la première action notoire est le lancement d'une souscription publique pour racheter la collection ⁶⁰ ». Constituée d'un ensemble d'objets témoignant de l'histoire locale, cette collection constitue une fierté régionale. Selon une logique communautaire, l'Écomusée de la Haute-Beauce se présente comme une initiative culturelle générée par et pour la population. Ses activités, basées sur la participation, comprennent même des cours de muséologie populaire. Il s'agit donc de donner les moyens à une communauté donnée de connaître et de prendre en charge sa propre histoire.

Dans un article paru dans la revue *Publics & Musées*, Alexandre Delarge explique que l'idée de participation est au cœur du projet écomuséal. Il s'agirait même, d'après lui, de l'aspect le plus innovateur du concept d'écomusée. Il souligne toutefois la difficulté de sa mise en œuvre en raison des visées touristiques de la structure

⁵⁹ André Desvallées et François Mairesse (dir.). (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, p. 369.

⁶⁰ François Mairesse, « La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie ». Dans Desvallées, André (dir.). (2000). « L'écomusée : rêve ou réalité ». *Publics et Musées*, p. 46.

muséale ainsi que du financement public qui exige une professionnalisation et une excellence des activités⁶¹. Il faut à ce titre garder en tête les objectifs spécifiques de l'écomuséologie qui visent le rapport de proximité avec les citoyens. Le musée est en quelque sorte un outil pour les populations, servant à mettre en valeur le patrimoine local, en imaginer la réactualisation au présent et anticiper sa place dans le futur. Ses objectifs sont donc non seulement culturels, mais également sociaux. Comme Hugues de Varine le mentionne, l'écomusée peut agir au niveau du développement social des citoyens engagés au sein de l'organisme ;

[celui-ci] renforce, par la participation et par la plupart de ses activités endogènes, le capital social, la reconnaissance des savoirs et des compétences, la confiance en soi, la prise d'initiative. Il contribue à la conscientisation ou à l'*empowerment*, c'est-à-dire à la capacité de maîtriser son présent et son avenir, de devenir un acteur conscient et efficace, un citoyen responsable, notamment, mais pas seulement, de la gestion du patrimoine vivant du territoire.⁶²

Le rapport de proximité qui est engagé avec la communauté locale permet ainsi une médiation singulière et authentique des objets matériels et immatériels du patrimoine de la région, du quartier ou du territoire d'implantation. À travers la collaboration aux divers processus de désignation, de conservation et de mise en valeur du patrimoine, les citoyens développent un rapport privilégié et une sensibilité accrue à la culture. Au final, comme le souligne si bien Desvallées en introduction de l'anthologie *Vagues*, il s'agit d'une entreprise enrichissante, non pas en termes financiers, mais «... par les simples profits intellectuels, affectifs, voire sociaux que chaque individu peut retirer de ses rapports avec l'objet⁶³ ».

⁶¹ Alexandre Delarge, *op. cit.*, p. 140-141.

⁶² Hugues de Varine, *op. cit.*, p. 225.

⁶³ André Desvallées (dir.). (1992), *op. cit.*, p.19.

3.1.3 Une perspective écologique

Le préfixe «éco» renvoie à l'engagement de l'institution muséale face à son milieu d'implantation. Il s'agit pour celle-ci de contribuer au développement culturel en créant des liens avec différents acteurs locaux. L'organisation participe ainsi à dynamiser et à vitaliser la ville, le quartier ou le territoire à travers différents projets de recherche et d'exposition. Selon la perspective de John Kinard, l'action s'effectue dans une dynamique d'échange : « au contact de la collectivité, le musée se vivifie. Il découvre de nouvelles possibilités de mettre en valeur le patrimoine local et de faire connaître les problèmes locaux, jouant ainsi le rôle d'un catalyseur du changement au sein d'un environnement dont il participe⁶⁴ ». D'une part le musée s'établit dans une perspective d'engagement envers la communauté et, d'autre part, celle-ci nourrit le musée par sa mémoire, son implication, ses points de vue, etc. On pourrait également soutenir l'idée que l'institution est investie dans le développement durable de sa région, sa ville ou son quartier d'appartenance. C'est justement par le biais de préoccupations régionales que le projet de l'Écomusée de la Haute-Beauce a émergé. En effet, comme l'explique Pierre Mayrand dans un entretien mené par Louise Champoux-Paillé, « [ce dernier] a pris son envol dans la foulée de la révolution sociale au Québec, de l'émergence du nationalisme militant et de la prise de conscience collective de la force du Québec, de l'importance de sauver les régions avec leur personnalité propre et des nouvelles orientations du gouvernement du Québec en matière de démocratisation culturelle⁶⁵ ». Cette initiative communautaire a permis de mettre en valeur et de conserver un patrimoine matériel et immatériel local, qui autrement se serait probablement étioilé. La collaboration avec les citoyens, mise

⁶⁴ John Kinard. (1992). « Intermédiaires entre musée et communauté (1971) », Dans André Desvallées (dir.). *Vagues – Tome 1. Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon : Éditions W, M.N.E.S., coll. « museologia », p. 110.

⁶⁵ Louise Champoux-Paillé. (2007). « Pierre Mayrand : révolutionnaire impénitent ». *Muséologies. Les cahiers d'études supérieures*, vol. 2, no. 1, p. 140-141.

en place à la source, a également pour effet de sensibiliser la population face à leur histoire et leur fournir des outils de prise en charge

Sa mission étant intimement liée au territoire, l'écomusée participe activement aux réflexions concernant le devenir du paysage, de la culture, des structures sociales, voire même du développement économique et politique de son environnement. À cet effet, Alexandre Delarge explique qu'«... un écomusée peut devenir un outil de réflexion sur le contemporain, voire un outil d'aménagement, sa spécificité consistant à s'appuyer sur le passé pour comprendre le présent et se projeter dans l'avenir⁶⁶ ». L'articulation des temps permet ainsi à l'écomusée d'être un acteur conscient du développement local. Les principes de concertation et de collaboration contribuent également à la synergie, l'écologie et le développement durable du milieu. En effet, la structure participative favorise une réelle équité sociale, dans le sens où les citoyens détiennent un rôle décisionnel sur leur patrimoine et leur culture. Pour emprunter les mots de Hugues de Varine, l'écomusée est un phénomène politique en soi⁶⁷. En donnant un pouvoir d'action à la communauté, celui-ci participe effectivement à la mise en place d'un projet culturel démocratique.

En terminant, la définition proposée par Desvallées dans l'anthologie *Vagues*, illustre bien ce que nous avons relevé précédemment : « L'écomusée est une institution qui gère, étudie, exploite à des fins scientifiques, éducatives et en général culturelles, le patrimoine global d'une communauté donnée, comprenant la totalité de l'environnement naturel et culturel de cette communauté⁶⁸ ». Le projet écomuséal est ainsi une entreprise holistique visant la synergie, la collaboration, l'interdisciplinarité et le décloisonnement. Si l'écologie est une science qui s'intéresse aux milieux naturels, aux êtres vivants ainsi qu'aux relations qui s'établissent entre ceux-ci,

⁶⁶ Alexandre Delarge, *op. cit.*, p.148-149.

⁶⁷ Hugues de Varine, *op. cit.*, p. 215.

⁶⁸ André Desvallées (dir.). (1992). *op. cit.*, p. 446.

l'écomuséologie agit en ce sens. C'est-à-dire que le territoire auquel il est associé incarne son objet d'étude. Les communautés qui y sont installées, leur relation à l'environnement ainsi que les rapports humains sont au cœur des intérêts de l'écomusée.

Si la critique la plus répandue de l'écomuséologie concerne le caractère utopique de son projet, ses applications s'inscrivent tout de même dans une vision novatrice et inclusive. Notons d'ailleurs que tout comme les artistes le conçoivent, générer des utopies permet d'envisager des perspectives alternatives. Basées sur les fondements d'une société productiviste, ces objections devraient être réévaluées en fonction de nouveaux critères de performance qui dépasseraient le nombre. En effet, comme le souligne Pierre Mayrand, « on peut associer l'écomusée à un processus de révélation et de consolidation de l'invisible – l'intériorité régionale –, peu propice à la *démonstration muséale* et à son *exhibitionnisme touristique*⁶⁹ ». Les écomusées ont cette aptitude à encourager l'engagement communautaire et à mettre en valeur la petite histoire, des critères qui devraient plutôt être évalués en termes qualitatifs.

⁶⁹ Louise Champoux-Paillé, *op. cit.*, p. 142.

CHAPITRE IV. ANALYSE ET DISCUSSION

4.1 *In situ et in socius* : émergence et développement des pratiques infiltrantes

4.1.1 Les prémisses : vision et orientation des centres d'artistes vers le hors-les-murs

À partir des années 1980, plusieurs événements d'art et symposiums se multiplient et dressent la table à l'exploration de contextes sociaux et culturels par les artistes⁷⁰. Ce n'est toutefois qu'à la fin des années 1990 que ces orientations se concrétisent au cœur de la programmation régulière des centres d'artistes. Dès 1995, le 3^e impérial discute – lors du forum Culture/Culture présenté à l'Ange-Gardien – la légitimité et la viabilité des démarches artistiques hors les murs⁷¹, pratique que le centre adoptera officiellement en 1997 par l'intermédiaire de la programmation *Instants ruraux*. Mus par des préoccupations écologiques, les membres de l'organisation proposent de s'engager sur le territoire par le biais de pratiques artistiques situées : « aujourd'hui, tant les citoyens que les ruraux voient leur territoire et leur identité disloqués par la technologie et les objectifs de l'économie globale. Pour survivre et pour retrouver de nouvelles façons de vivre sur Terre, il faut impérieusement unir habiletés naturelles et connaissances. C'est à cela que se sont voués les artistes des *Instants ruraux*⁷² ». Si la culture semble évacuée du débat contemporain sur la néoruralité, les membres du 3^e impérial souhaitent déployer l'art actuel au cœur du paysage, dans l'optique de proposer une vision alternative⁷³.

⁷⁰ Ève Lamoureux. (2011). « Évolution de l'art engagé au Québec. Structuration et spécificités ». *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 14, no. 1, p. 9.

⁷¹ Danyèle Alain *et al.* (1999). *Bulletin des instants ruraux 1*. Granby : 3^e impérial, Centre d'essai en arts visuels, p.4.

⁷² Danyèle Alain et Ronald Richard (dir.). (2000). *Instants ruraux*. Granby : Centre d'essai en arts visuels, p. 5.

⁷³ Danyèle Alain *et al.* (1999), *op. cit.*, p. 4.

Martin Dufrasne, coordonnateur de la programmation à DARE-DARE, qui a d'ailleurs été impliqué quelques années au 3^e impérial suite à son projet de résidence *TRACT* (2003), souligne l'importance des réflexions collectives dans le travail de recherche et de diffusion. Si, comme il le mentionne, plusieurs autres Centres organisent des journées de réflexion et des conférences, le 3^e impérial s'y engage plus sérieusement et de façon soutenue. Il explique : « [ils] considèrent que la réflexion, le débat, le discours, ça fait partie de la mission de leur Centre et ont épisodiquement, régulièrement, soutenu des forums publics⁷⁴ ». Les décisions ne découlent donc pas uniquement de la vision d'un directeur ou d'une directrice, mais sont plutôt le reflet des orientations prises par une communauté liée par affinités. Martin Dufrasne explique d'ailleurs le changement d'orientation pris par DARE-DARE en 2003 en ce sens : « le centre d'artistes était en phase avec les pratiques artistiques. Les centres d'artistes diffusent des formes d'art, mais les premiers créateurs de nouveaux modèles [...] ce sont les artistes. Ce sont les artistes qui veulent sortir hors les murs, ce n'est pas les centres d'artistes qui obligent les artistes à sortir hors les murs...⁷⁵ ». Plusieurs années auparavant, des projets semences tels que *Rapport d'enquête* de Marie Suzanne Désilets (1996), *Chambre avec vue* de Jean-François Prost (1998) et *Chantier #365, L'INTENTION* de Yves Gendreau (1998) – tous implantés dans l'espace public et impliquant la participation – ont fait germer certains questionnements de la part des coordonnateurs ainsi que des membres du Centre. Comme les projets se déroulaient à l'extérieur des murs de l'institution, les artistes se sentaient dans l'obligation de remplir la galerie et devaient donc imaginer deux expositions, l'une sur le site de production de l'œuvre et l'autre dans l'espace galerie. L'intérêt accru des artistes pour l'exploration des contextes urbains et de l'espace social, combiné, entre autres, avec des enjeux financiers a mené à l'abandon de la galerie comme des espaces de bureau, situés alors dans un immeuble de la rue Sainte-Catherine. Martin Dufrasne précise : « la part qui allait payer l'espace galerie

⁷⁴ Entrevue avec Martin Dufrasne, 3 mai 2018, 00 : 31 : 50.

⁷⁵ *Ibid.*, 1 : 01 : 27.

devenait tellement importante qu'éthiquement, toute l'équipe ne pouvait pas assumer le fait que cet argent de la culture s'en aille dans la poche de propriétaires [...]. Puis, comment faire en sorte que l'argent que l'on reçoit des conseils des arts serve aux artistes et aux œuvres, et par la bande à la communauté ...?76 ». C'est donc en 2004 que la première *Dis/location* s'opère. Les bureaux sont installés dans une roulotte de chantier au centre-ville de Montréal, propulsant l'équipe de coordination au cœur de l'atelier tout-terrain des artistes.

Dans le même ordre d'idées, Verticale – centre d'artistes a également choisi d'abandonner ses espaces d'expositions en 2010. À cette époque, Charlotte Panaccio-Letendre, actuellement directrice du Centre, est engagée pour opérer le virage vers le hors-les-murs. Si cette décision fut d'abord entérinée afin d'opérer un redressement des finances de l'organisme, celle-ci fut adoptée comme un champ de possibilités à explorer. D'ailleurs, Charlotte Panaccio-Letendre, qui s'était particulièrement intéressée aux pratiques diffusées dans le réseau parallèle de l'art lors de ses études était très ouverte à ce type de travail : «... je venais juste de sortir de la maîtrise [...], donc j'adhérais complètement à ces idées-là, d'avoir des pratiques diffusées hors les murs77 ». Il s'agissait d'après elle de ne pas reproduire le modèle d'exposition conventionnel, mais de le concevoir à travers le processus même de création. Gabrielle Desgagné-Duclos, coordonnatrice à la programmation et aux communications, explique toutefois que le hors-les-murs n'est qu'une des façons possibles pour Verticale de réaliser son mandat78. Il s'agit en ce sens de ne pas se restreindre à une esthétique précise, mais de laisser la porte ouverte à une pluralité de pratiques, qu'il s'agisse de projets sculpturaux ou de pratiques plus processuelles. Au-delà des questions d'ordre pragmatique et artistique, il y avait également la volonté de la part du centre de s'ancrer plus profondément sur le territoire afin de

⁷⁶ Martin Dufrasne, *Op. cit.*, 1 :00 :00.

⁷⁷ Entrevue avec Charlotte Panaccio-Letendre, 10 mai 2018, 00 : 20 : 17.

⁷⁸ Entrevue avec Gabrielle Desgagné-Duclos, 9 avril 2018, 00 : 6 :15.

répondre à une lacune importante. Comme Gabrielle Desgagné-Duclos le souligne : « ce qui nous a amenés à faire ça [...] c'est aussi le contexte spécifique de Laval; le besoin criant qu'il y a de culture⁷⁹ ». Elle ajoute que la ville a longtemps été gérée par une administration corrompue qui n'investissait pas d'argent en faveur des citoyens. La situation n'était ainsi pas propice au développement d'initiatives culturelles. La mise en place de projets dans l'espace social permet ainsi à Verticale de répondre à ce manque et d'insuffler un peu de poésie dans le paysage lavallois. Charlotte Panaccio-Letendre souligne d'ailleurs qu'« un des apports importants de la programmation hors les murs c'est ce dialogue-là dans divers endroits de toute l'île Jésus, c'est de pouvoir connaître notre territoire⁸⁰ ». L'objectif étant d'aller à la rencontre du public, les projets artistiques permettent à l'équipe de se déplacer dans les différents secteurs de la ville et de rejoindre des individus et des communautés des plus diversifiés.

L'accessibilité et la dissémination de l'art actuel dans des espaces non dédiés à l'art est également un intérêt partagé par DARE-DARE ainsi que le 3^e impérial. L'expression empruntée par Jérôme Delgado dans la publication *Dis/location 1* exprime d'ailleurs très bien cette idée : «... disperser l'art comme on répand la bonne nouvelle⁸¹ »! Si les projets sont pour la plupart du temps éphémères, ceux-ci, selon Delgado, laissent une trace indélébile dans le paysage : «... l'art public style DARE-DARE a plus d'impact, il me semble, que toute la collection permanente de la Ville de Montréal. Le centre d'artistes démontre, en tout cas, que l'art dans l'espace public n'est pas qu'une affaire en béton ou en bronze; il peut aussi se bâtir en chair et en os⁸² ». En effet, l'intérêt majeur de ces projets est la rencontre entre l'art et le

⁷⁹ Gabrielle Desgagné-Duclos, *op. cit.*, 00 : 13 : 25.

⁸⁰ Charlotte Panaccio-Letendre, *op. cit.*, 1 : 05 : 10.

⁸¹ Jérôme Delgado. (2008). « (Qu'est-) ce qui reste quand un projet n'est plus entretenu (?) » Dans Julie Boivin (et al.). *Dis/location 1 : Projet d'articulation urbaine : Square Viger*. Montréal : DARE-DARE – Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, p. 48.

⁸² *Idem*.

contexte du réel. Il s'agit de trouver l'art où l'on ne s'y attend pas. Cette pratique contribue ainsi à désacraliser et démystifier la pratique artistique. Non seulement les œuvres se retrouvent dans des espaces quotidiens, mais les artistes y transposent leur atelier et rendent visible le processus. Excentré des grands pôles culturels, le 3^e impérial conçoit le hors-les-murs comme un moyen de rejoindre la communauté. Dans un entretien avec Jacques Proulx (président de Solidarité rurale du Québec), Danyèle Alain explique cette transition : «... au cours de ces dernières années, on a eu l'impression que les gens n'avaient plus le temps de sortir pour aller vers la culture. Pour nous la solution a été d'aller vers les gens en développant des projets assez originaux⁸³ ». Le centre d'artistes s'est ainsi adapté au contexte culturel local en allant à la rencontre du public. Cette démarche a d'ailleurs probablement contribué à sa survie et certainement à son succès dans le réseau de l'art. Dans tous les cas, les membres du 3^e impérial, de DARE-DARE, de Verticale ainsi que les artistes qui y ont été accueillis partagent cette volonté d'intégrer l'art à la vie quotidienne. Comme Sylvaine Chassay – artiste et trésorière du conseil d'administration du 3^e impérial – le résume bien, « se consacrer à cette forme d'art qui est liée au territoire et à l'humain [...], c'est lier l'art et la vie. L'idée, c'est aussi de sortir l'art du système d'espace clos que peut être une salle d'exposition pour aller vers les gens, sur le territoire⁸⁴ ».

Si la trajectoire des centres d'artistes est tout à fait unique et singulière, certaines corrélations permettent tout de même d'identifier quelques facteurs prépondérants qui ont mené au travail *in situ* et *in socius*. L'intérêt des artistes pour le site, le territoire, le contexte ainsi que les questions d'ordre social constituent probablement le moteur de changement le plus important considérant que les Centres, gérés par une majorité d'artistes, existent pour soutenir la recherche et la production en art actuel. Ensuite, les problématiques financières ainsi que les questions liées à la diffusion ont complété

⁸³ Danyèle Alain et Ronald Richard (dir.). (2000). *Instantanés ruraux*. Granby : 3^e impérial, centre d'essai en arts visuels, p. 32.

⁸⁴ Entrevue avec Sylvaine Chassay, 26 mars 2018, 00 : 13 : 40

l'équation. L'avenue prise par le 3^e impérial, DARE-DARE et Verticale, démontre une réelle passion et un engagement pour la pratique. Autant nourrissants soient-ils, l'art infiltrant comporte des défis renouvelés en fonction des contextes de production.

4.1.2 De nouvelles modalités de production

Les centres d'artistes n'ont certainement pas choisi le chemin facile en s'éloignant du milieu normalisé de la production et de la diffusion en galerie. L'implication dans la recherche et la volonté d'exploration les encourage toutefois à s'engager dans cette voie. D'une part leur modèle de fonctionnement ne répond pas tout à fait au cadre établi par les subventionneurs. Les centres d'artistes doivent ainsi générer des efforts supplémentaires afin de convaincre les conseils des arts de la pertinence de leur démarche. Comme le souligne Martin Dufrasne, les centres d'artistes sont à la merci des bailleurs de fonds ; la réalisation de ce type de programmation n'aurait aucunement été possible sans leur soutien financier. Il explique : « à l'époque, c'était l'idée d'excellence artistique qui était un des critères principaux pour soutenir des artistes ou des organismes...⁸⁵ » Leur contribution au développement de la pratique a par ailleurs été encouragée par ceux-ci. La proposition de ces Centres, quoiqu'elle puisse sembler marginale, est certainement pertinente dans l'optique où elle contribue à questionner et faire évoluer nos structures. Quoiqu'il en soit, cette position, à double tranchant, place les centres d'artistes dans un état de précarité. Le soutien des pratiques liées à l'art infiltrant est un risque que ceux-ci ont décidé d'assumer. C'est d'ailleurs le leitmotiv que prône l'équipe de DARE-DARE : « poursuivre l'esprit de la dis/location, c'est plutôt rechercher à risquer, à détourner, à déranger, à dériver que de proposer de rassurer, de prévoir, de contrôler et de stabiliser les valeurs que le monde politique radote à

⁸⁵ Martin Dufrasne, *op. cit.*, 1 :03 : 30.

satiété⁸⁶ ». Cette instabilité se mesure également dans les opérations quotidiennes. Tout comme cela se présente dans la pratique des artistes que les centres d'artistes reçoivent, les coordonnateurs doivent développer des compétences parallèles de manière à dialoguer avec les différents partenaires et collaborateurs. À cet effet, Martin Dufrasne conçoit la négociation comme étant au cœur de l'activité de coordination : « une des rôles principaux lié à mon travail consiste à agir comme une courroie de transmission entre l'espace de la ville et l'artiste [...] c'est moi qui mets en œuvre ou qui arrive à convaincre les décideurs, les décideuses, les instances qui ont du pouvoir à la ville, d'autoriser, de permettre que cette intervention existe de façon légale⁸⁷ ». Le centre d'artistes endosse ainsi un rôle de représentation auprès du partenaire impliqué par le projet d'un artiste. Si ces pourparlers impliquent parfois le politique, les projets varient énormément et peuvent s'inscrire autant dans l'univers du privé que du public.

Guillaume Boudrias-Plouffe, responsable de la production et des communications au 3^e impérial, mentionne d'ailleurs que ces démarches apportent énormément à l'expérience de l'organisme : « Je pense que ça [...] c'est une des spécialités du centre, les pratiques sont tellement variées et nous amènent vers des territoires très souvent inconnus. Donc nous amène à renouveler constamment notre approche face aux organismes qui viennent à notre soutien pour présenter l'œuvre...⁸⁸ ». À travers les nombreux projets, l'équipe des centres d'artistes a développé un éventail d'attitudes et d'aptitudes facilitant la pratique. Celles-ci concernent notamment certaines habiletés interpersonnelles, une grande flexibilité ainsi que des efforts soutenus de médiation. Charlotte Panaccio-Letendre explique d'ailleurs que certains partenaires sont déstabilisés par l'actualité des pratiques artistiques : « donc ils se

⁸⁶ Martin Dufrasne. (2015). « Divisions ». Dans Edith Brunette (et al.). *3DIS/LOCATIONS. Projet d'articulation urbaine*. Montréal : DARE-DARE – Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, p. 6.

⁸⁷ Martin Dufrasne, *op. cit.*, 1 : 27 : 16.

⁸⁸ Entrevue avec Guillaume Boudrias-Plouffe, 26 mars 2018, 00 : 57 : 08.

disent intéressés à présenter de l'art actuel, mais ils sont confrontés à la réalité des pratiques qu'on présente, qui ne sont pas en phase avec l'idée qu'ils se font de l'art contemporain. Ça, c'est un défi renouvelé⁸⁹ ». En ce sens, chaque projet implique une nouvelle rencontre, que ce soit avec une communauté ou avec un collaborateur. Ces moments sont particulièrement riches puisqu'ils participent au travail de médiation de l'organisme, il s'agit d'une occasion privilégiée pour parler du travail du Centre ainsi que de la diversité des pratiques artistiques. Par le biais de la négociation, les centres d'artistes jettent ainsi des ponts entre des univers diversifiés. Les centres d'artistes ont ainsi développé une expertise particulière en matière de diffusion, mais également de soutien à la production. Comme Gabrielle Desgagné-Duclos le mentionne :

... les projets qu'on choisit par appel de dossier, souvent c'est des projets qui sont développés spécifiquement pour nous, qui ont une sensibilité pour notre contexte spécifique, soit parce qu'ils [les artistes] veulent travailler avec des communautés à proximité, soit parce qu'ils s'intéressent au territoire physique de Laval. C'est ce qui nous intéresse, mais au départ ces projets ne sont que des intentions, donc il faut soutenir leur production aussi⁹⁰.

Ce soutien à la production s'incarne entre autres à travers une écoute active des besoins des artistes afin de rester le plus fidèle possible à leurs intentions. L'équipe assure non seulement un soutien financier et technique, mais soutient également l'artiste dans la recherche de sites et de participants. Les artistes ne travaillent donc pas en silo et doivent être ouverts à une certaine part de collaboration dans la production de l'œuvre. Par exemple, en raison de l'implication sociale des projets, l'équipe doit parfois soulever certaines préoccupations d'ordre éthique. Dans la publication *Terrains d'entente 2002-2003*, Jacqueline Bouchard effectue un retour réflexif sur la pratique de résidence mise en place au 3^e impérial, au cœur duquel s'est développée une méthodologie sensible : «... l'œuvre se construit en tirant profit de l'environnement circonstanciel tout en respectant certaines bornes : il existe une

⁸⁹ Charlotte Pannacio-Letendre, *op. cit.*, 00 : 34 :00.

⁹⁰ Gabrielle Desgagnés-Duclos, *op. cit.*, 00 : 21 : 35.

déontologie professionnelle, implicite sur le terrain, relatif aux rapports entre l'artiste, le milieu investi et les gens mobilisés par son projet⁹¹ ». En tant qu'institution et membre d'une communauté, le centre d'artistes assume la responsabilité des projets qu'il produit et diffuse. L'artiste doit ainsi s'attendre, au moment de proposer un projet, à ce que des démarches d'autorisation soit effectuées et que des questions logistiques soient soulevées. Si l'artiste quitte les lieux une fois son projet terminé, le centre d'artistes y demeure. Ce dernier souhaite ainsi conserver une relation harmonieuse avec la communauté, la ville ou l'arrondissement. Comme Martin Dufrasne l'énonce : « vu que c'est notre mandat, notre mission de diffuser, de soutenir, des projets dans l'espace public, jamais on ne le fait de façon sauvage. On ne peut pas mettre en jeu la réputation, la crédibilité du centre et par le fait même notre capacité à poursuivre notre mission...⁹² ».

Les membres du 3^e impérial effectuent d'ailleurs un suivi pour chacun des projets, de manière à partager avec les artistes leur expérience du terrain. Celui-ci se définit à travers les termes de la coproduction, que le centre présente comme une méthodologie collaborative où l'artiste et l'équipe travaillent de pair pour mener à bien le projet⁹³. La dynamique de coproduction permet de mettre l'œuvre ou le projet au centre des considérations afin de favoriser son intégration au contexte local. Sylvaine Chassay détaille le processus en ces termes : «... d'abord on te demande une intention de travail, ça, c'est très riche [...], puis il y a ce fameux entretien. Le comité de sélection choisit des dossiers, mais après, en personne, on vérifie que de part et d'autre on est à l'aise avec le processus de coproduction à venir, c'est-à-dire qu'il va y avoir des réunions, des échanges, bref, que l'artiste ne va pas être seul dans son coin...». Il s'agit selon elle d'une dynamique vivante qui participe au développement

⁹¹ Jacqueline Bouchard. (2005). « Elle disait que les roches, c'était des îles », Dans Danyèle Alain (dir.). *Terrains d'entente 2002-2003*. Granby : 3^e impérial, art actuel, p. 39.

⁹² Martin Dufrasne, *op. cit.*, 1 : 27 : 45.

⁹³ 3^e impérial, centre d'essai en art actuel. (s.d.). « Appel à projets – projets de coproduction », Dans 3^e impérial, *centre d'essai en art actuel*. En ligne < <https://3e-imperial.org/app> >, consulté en avril 2018.

harmonieux du projet. Sans intervenir dans la création même de l'œuvre, le Centre soutient la production afin de s'assurer que celle-ci s'ancre réellement dans le contexte social et culturel, en tout respect de la communauté locale et du territoire.

Finalement, le format de la résidence artistique que pratiquent les centres d'artistes établit une temporalité singulière. Le principe diffère considérablement des plages de diffusion en galerie. C'est-à-dire que les projets s'étalent dans le temps de manière à bien s'ancre dans le contexte. Le vocabulaire utilisé par le 3^e impérial pour le cycle de programmation *Champs d'intérêt* (2005-2008) est d'ailleurs très à propos : infiltrer, habiter, spéculer. D'ailleurs comme le souligne Martin Dufrasne, « les projets qui sont soutenus au 3^e impérial c'est des projets de longue haleine, c'est le seul centre d'artistes qui, je crois, au Québec, prévoyait déjà à ce moment-là une période de prospection. Ça allait de soi que les artistes qui s'y rendent avaient besoin premièrement d'atterrir, de connaître le territoire, de voir les possibles et les limites...⁹⁴ ». Ainsi, le Centre développe un cycle de résidences qui favorise particulièrement la recherche et la création. Afin de s'ajuster aux besoins des artistes et à la réalité des projets, l'équipe et les membres ont imaginé une structure flexible, permettant aux artistes de bien s'ancre dans l'environnement ainsi que de s'imprégner du sujet de recherche. Comme Guillaume Boudrias-Plouffe l'explique, « il y a eu l'idée de pouvoir faire en sorte que les artistes viennent plus d'une fois, pour vraiment s'imprégner dans les milieux, pour vraiment faire des recherches avec des microcommunautés⁹⁵ ». Le 3^e impérial, tout comme DARE-DARE et Verticale, s'aventure au-delà du statut de diffuseur en s'investissant réellement dans le développement de la pratique artistique.

Si ces Centres ont rapidement compris la pertinence d'un calendrier flexible et d'une structure organique, cette pratique demeure fort marginale dans l'époque de

⁹⁴ Martin Dufrasne, *op. cit.*, 00 : 46 : 15.

⁹⁵ Guillaume Boudrias-Plouffe, *op. cit.*, 00 : 38 : 45.

productivité dans laquelle nous vivons. Charlotte Panaccio-Letendre souligne d'ailleurs l'inusité du calendrier de production et de diffusion de Verticale : « on a un cycle atypique de diffusion. On n'est pas régit par des plages horaires de huit semaines d'exposition, donc on laisse aux artistes le temps de développer leur projet au rythme qui leur convient⁹⁶ ». Les projets peuvent ainsi s'étendre entre quelques mois à plus d'une année selon des facteurs divers tels que la nature du projet, le rythme de l'artiste, l'interaction avec divers collaborateurs, etc. Les projets se chevauchent donc assez souvent occasionnant une gymnastique logistique. Récemment, le 3^e impérial a adopté le terme *infusion* pour évoquer ce mode de production et diffusion qui s'établit dans le temps. Comme le mentionne Guillaume Boudrias-Plouffe, l'*infusion* se distingue d'autres pratiques infiltrantes telles que l'art furtif dans la mesure où celle-ci se pratique, à l'image de l'effet thérapeutique de la tisane, lentement et en douceur⁹⁷. Le but n'étant généralement pas de choquer ou duper, les projets sont explicitement présentés aux participants.

En somme, une pluralité de facteurs sont à l'origine du déploiement des pratiques hors de l'espace de la galerie et du développement des pratiques infiltrantes. Si des questions d'ordre financières ont parfois encouragé ou accéléré l'abandon du modèle d'exposition traditionnel (régé par un espace/temps spécifique), les intérêts des artistes et des travailleurs culturels pour les contextes du réel ainsi qu'une volonté accrue d'aller à la rencontre des publics ont réellement modifié le champ de l'art actuel. Les questions d'ordre esthétique et plastique, bien que toujours prégnantes, ne constituent plus le sujet principal de l'œuvre. L'art infiltrant prend racine aux cœur de préoccupations sociales et culturelles telles que la construction de la mémoire à travers la trame urbaine (Raphaëlle de Groot, *Mémoire vive*, 2002), la fermeture d'une école pour filles fondée en 1879 par une communauté religieuse (Giorgia Volpe, *Le temps donné*, 2006) ou la mise en valeur et la revitalisation d'un espace en

⁹⁶ Charlotte Panaccio-Letendre, *op. cit.*, 00 : 32: 15.

⁹⁷ Guillaume Boudrias-Plouffe, *op. cit.*, 1: 49: 00 .

friche (Douglas Scholes et Nicole Fournier, *De fonds en comble*, 2013). Ce travail témoigne d'un investissement citoyen de la part des artistes comme des Centres qui les soutiennent. Le contact humain étant au cœur des pratiques, de nouveaux savoir-faire qui dépassent les compétences habituelles des artistes visuels et des travailleurs culturels sont développés. À cet effet, la négociation avec divers partenaires ainsi que l'éthique de travail sont déterminantes. Tout comme une pléthore de spécialistes travaillant en relation des êtres humains, les travailleurs des centres d'artistes ainsi que les artistes eux-mêmes doivent mettre sur pied une méthodologie sensible qui implique entre autres le respect, l'écoute, le partage ainsi que la considération de l'autre. Cette responsabilité face au public et plus particulièrement vis-à-vis des participants incombe non seulement à l'artiste, mais également aux centres d'artistes qui font partie du paysage social d'une communauté donnée.

4.2 Les modalités de la participation dans les projets d'art infiltrant

Puisque les pratiques artistiques qui nous intéressent dans le cadre de cette étude sont essentiellement participatives, qu'elles impliquent nécessairement un rapport à l'autre, nous avons d'abord cherché dans le domaine de la muséologie comme de l'histoire de l'art les précédents théoriques les plus novateurs en termes d'intégration des publics au cœur même de la conception des projets d'exposition. Dans le champ de la muséologie, comme nous l'avons mentionné précédemment, l'écomuséologie a été particulièrement déterminante en ce sens. Partant d'une idéologie sociale et même communautaire, Hugues de Varine conçoit les écomusées comme des outils permettant la participation citoyenne dans le but d'une prise en charge populaire du territoire et des diverses problématiques qui s'y jouent au quotidien⁹⁸. La participation se trouve à la base du projet d'exposition, puisque la

⁹⁸ Hugues de Varine. (1992). « L'écomusée (1978) », Dans André Desvallées (dir.). *Vagues – Tome 1. Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon : Éditions W, M.N.E.S., coll. « museologia », p. 446

mission écomuséale y est intimement liée. Il s'agit principalement d'encourager l'engagement citoyen dans la gestion du patrimoine local, matériel et immatériel. Si cette perspective participative est considérée comme révolutionnaire dans le champ de la muséologie, Alexandre Delarge souligne la difficulté de sa mise en œuvre en raison d'enjeux touristiques et d'exigences liées au financement public⁹⁹. La principale critique associée à l'écomuséologie étant l'utopie du projet fondateur, il n'est pas surprenant que *Publics et Musées* y consacre une publication en 2000 sur le thème *L'écomusée : rêve ou réalité*¹⁰⁰. En introduction à l'ouvrage, André Desvallées réactualise les grands principes de l'écomuséologie en soulignant la pertinence des différentes variations et interprétations sur le terrain. Parallèlement, en histoire de l'art, les pratiques relationnelles théorisées par Nicolas Bourriaud¹⁰¹ ont modifié le paysage de l'art actuel vers la fin des années 1990. Projetant l'humain et la relation au cœur des préoccupations artistiques, l'art relationnel a toutefois soulevé plusieurs questions dans le milieu professionnel. Encore une fois, son caractère utopique a été mentionné à maintes reprises. Comme nous l'avons énoncé précédemment, les écrits de Claire Bishop ont apporté des nuances aux idées développées par Bourriaud. S'intéressant également aux pratiques participatives, l'auteure nous met en garde sur le consensus instauré par l'art relationnel. Ces pratiques artistiques et institutionnelles nous rappellent certainement une discordance entre la nature novatrice de ces concepts et la réalité de leur mise en pratique. Travailler avec l'humain constitue un paradigme sensible sur lequel repose également l'art infiltrant. Voyons comment la participation s'incarne dans l'actualité des pratiques, à travers le travail des artistes et des Centres qui les accompagnent.

⁹⁹ Alexandre Delarge, *Op. cit.*, p.141.

¹⁰⁰ André Desvallées (dir.). (2000), *op. cit.*

¹⁰¹ Nicolas Bourriaud. (2001), *op. cit.*

4.2.1 La rencontre comme point de départ de l'œuvre

De prime abord, tous les projets d'art infiltrant n'appellent pas la participation de la même façon. En effet, certains artistes s'intéressent avant tout au contexte physique et géographique de la région d'accueil, tandis que d'autres souhaitent créer des liens avec d'autres humains, la relation étant leur matériau principal. Dans tous les cas, les projets s'ancrent et se développent dans l'espace social (privé ou public) et doivent inévitablement impliquer un rapport de proximité avec le public. Si Guillaume Boudrias-Plouffe réitère la pluralité des formes artistiques soutenues par le 3^e impérial, celui-ci précise que le vocabulaire commun serait celui de la rencontre : « aller à la rencontre de l'autre, l'impliquer dans le processus, de le faire participer à un degré plus ou moins grand. D'être transformé soi-même en tant qu'artiste par la rencontre de l'autre. Que son art soit influencé par la rencontre de l'autre¹⁰² ». La participation est ainsi réfléchi à travers le processus de création, en amont. Charlotte Panaccio-Lentendre, souligne que les projets soutenus à Verticale se construisent dans une dynamique de réciprocité : d'une part, le contact humain et les récits sociaux participent à nourrir l'imaginaire des artistes et, d'autre part, l'univers de l'artiste apporte à l'espace collectif de la ville¹⁰³. Il s'agit donc d'un échange qui est tout sauf unilatéral. D'ailleurs, en regard des interactions avec les différents acteurs du champ social, le projet va se développer et se modifier.

Selon, Nina Simon – auteure de l'ouvrage *The Participatory Museum* – l'institution rend possible les échanges entre les différents intervenants, elle peut ainsi être conçue comme un dispositif ou une plate-forme : «... in participatory projects, the institution supports multi-directional content experiences. The institution serves as a *platform* that connects different users who act as content creators, distributors, consumers,

¹⁰² Guillaume Boudrias-Plouffe, *op. cit.*, 00 : 52 : 15.

¹⁰³ Charlotte Panaccio-Lentendre, *op. cit.*, 00 : 52 : 00.

critics, and collaborators¹⁰⁴ .» Dans l'ouvrage *Dis/location 1*, Julie Boivin s'intéresse également au concept de « plate-forme » pour réfléchir les pratiques professionnelles des artistes soutenus par DARE-DARE. Elle explique que celles-ci « [mettent] en place des conditions, matérielles ou immatérielles, nécessaires pour permettre l'avènement d'un espace de négociation et de médiation interrogeant directement les liens fondamentaux qui caractérisent le tissu social et urbain¹⁰⁵ ». C'est en offrant un cadre non conventionnel et ludique que ces projets laissent entrevoir, par une expérience sensible des lieux, de nouvelles avenues et perspectives¹⁰⁶ . La collaboration avec des intervenants les plus divers (politiciens, travailleurs sociaux, historiens, citoyens, etc.) permet d'ailleurs la rencontre de voix plurielles.

S'intéressant à la vie hors du champ de l'art et travaillant près des communautés, sur le terrain, la pratique de l'art infiltrant peut s'apparenter à la méthodologie des anthropologues. À propos des projets présentés au 3^e impérial lors de la programmation *Terrains d'entente 2002-2003*, Jacqueline Bouchard explique ce nouveau paradigme : « grâce aux stratégies d'intégration développées dans l'espace public, l'œuvre et l'artiste à l'œuvre créent un nouveau terrain, un nouveau champ anthropologique qui sollicite l'observation, la participation, l'interprétation, et peut-être la compréhension de la population locale¹⁰⁷ ». L'objectif principal de la participation en art infiltrant n'est donc pas le divertissement ou l'éducation, elle constitue plutôt le matériau de l'artiste. Il s'agit de partager avec des individus sur des

¹⁰⁴ Nina Simon. (2010). « Chapitre 1: Principles of participation ». Dans *The participatory museum*. En ligne, < <http://www.participatorymuseum.org/chapter1/>>, consulté en mars 2019.

¹⁰⁵ Julie Boivin. (2008). « Autour de l'agora. Lieux et pratiques de l'espace public. Table ronde événementielle au Square Viger/processus de création et enjeux actuels concernant l'urbanité : quelques pistes de réflexion », Dans Julie Boivin *et al.* *Dis/location 1 : Projet d'articulation urbaine : Square Viger*. Montréal : DARE-DARE – Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, p.129.

¹⁰⁶ *Idem*.

¹⁰⁷ Jacqueline Bouchard. (2005). « Elle disait que les roches, c'était des îles », Dans Danyèle Alain (dir.). *Terrains d'entente 2002-2003*. Granby : 3^e impérial, art actuel, p. 43.

sujets sociaux, culturel, politique, etc. (ceux-ci varient en fonction de chaque projet), de manière à les aborder autrement, à travers la création artistique. L'art infiltrant se place ainsi à contre-courant de certaines pratiques artistiques contemporaines. L'humain étant au cœur des préoccupations des artistes, ceux-ci agissent hors du cadre de la productivité ou du spectaculaire. C'est d'ailleurs dans cette optique que DARE-DARE s'installe aux abords du métro Saint-Laurent, en plein cœur du Quartier des spectacles, entre 2012 et 2015. Dans un texte publié dans l'ouvrage *3DIS/LOCATIONS*, Edith Brunette met de l'avant la particularité du travail des artistes, dont les paramètres de la participation dissonent avec les productions culturelles encouragées par un système capitaliste. Elle explique : « leurs pratiques se jouent souvent dans l'intime, l'essai (et l'erreur), l'anodin, le peu visible : toutes formes que les politiques culturelles tendent à évacuer. Contre celles-ci, des artistes s'entêtent à accorder à la rencontre ou à l'intervention dans l'espace public une valeur qui ne soit ni monétaire, ni quantifiable, ni socialement lubrifiante...¹⁰⁸ » Leurs activités se posent ainsi dans un mouvement de résistance face à la culture de masse. S'intéresser aux individus plutôt qu'à la foule indéterminée, travailler à petite échelle constitue quelques moyens que se sont donnés les artistes de DARE-DARE pour insuffler plus de poésie et d'humanité à cette machine spectaculaire qu'est le Quartier des spectacles.

Que l'objectif des projets soit de créer des liens harmonieux ou de perturber pour réveiller les esprits endormis, le travail de la relation (induit par l'art infiltrant) nécessite une méthode de travail particulière que les artistes et les centres d'artistes ont développée à travers les expériences. Il s'agit d'une méthodologie du sensible qui implique une écoute active, une réceptivité et une flexibilité. Effectuant un retour réflexif sur le travail de l'artiste Daniel Poulin dans le cadre de la programmation

¹⁰⁸ Edith Brunette. (2015). « là où nous allons tous dans la même direction ». Dans *3DIS/LOCATIONS*. *Projet d'articulation urbaine*. Montréal : DARE-DARE, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, p. 8.

Supra rural 2000-2001 présentée au 3^e impérial, Claude Brault décrit cette position de réceptivité et d'accueil que l'artiste adopte dans un contexte de résidence artistique : « quand on s'arrête un moment pour souffler qu'on est disponible, à l'étranger, on prend les moyens de s'intégrer au réel, à regarder différemment l'ordinaire, sans habitudes, à jauger les angles¹⁰⁹ ». Les artistes tout comme les Centres qui les accueillent sont ainsi exposés à l'inattendu puisqu'à chaque instant le projet peut changer d'orientation. Il s'agit d'un processus organique influencé par le contexte (social, culturel, politique) ainsi que les rencontres qui y ont cours. Charlotte Panaccio-Letendre souligne d'ailleurs que ce processus ouvert implique une grande part de négociations. Elle ajoute, « le fait que ça existe dans la sphère publique, que l'on cherche à avoir souvent un écho du public, ou que le public fasse partie de la pratique en amont ou dans le développement du processus, ça fait que le projet est fragile¹¹⁰ ». L'objectif des centres d'artistes consiste à soutenir le travail des artistes, mais ceux-ci ont également une responsabilité quant à la réception des projets. Si les organisations s'ajustent en fonction des besoins de chaque projet, celles-ci soulèvent parfois certaines questions ou problématiques afin qu'une rigueur et une éthique de travail soient conservées. C'est d'ailleurs une pratique que le 3^e impérial a développée à travers la coproduction. Le Centre considère qu'une transparence doit être maintenue afin de ne pas instrumentaliser les participants. À cet effet, Guillaume Boudrias-Plouffe précise, « je pense que le 3^e impérial pousse à ce que ça ne soit jamais ça; que les artistes prennent conscience de la place de ces collaborateurs-là et qu'ils ne sont pas juste des collaborateurs, mais qu'ils sont l'œuvre, qu'ils font partie de l'œuvre tout comme l'artiste en fait partie¹¹¹ ». Quoiqu'il en soit, les rapports humains, qui sont au cœur des pratiques infiltrantes, ne sont pas guidés par une science exacte. Les Centres comme les artistes ont appris à travers l'expérience et font intervenir des compétences relationnelles qui dépassent le cadre traditionnel des

¹⁰⁹ Claude Brault. (2003). « Sous le soleil, exactement ». Dans Danyèle Alain (dir.). *Supra rural 2000-2001*. Granby : 3^e impérial, Centre d'essai en arts visuels, p.12.

¹¹⁰ Charlotte Panaccio-Letendre, *op. cit.*, 00 : 25 : 05

¹¹¹ Guillaume Boudrias-Plouffe, *op. cit.*, 1 : 34 : 40.

arts visuels. D'ailleurs, comme l'articule si bien Denis Lessard à propos de la pratique de Douglas Scholes et Victoria Stanton, «... la pratique infiltrante est une clef permettant d'entrer en contact avec les gens, de développer l'aspect humain, voire d'*humaniser* l'art¹¹² ».

4.2.2 Médiation, un rapport de proximité avec l'artiste

Si la médiation culturelle est au cœur des préoccupations contemporaines des grands musées et des subventionneurs, son application dans le réseau des centres d'artistes, et particulièrement dans le cas des pratiques de l'art infiltrant, diffère du cadre traditionnel lié à une intervention en salle, que ce soit par le biais de cartels explicatifs, à travers des outils numériques (audioguides, tablettes, etc.) ou par l'intermédiaire de guides médiateurs. Le cadre de production (*ex-muros*) et de diffusion (à travers le processus) de ces pratiques porte à concevoir la médiation à même l'œuvre plutôt qu'un processus qui lui serait extérieur. Dans un premier temps, voyons ce que nous entendons lorsque nous évoquons le concept de médiation. Utilisé dans des domaines les plus divers tels que le domaine juridique, les religions ou les sciences sociales, le terme se décline à travers une multitude de définitions. Comme Sylvie Lacerte le résume bien dans l'ouvrage *La médiation de l'art contemporain*, la médiation culturelle rassemble différentes acceptions. D'une part, ses objectifs visent à construire des ponts ou à créer une liaison entre deux parties. D'autre part, son caractère herméneutique se conçoit à travers l'interprétation et la transmission d'informations conceptuelles et esthétiques¹¹³. Comme le souligne également Raymond Montpetit dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, la médiation culturelle suppose un rapprochement entre deux éléments (par exemple :

¹¹² Denis Lessard. (2015). « Le temps passe... de l'art d'intervention à l'art infiltrant », Dans Danyèle Alain (dir.). *L'envers de l'endroit*. Granby : 3e impérial, centre d'essai en art actuel, p. 108.

¹¹³ Sylvie Lacerte. (2007). *La médiation de l'art contemporain*. Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord, p. 14.

le public et les œuvres d'une exposition) et peut même impliquer une relation d'appropriation¹¹⁴.

Afin de comprendre les mécanismes de la médiation au cœur des projets d'art infiltrant, il est d'abord pertinent d'identifier les publics. Si le réseau de l'art actuel (artistes, commissaires, critiques, travailleurs culturels, chercheurs, étudiants, etc.) s'intéresse aux programmations des centres d'artistes diffuseurs de l'art infiltrant, le public le plus concerné par les propositions de ces artistes sont les participants. Ancrés dans l'univers social d'une région ou d'un quartier, les centres d'artistes rejoignent projet après projet, de nouveaux publics dont le profil ou les intérêts sont liés aux enjeux artistiques. Jacqueline Bouchard explique d'ailleurs, dans la publication *Terrains d'entente 2002-2003*, que «... le processus d'infiltration revêt un aspect anthropologique parce qu'il concerne l'interpénétration de deux *cultures*, celle de l'artiste et celle de la population contactée¹¹⁵ ». Par exemple, dans le cadre de la programmation du 3^e impérial *L'envers de l'endroit* (2008-2012), Sylvaine Chassay intègre un groupe d'entraide auprès de personnes atteintes de la maladie d'Alzheimer. Son objectif étant de donner la parole à une communauté marginalisée ou vulnérable, l'artiste s'intéresse à la mémoire ainsi qu'aux récits ordinaires, afin de les préserver de l'oubli¹¹⁶. Intimement liés aux contextes, les projets naissent des réalités quotidiennes. Cela se traduit également à travers les projets diffusés par Vertical. Gabrielle Desgagné-Duclos souligne d'ailleurs que la particularité de cette démarche réside dans le fait que les artistes s'intéressent aux citoyens et à leurs milieux de vie. Elle explique que les projets offrent aux participants de nouvelles perspectives sur des réalités quotidiennes : «... souvent ça va mettre en lumière des aspects de leur

¹¹⁴ Raymond Montpetit. (2011). «Médiation». Dans André Desvallées et François Mairesse (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, p. 215.

¹¹⁵ Jacqueline Bouchard, *op. cit.*, p. 44.

¹¹⁶ Véronique Leblanc. (2015). « Des mots à la forme, quelques échafaudages de récits ». Dans Danyèle Alain (dir.). *L'envers de l'endroit*. Granby : 3e impérial, centre d'essai en art actuel, p.138-139.

quotidien auxquels ils n'avaient pas pensé ou qu'ils ne considéraient pas avec autant d'intérêt que l'artiste peut l'avoir. Donc, ça les amène à adopter un autre point de vue sur une réalité qu'ils connaissent déjà¹¹⁷ ». Interpellés directement par l'artiste et par le sujet abordé, une relation de proximité et d'intimité s'installe entre l'artiste, l'œuvre et parfois même le Centre. Le projet *Mémoire vive* (2002), initié par le centre d'artistes DARE-DARE en collaboration avec le Centre d'histoire de Montréal, s'inscrit également dans ce rapport sensible au public autour des notions d'histoire, de mémoire et de patrimoine. Interrogée sur la genèse et les développements du projet, la coordonnatrice (Raphaëlle de Groot) évalue la portée de ces initiatives à petite échelle : « les gens se voyaient impliqués à une échelle individuelle, dans un rapport un à un, et non pas sollicités comme une masse anonyme [...]. Le regard de l'artiste devenait une forme d'outil leur permettant de questionner des faits, de voir les choses autrement et de générer du sens¹¹⁸ ». Dans ce cas précis l'art devient un moyen d'appropriation et d'analyse du patrimoine et de l'histoire locale.

Dans le cadre de la même programmation, Caroline Boileau établit – à travers l'œuvre *Symptômes relocalisés* – une liaison entre la mémoire géographique et la mémoire corporelle. À travers son processus créatif, elle recueille des confidences de passants rencontrés en échange d'un récit personnel. Suite à cette expérience, l'artiste observe comment ces rencontres apportaient bien-être et soulagement à certains participants : « en s'asseyant devant moi, les gens se prêtaient d'abord à un jeu, mais finissaient par me faire de véritables confidences. [...] Ces personnes rencontrées semblaient trouver un réconfort dans la dissémination de leur histoire à travers la ville¹¹⁹ ». En travaillant à mettre en valeur la petite histoire – c'est-à-dire les récits

¹¹⁷ Gabrielle Desgagné-Duclos, *op. cit.*, 1 : 40 : 20

¹¹⁸ Manon Quintal. (2004). « La genèse du projet et autres réflexions », Dans Jean-Pierre Caissie *et al.* *Mémoire vive + L'algèbre d'Ariane*. Montréal : DARE-DARE, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, p. 45.

¹¹⁹ Raphaëlle de Groot. (2004). « Caroline Boileau », Dans Jean-Pierre Caissie *et al.* *Mémoire vive + L'algèbre d'Ariane*. Montréal : DARE-DARE, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, *Mémoire vive*, p.69.

personnels, la mémoire des individus, les anecdotes quotidiennes, etc. – l’artiste effectue du même coup un travail relationnel qui peut même, par la bande, occasionner des bénéfices thérapeutiques. Réfléchissant sur le rôle des pratiques liées à l’art infiltrant au 3^e impérial, Guillaume Boudrias-Plouffe effectue le même constat : « sans le vouloir, beaucoup des projets mènent presque à une forme d’art thérapie, mais c’est de l’art thérapie qui n’est pas dirigé, qui n’est pas voulu comme étant de l’art thérapie...¹²⁰ ». Selon lui, la sincérité et l’authenticité du lien créé entre l’artiste et le participant confèrent à l’exercice un pouvoir transformateur. S’intéressant aux humains et à leurs histoires particulières, ces initiatives mettent en place des relations d’échange dans un contexte créatif.

C’est donc dans un rapport qualitatif que se tissent les liens avec le public dans les démarches de l’art infiltrant. Le rapport privilégié avec l’artiste et la proximité avec le sujet exploré désamorcent les idées préconçues sur l’art contemporain. Au contraire de certaines pratiques plus élitistes, l’art infiltrant s’adresse aux humains à travers des sujets issus de la vie quotidienne. L’apprivoisement, l’approbation et l’appropriation de l’art actuel est ainsi facilité par le biais du travail des centres d’artistes diffuseurs de l’art infiltrant. Les propos de Lisanne Nadeau, dans la publication *Champs d’intérêt : infiltrer, habiter, spéculer [III]*, vont d’ailleurs en ce sens. Elle observe : «... le succès des vernissages du 3^e impérial n’est pas lié à la présence d’un vaste public [...] chaque projet cible ainsi un groupe d’interlocuteurs qui sera de toute évidence extrêmement concerné par la proposition qui lui est faite et l’expérience qui s’ensuit. Tout ce travail vise des microcommunautés¹²¹ ».

S’adresser aux individus plutôt qu’à une masse indéterminée, c’est également la prémisse développée par Nina Simon dans l’ouvrage *The Participatory Museum*.

¹²⁰ Guillaume Boudrias-Plouffe, *op. cit.*, 1 : 42 : 11.

¹²¹ Lisanne Nadeau. (2008). « Visible à partir du 1^{er} octobre, jusqu’à ce que la neige la recouvre...Un journal de bord de Lisanne Nadeau » Dans Danyèle Alain (dir.). *Champs d’intérêt : infiltrer, habiter, spéculer [III]*. Granby : 3^e impérial, centre d’essai en art actuel, p. 12.

L'objectif, selon l'auteure, est de créer une expérience singulière de communauté afin que les participants se sentent impliqués dans l'exposition. La stratégie qu'elle propose émane du concept d'hospitalité. Elle explique : « your job is to graciously and warmly welcome each individual, and then to connect her with other people whom she might connect with particularly well¹²² ». Ce que l'auteure définit comme « me to we design » implique de supporter l'engagement collectif en portant une attention particulière à chaque individu.

Cette dynamique se retrouve justement dans les projets développés dans les centres d'artistes diffuseurs des pratiques infiltrantes. En abordant des thèmes diversifiés, les artistes créent des microcommunautés (autour d'intérêts communs). Par ailleurs, si l'hospitalité est une posture adoptée par certains artistes comme stratégie d'appivoisement mutuel, d'autres souhaitent plutôt perturber afin d'éveiller les esprits endormis. Travaillant à même l'espace public, DARE-DARE s'intéresse à la pluralité des discours et des pratiques. Dans la publication *DIS/LOCATION 1. Projet d'articulation urbaine. Square Viger*, Louis Jacob présente cette conception qui est au cœur des préoccupations du Centre : «... l'espace public est aussi le lieu de la relation sociale, de l'échange, de la rencontre, du conflit, de la construction sociale de la réalité et de la mise en question des formes symboliques instituées. Contrairement à l'idée répandue, l'espace public n'est pas nécessairement un lieu consensuel ...¹²³ ». Les projets deviennent ainsi des occasions discursives où se rencontrent différentes perspectives.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'art infiltrant crée des situations de rencontre entre individus, art et société dans un cadre favorisant le partage, l'échange

¹²² Nina Simon. (2010). « Chapitre 1: Principles of participation ». Dans *The participatory museum*. En ligne, < <http://www.participatorymuseum.org/chapter1/>>, consulté en mars 2019.

¹²³ Louis Jacob. (2008). « Espaces publics. Lieux de la pluralité » Dans Boivin, Julie *et al.* *Dis/location 1 : Projet d'articulation urbaine : Square Viger*. Montréal : DARE-DARE, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, p.107.

et la discussion. À cet effet, plusieurs intervenants conçoivent la médiation comme faisant partie intégrante des pratiques et non pas comme une démarche d'interprétation qui leur serait extérieure. Charlotte Panaccio-Letendre explique d'ailleurs que le processus de médiation doit être conçu différemment que dans un contexte institutionnel plus traditionnel : « on valorise beaucoup la médiation, mais dans le sens très pédagogique du terme [...] et de l'interprétation de l'œuvre alors que, je pense, la pratique infiltrante ou, plus généralement les pratiques processuelles ou contextuelles, leur apport c'est de mettre la pratique comme médiation. On n'est pas dans l'interprétation, mais dans le dialogue¹²⁴ ». En effet, ces démarches se définissent par la relation singulière qu'elles produisent entre l'art et le citoyen. L'artiste et le Centre, par leur méthodologie sensible, mettent en place un processus d'échange et de négociation que l'on pourrait définir comme une pratique qui s'apparente à la médiation. Sylvaine Chassay explique : « l'histoire, c'est que maintenant, c'est devenu à la mode la médiation culturelle, alors, ça peut venir brouiller les cartes : quand fait-on de la médiation culturelle et quand fait-on son projet artistique ? ». Il est ainsi difficile de départager les mécanismes de la médiation culturelle au cœur des projets associés à l'art infiltrant, puisque des pratiques similaires sont mises en œuvre dans le processus créatif, à titre de médium. En parallèle, des médiations indirectes sont mises en place via les communications, le site web et les publications. Par ailleurs, la relation avec le public de proximité se tisse au cœur de l'œuvre. En ce sens, l'art infiltrant pourrait être considéré comme un processus de médiation en soi – en direction de l'œuvre et de façon plus générale, de l'art actuel.

En somme, l'art infiltrant participe au développement de liens humains tangibles en plaçant la relation au cœur de la pratique artistique. Les mots de l'historien de l'art Hal Foster sont à ce sujet très évocateurs quant à l'émergence des pratiques

¹²⁴ Charlotte Panaccio-Letendre, *op. cit.*, 1 : 33 :10.

artistiques de nature relationnelles : « peut-être la discursivité et la sociabilité sont-elles au premier plan de l'art actuel parce qu'elles sont rares partout ailleurs¹²⁵ ». Si l'émergence de la société capitaliste et l'essor des technologies ont eu un effet dévastateur sur les rapports humains, il y a certainement au cœur de l'art actuel – et particulièrement de l'art infiltrant – une volonté de déjouer l'individualisme et les relations virtuelles qui nous conditionnent quotidiennement. Finalement, l'implication de participants au cœur du processus de création produit une relation privilégiée entre l'artiste et le public, ce qui entraîne une accessibilité et une sensibilisation accrue aux productions artistiques contemporaines. Si la médiation culturelle s'effectue au cœur de l'œuvre, la nature des sujets abordés (quotidiens, singuliers, personnels, anecdotiques) facilite l'appropriation du sens de l'œuvre par le public.

4.3 Micropolitique : l'art infiltrant comme mode de résistance

Dans l'ouvrage *Art et politique. Nouvelles formes d'engagements artistiques au Québec*, Ève Lamoureux s'interroge sur la pérennité du concept d'engagement dans les pratiques de l'art actuel. Elle explique d'ailleurs, suivant les constats de Paul Ardenne et de Jacques Rancière, que la conception du politique s'est considérablement transformée dans les pratiques artistiques contemporaines pour laisser place à des démarches que l'on pourrait plutôt associer à la notion de micropolitique. Si ces derniers renforcent le caractère modeste et singulier des initiatives contemporaines en y opposant la radicalité et l'utopie des modernismes, Lamoureux y voit plutôt une modification profonde des modèles de résistance. Elle explique que le développement du concept de micropolitique implique d'abord « ... la multiplication, depuis la fin des années 1960, des formes de l'action politique et de

¹²⁵ Hal Foster. (2006). « Chat rooms ». Dans Claire Bishop (dir.). *Participation*, Londres : Whitechapel, coll. « Documents of contemporary art », p. 194.

leur insertion dans la vie quotidienne¹²⁶ » et, ensuite, un phénomène non plus *unitaire* et *totalisant*, mais fragmentée, opérant par la prolifération et la dissémination¹²⁷. Les artistes participent ainsi encore aujourd’hui à la contestation sociopolitique, mais par le biais de nouvelles stratégies à l’échelle locale. À cet effet, Jean-Philippe Uzel observe les rapports entre art et citoyenneté à partir de ce constat : «... l'espace civique est aujourd'hui totalement annexé par les pouvoirs privés de l'économie et par l'activité instrumentale de la politique étatique¹²⁸ ». Si le politique vise d’abord le bien commun, le contexte contemporain favorise toutefois une politique guidée par le pouvoir, les besoins individuels et les gains du capital. Par ailleurs, l’auteur observe que certaines pratiques dites *relationnelles* réactivent l’engagement citoyen à travers la participation. Selon lui, « ces pratiques entretiennent un rapport étroit avec le politique, car comme lui ils se déclinent avant tout en termes de *relation* et interviennent dans l'espace qui est entre les hommes, donc dans quelque chose de fondamentalement extérieur à l'homme¹²⁹ ». Ainsi, l’ancrage des projets d’art infiltrant au cœur de la communauté réhabilite la question du politique à travers des initiatives participatives. Ces actions micropolitiques se caractérisent entre autres par un mouvement de résistance face à un système contemporain productiviste ainsi que par un engagement des Centres dans leur communauté d’implantation.

¹²⁶ Ève Lamoureux. (2009). *Art et politique. Nouvelles formes d’engagement artistique au Québec*. Montréal : Écosociété, p. 232.

¹²⁷ *Idem*.

¹²⁸ Jean-Philippe Uzel. (2003). « L’art micropolitique est-il politique? ». *Esse arts + opinions*, no. 48. En ligne < <http://espe.ca/fr/dossier-lart-micropolitique-est-il-politique> >, consulté en octobre 2018.

¹²⁹ *Idem*.

4.3.1 Des pratiques qui s'établissent à contre-courant

Choisir de diffuser des pratiques liées à l'art infiltrant est une prise de position en soi. Celles-ci se développent en opposition aux valeurs contemporaines liées au système capitaliste. Représenteraient-elles, pour les artistes, des alternatives ? C'est-à-dire, un ensemble de moyens qui permettraient, entre autres, de ralentir le rythme de la vie, de redonner du sens au quotidien tout en reconnectant avec l'humain. C'est dans cette optique que Danyèle Alain décrit les projets diffusés au 3^e impérial : « qu'elles soient utopiques, ludiques ou déstabilisantes, et quel que soit leur niveau de visibilité, les œuvres d'art infiltrant proposent, en quelque sorte, une expérience de radicalité à contre-courant des approches productivistes, mercantiles ou de divertissement¹³⁰ ». Elle ajoute, «... les notions de temps, d'adaptabilité et d'engagement [...] sont les conditions essentielles pour que se tissent des liens, que se créent de nouvelles formes d'échange et pour faire en sorte qu'advienne une forme inédite de ré-enchantement du monde¹³¹ ». Plusieurs stratégies, conscientes ou inconscientes, sont ainsi mises en œuvre par les Centres et les artistes pour suggérer de nouvelles formes de résistance qui se positionneraient à contre-courant d'une culture de masse, associée à la consommation, au spectaculaire, à la productivité, à la rentabilité, au développement des technologies, etc. Par exemple, l'amarrage de DARE-DARE au métro Saint-Laurent, en plein Quartier des spectacles, permet à l'organisme de plonger au cœur de ces questions. Si les responsables de l'arrondissement y voient une occasion de diversifier l'offre culturelle, le centre d'artistes ne travestit pas sa programmation pour autant. Les projets déployés dans l'espace public sont une opportunité en or pour jouer dans la marge et proposer des alternatives aux mégas productions qui s'y déroulent. À cet effet, Edith Brunette

¹³⁰ Danyèle Alain. (2012). « Infiltrer, habiter, spéculer », Dans Danyèle Alain (dir.). *Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer [III]*. Granby : 3e impérial, centre d'essai en art actuel, p. 7.

¹³¹ *Idem*.

explique comment, dans ce cadre, le travail des artistes peut être considéré comme perturbateur :

... en recourant à des matériaux et des gestes modestes, on choisit d'entrer en friction avec les attentes de l'espace du Quartier des spectacles – et, plus largement, avec les politiques publiques en matière de culture et d'espace public –, de rendre visible ce que ces institutions tentent de faire disparaître : le travail, le dissensus, l'inadéquat, la saleté, la précarité et, surtout, la possibilité d'une transformation¹³².

Les centres d'artistes, tels que DARE-DARE, le 3^e impérial ainsi que Verticale aménagent donc les conditions nécessaires au déploiement d'une contre-culture contemporaine qui se manifesterait entre autres par des actions dans le corps social, à petite échelle et en privilégiant le processus – l'exploration, l'essai, l'erreur – par rapport à un produit fini.

Comme nous l'avons énoncé précédemment, les pratiques liées à l'art infiltrant s'établissent dans le temps, selon un calendrier flexible et en fonction des besoins du projet. Charlotte Panaccio-Letendre souligne d'ailleurs que Verticale offre beaucoup de liberté dans le développement de la pratique : « ... le fait que l'on ne fasse pas nécessairement d'exposition, ça offre une possibilité de prise de risque qui est peut-être assez important et qui peut être bénéfique à la création¹³³ ». Dans ce même ordre d'idées, DARE-DARE conçoit la faillibilité et l'échec comme des notions incontournables pour penser les différents projets d'articulation urbaine : « s'intéresser à l'échec, c'est remettre en cause les principes fondateurs de notre société¹³⁴ ». Si le succès et la performance forment les assises de la société contemporaine, l'organisme privilégie plutôt la prise de risques afin de permettre le

¹³² Edith Brunette. (2015), *op. cit.*, p. 8.

¹³³ Charlotte Panaccio-Letendre, *op. cit.*, 50 :00 :00.

¹³⁴ DARE-DARE (2012). « De la faillibilité et de l'échec ». Dans Clara Bonnes *et al. Dis/location 2 : Projet d'articulation urbaine : Parc sans nom*. Montréal : DARE-DARE, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, p. 5.

développement d'une démarche expérimentale. Dans cette optique, l'erreur est considérée comme positive, faisant partie d'un processus plus vaste et complexe. L'art infiltrant constitue ainsi une démarche ouverte, dont les paramètres ne sont pas contrôlés entièrement. Il s'agit donc de pratiques qui engendrent une multitude de possibilités. Comme Suzanne Richard le résume bien, « les pratiques infiltrantes comportent en elles le désir d'être en dialogue avec un contexte vivant, tout terrain, provoquant l'accident et l'imprévisible sur les plans structurels, organisationnels, humains, etc., la remise en question et l'invitation à la réaction¹³⁵ ».

Ensuite, l'art infiltrant tend à réhabiliter les rapports humains au cœur des initiatives culturelles. Il s'agit pour les artistes et les Centres d'un mode de résistance vis-à-vis des exigences d'une culture du produit instantané. C'est dans cette optique que Raphaëlle de Groot conçoit l'évènement *Mémoire vive* à la manière d'un laboratoire. Elle explique : « il me semble que ce processus même fait sens et trouve résonance dans un monde où une certaine sensation d'effritement affecte les gens à plusieurs niveaux, et où notre rapport à la collectivité cherche à s'exprimer autrement¹³⁶ ». Si la culture de masse a contribué au projet de démocratie culturelle en offrant une accessibilité au plus grand nombre, cela s'est pourtant accompli au détriment d'un travail qualitatif, en termes de contenu ainsi que des modes de transmission. Il y a d'ailleurs une inadéquation entre les critères de réussite établis par les instances publiques et par le milieu de l'art lui-même, comme le souligne Suzanne Bosch dans la publication *Dis/location 2*¹³⁷. En favorisant le travail à petite échelle, les artistes et les Centres construisent une relation de proximité avec leur public. Ceux-ci s'intéressent ainsi à la qualité des liens qui peuvent être créés avec le contexte et les participants plutôt qu'à l'affluence des visiteurs. Comme l'explique Sylvaine Chassay, à notre

¹³⁵ Suzanne Richard, *op. cit.*, p. 33.

¹³⁶ Manon Quintal, *op. cit.*, p.45.

¹³⁷ Suzanne Bosch. (2012). « La mesure de l'échec ». Dans Clara Bonnes *et al.* *Dis/location 2 : Projet d'articulation urbaine : Parc sans nom*. Montréal : DARE-DARE, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, p. 125.

époque, «... il y a beaucoup de choses qui passent par l'écran et le bout des doigts, nous faisant perdre la présence physique de l'autre. [L'art infiltrant] vient, à contre-courant, donner de la valeur et de l'importance à la présence, qui de toute façon reste essentielle parce qu'il n'y a rien comme échanger avec une personne en direct ». D'après l'artiste, la force de ces pratiques relève de leur capacité à tisser des liens et à créer des passerelles en accordant de la valeur à l'écoute.

Cette sensibilité particulière à l'autre et aux contextes témoigne d'un engagement des centres d'artistes dans leur communauté d'implantation. À travers la participation de divers acteurs locaux, des liens tangibles sont créés dans le corps social entre les centres d'artistes, les citoyens, ainsi que certains organismes régionaux. À cet effet, certains projets participent à réactiver et mettre en valeur l'histoire locale ainsi que la mémoire des individus. Comme le souligne Charlotte Panaccio-Letendre, cette relation se construit à la manière d'un échange : les initiatives du centre d'artistes dynamisent le milieu culturel de la région, tandis que les récits des citoyens contribuent à nourrir la pratique artistique¹³⁸. Verticale est d'ailleurs un acteur culturel très impliqué dans le milieu lavallois. Sa présence à de multiples rencontres municipales permet au Centre de militer pour les besoins des artistes et des organismes en art actuel, « ... pour qu'il y ait une diversité de pratiques qui soit représentée, que ce ne soit pas seulement des activités grand public, mais qu'on ait aussi la possibilité de travailler à différentes échelles, notamment à petite échelle comme le fait Verticale¹³⁹ ». Cette implication des centres d'artistes dans la sphère sociale témoigne non seulement d'une résistance face à la culture de masse, mais démontre également une volonté de réinvestir dans les structures collectives. L'art infiltrant contribuerait-il même, à sa façon, à militer pour le développement durable? C'est-à-dire que ces pratiques se produisent, de manière sensible, en réponse aux problématiques de la société contemporaine. En s'investissant, de manière créative et

¹³⁸ Charlotte Panaccio-Letendre, *op. cit.*, 00 : 26 : 30.

¹³⁹ Charlotte Panaccio-Letendre, *op. cit.*, 00 : 08 : 35.

constructive dans des sujets sociaux, les artistes posent un geste – qu’il soit conscient ou non – en regard des générations futures.

4.3.2 Le vivre-ensemble : un engagement social

Dans une société contemporaine de plus en plus fragmentée et individualisée, les centres d’artistes à l’étude se sont posés à contre-courant en choisissant de développer et diffuser des pratiques qui interviennent dans le champ social. De ce fait, ces institutions participent à la vie commune de leur environnement. Dans l’ouvrage *Le vivre-ensemble à l’épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines* (2018), Ève Lamoureux et Magali Uhl invitent plusieurs auteurs à réfléchir sur les enjeux sociaux et culturels liés aux pratiques contemporaines d’artistes, d’institutions ou d’organismes. En préface de l’ouvrage, Francine Saillant présente le concept de vivre-ensemble à travers une dualité intéressante : « le sens dominant de la notion de vivre ensemble, qui renvoie au resserrement, au rassemblement, à la cohésion et à la solidarité, ne saurait nous faire perdre de vue que cette notion est née au cœur de la question de la pluralité. C’est parce que l’autre (et l’altérité) fait irruption que la question de la cohabitation avec lui s’impose¹⁴⁰ ». Si l’auteure soutient que l’artiste a un rôle à jouer, à titre de médiateur, dans la mise en valeur de la pluralité et de l’altérité, nous y adhérons également.

Dans le cas des pratiques liées à l’art infiltrant, l’objectif principal n’est pas de résoudre des problématiques d’ordre social et culturel, mais plutôt de soutenir les créateurs et la recherche en art actuel. Toutefois, l’action des centres d’artistes joue certainement un rôle important dans l’écologie collective. Par leur implication

¹⁴⁰ Francine Saillant. (2018). « Préface. Vivre ensemble, arts et cultures ». Dans Ève Lamoureux et Magali Uhl (dir.). *Le vivre-ensemble à l’épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines*. Québec : Presses de l’Université Laval, p. XIV.

ponctuelle auprès d'individus, de groupes, d'organismes, du paysage urbain ou rural, les artistes mettent en valeur des histoires singulières et engendrent la rencontre de réalités plurielles. Ces initiatives montrent l'importance de la *petite histoire* en marge de la *grande histoire*. C'est à travers la pluralité des expériences que se tisse la trame collective.

Au 3^e impérial, cela se traduit à travers l'exploration du territoire et la rencontre des communautés, qu'il s'agisse d'agriculteurs (Claudine Cotton, *B & B Butinage et Bucolique*, 2001), d'astronomes amateurs (Patrick Beaulieu, *Cherche étoile*, 2004) ou encore d'habitants d'un quartier de maisons mobiles (Camila Vasquez, *La maison est importante*, 2012). Comme le souligne Guillaume Boudrias-Plouffe, « je pense que c'est une constante dans le travail du 3^e impérial, que de s'allier à une ou des communautés avec chacun des projets. Et cette communauté-là peut être très vaste ou très petite...¹⁴¹ » Ainsi, chaque artiste, accompagné du Centre, développe des stratégies spécifiques pour aller à la rencontre de ses participants. Certains envoient des missives à la poste comme une bouteille à la mer (Karen Elain Spencer, *Rêves à la poste [pour Granby]*, 2008), d'autres s'impliquent comme bénévoles (sylvaine Chassay, *Les écrins (paroles de Joyeux Troubadours)*, 2012) ou publient une annonce dans le journal local (Francis Chénier, résidence de prospection, 2019). À travers ces démarches, les artistes construisent des rapports d'humains à humains et permettent la rencontre de diverses réalités issues du monde de l'art et de la vie quotidienne. Par l'intermédiaire de ces nombreux projets, l'organisme participe à la vie locale en s'investissant dans le développement culturel. Dans la publication *Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer [III]*, Julie Boivin indique d'ailleurs que « l'une de leurs contributions essentielles serait sûrement cette recherche du sens de la relation des sociétés à l'espace et au territoire...¹⁴² ». Ainsi, les artistes mettent de l'avant, à

¹⁴¹ Guillaume Boudrias-Plouffe, *op. cit.*, 00 : 58 : 30.

¹⁴² Julie Boivin. (2012). « L'ontologie d'un territoire ». Dans Danyèle Alain (dir.). *Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer [III]*. Granby : 3^e impérial, centre d'essai en art actuel, P. 44.

travers des sujets les plus variés, les spécificités identitaires, humaines et territoriales de la région.

De la même façon, DARE-DARE s'implante – *dis/location* après *dis/location* – dans son quartier d'amarrage, l'objectif étant de multiplier les contextes de recherche et de création. Par exemple, dans le cadre de la toute première programmation au Square Viger, l'organisme a su dynamiser de manière sensible un espace social et architectural à l'abandon. Soutenu par l'arrondissement Ville-Marie de Montréal, le Centre invite les artistes à réhabiliter humainement l'espace en prenant en considération ses usagers. Suite à l'occupation de l'espace par le Centre, celui-ci se voit même attribuer un prix en aménagement et urbanisme décerné par l'organisme Sauvons Montréal :

L'intervention de DARE-DARE a remis le Square Viger au centre du débat sur l'aménagement urbain. L'intervention a donné valeur à l'occupation du square par les itinérants – ce sont eux finalement qui ont réussi à trouver les qualités humaines d'un espace esthétique, mais inhospitalier. L'aménagement de l'espace urbain est une préoccupation qui devrait être au centre du débat sur nos villes et, dans ce cas, ce sont des artistes contemporains qui ont pris en charge ce devoir d'une façon captivante¹⁴³.

Si l'objectif de la Ville consiste à renouveler les publics du parc, DARE-DARE ne souhaite pas devenir le relais des politiques culturelles de la Ville¹⁴⁴. L'approche expérimentale de l'organisme lui permet donc de demeurer dans la marge et d'assurer une présence créative dans un contexte social difficile (itinérance, toxicomanie). Suite à cette première expérience intensive de *dis/location*, Jean-Pierre Caissie

¹⁴³ Jean-Pierre Caissie. (2008). « Portrait d'une Dislocation au Square Viger. Acteurs et notions de contrôle dans la gestion des espaces publics ». Dans Julie Boivin *et al.* *Dis/location 1 : Projet d'articulation urbaine : Square Viger*. Montréal : DARE-DARE, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, p. 11.

¹⁴⁴ Fabien Loszach. (2008). « De la Dis/ location ». Dans Julie Boivin *et al.* *Dis/location 1 : Projet d'articulation urbaine : Square Viger*. Montréal : DARE-DARE, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, p. 23.

(coordonnateur artistique, 2002-2008) remarque la portée d'une telle initiative : « il est [...] intéressant de constater que l'activité artistique accompagnée d'une occupation semi-permanente de l'espace public puisse générer de nouvelles stratégies de diffusion et de développement du domaine public¹⁴⁵ ». Si les intentions sont d'abord de nature artistique, le travail dans l'espace public opère des modifications du champ social. Contrairement à plusieurs projets culturels dont la visée touristique tend à homogénéiser les discours, la démarche des artistes et de l'équipe de DARE-DARE encourage la diversité des positions et la pluralité des individus rencontrés.

Verticale, pour sa part, entretient une relation de collaboration avec la Ville. En fait, dynamiser le milieu des arts de Laval fait partie des mandats de l'organisme depuis sa fondation. Étant le seul centre d'artistes de la couronne nord de Montréal, l'organisme est appelé à effectuer un travail de développement afin de créer des collaborations et des partenariats sur le territoire lavallois. Suivant la volonté d'encourager une pluralité de démarches artistiques, dont les pratiques émergentes qu'il soutient, le Centre effectue un travail de représentation pour les artistes en s'impliquant dans les consultations citoyennes. De cette façon, Verticale milite pour les besoins des artistes et des organismes culturels afin de développer une pratique professionnelle dans la région. L'engagement citoyen du Centre s'effectue non seulement au niveau des infrastructures politiques, mais également dans le champ social à travers le développement d'une programmation *in socius*. D'ailleurs, depuis peu, le Centre organise ses cycles de programmation autour de problématiques spécifiques. À cet effet, Charlotte Panaccio-Letendre explique : « c'est une manière pour nous de réfléchir, comme travailleurs [...], ça nous aide à nous situer sur le territoire, à voir c'est quoi les enjeux locaux qui nous préoccupent et comment on peut contribuer à cette réflexion en présentant des pratiques qui s'y intéressent

¹⁴⁵ Jean-pierre Caissie. (2008). *Op. cit.*, p. 11.

aussi¹⁴⁶ ». À travers ces thématiques, les artistes fouillent dans leur histoire personnelle ainsi qu'à travers celle des lavallois, de manière à échanger et mettre en valeur des récits parallèles et entrecroisés.

Le concept de vivre-ensemble se déploie ainsi, dans le cadre des pratiques liées à l'art infiltrant, par un engagement citoyen de l'artiste ainsi que de l'organisme. Prenant comme matériaux l'histoire et la culture locale, certains projets mettent en valeur la diversité et la singularité de la culture, une démarche qui fait contre-pied à une culture de masse homogénéisante. En développant des projets dont les sujets concernent la sphère sociale et en multipliant les actes de résistance face au système instauré, les artistes et les Centres diffuseurs de l'art infiltrant s'inscrivent dans le mouvement micropolitique. Selon Ève Lamoureux, art et politique sont intimement liés. En effet, à titre de citoyens, les artistes sont inévitablement influencés par le contexte culturel, social et politique de leur environnement et, par le fait même, s'impliquent au cœur de problématiques et d'enjeux actuels. Il y a ainsi une transmission réciproque qui s'opère : l'artiste se nourrit des contextes de la vie quotidienne et, en retour, introduit de nouvelles perspectives dans l'espace de la communauté, à travers une expérience sensible et créative¹⁴⁷. À cet effet, les utopies que génèrent les pratiques artistiques deviennent des outils de développement.

¹⁴⁶ Charlotte Panaccio Letendre, *op. cit.*, 00 : 47 : 55.

¹⁴⁷ Ève Lamoureux. (2009), *op. cit.*, p. 12.

CONCLUSION

Cette recherche a été une occasion privilégiée de joindre les concepts de la *Nouvelle Muséologie* aux pratiques artistiques de l'art actuel. S'il s'agit de domaines qui se rencontrent rarement, ceux-ci participent aux mêmes enjeux sociaux et culturels tout en déployant des stratégies de production et de diffusion similaires. Suivant l'objectif de montrer l'importance du travail des centres d'artistes dans l'écosystème de la culture, nous nous sommes consacrés à l'étude de pratiques associées à l'art infiltrant qui sont diffusées dans le réseau parallèle de l'art. Dans le but de situer notre objet d'étude, nous avons d'abord consacré le premier chapitre à une définition des termes de l'art infiltrant. Représentant une branche exploratoire de l'art actuel, il faut toutefois mentionner que ces pratiques peuvent difficilement être catégorisées puisque leurs paramètres sont constamment en mouvance. Nous avons ainsi rassemblé un ensemble de démarches qui partageaient des caractéristiques et objectifs communs. Celles-ci impliquent donc une exploration de divers contextes sociaux et se développent dans un rapport de proximité au citoyen, en dehors des espaces normalement dédiés à l'art. Nous avons également observé que ce travail se distingue des pratiques relationnelles et contextuelles qui se sont manifestées précédemment en Europe. En effet, l'art infiltrant au Québec s'est non seulement développé dans le réseau parallèle de l'art, mais les artistes ont souhaité quitter le modèle de production et de diffusion en galerie pour explorer les différents contextes qu'offre le réel. Comme il s'agit spécifiquement d'un travail qui permet le chevauchement de l'art et de la vie, nous nous sommes intéressés aux implications sociales et culturelles des pratiques infiltrantes. À cet effet, nous avons étudié les actions et la vision des centres d'artistes diffuseurs de l'art infiltrant, de manière à cerner le rôle que ceux-ci peuvent occuper dans leur communauté d'implantation.

Dans un deuxième temps, nous avons mis en place les assises méthodologiques de la recherche. Pour ce faire, nous nous sommes concentrés sur trois centres d'artistes

dont la mission concerne le développement ainsi que la diffusion de pratiques associées à l'art infiltrant. Implantés dans des environnements assez différents (ville, banlieue, région) DARE-DARE – Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, Verticale – centre d'artistes ainsi que le 3^e impérial, centre d'essai en art actuel nous ont permis d'explorer une diversité de contextes. Nous avons ainsi poursuivi une démarche qualitative par la réalisation d'entrevues avec les travailleurs culturels des différentes institutions. Si des informations sur les pratiques artistiques sont facilement accessibles à travers les publications des Centres, cette entreprise nous a permis de compléter les orientations de la recherche en questionnant les intervenants sur la démarche ainsi que la vision de l'organisme qu'ils représentent.

Le troisième chapitre dresse pour sa part le cadre conceptuel de l'étude. À cet effet, nous avons puisé dans le domaine de la muséologie afin de s'inscrire dans une étude institutionnelle plutôt que dans l'analyse des pratiques en elles-mêmes. Plus précisément, l'écomuséologie nous offrait un cadre d'étude pertinent en raison de son implication sociale et communautaire. Les thèmes qui nous semblaient incontournables, c'est-à-dire le travail hors les murs, la participation ainsi que la perspective écologique des activités, ont donc guidé la lecture des résultats.

Finalement, nous avons décliné nos études de cas à travers trois perspectives qui s'inspirent du concept d'écomuséologie. Nous avons d'abord tenté de comprendre l'émergence des pratiques dans des espaces non dédiés à l'art. Si des facteurs d'ordre financier ont parfois été mentionnés, c'est principalement l'intérêt des artistes pour le site ainsi que les différents contextes qu'offre le réel qui ont mené les centres d'artistes à abandonner définitivement l'espace de la galerie. Il faut d'ailleurs rappeler que les organismes sont dirigés par des conseils d'administration composés principalement d'artistes. À cet effet, il est parfaitement logique que les orientations reflètent les besoins et les intérêts des créateurs. L'intégration des pratiques à de nouveaux espaces – qu'ils soient publics ou privés – a également modifié la méthode

de travail des centres d'artistes. Ceux-ci ont ainsi développé, avec l'expérience, une faculté particulière à la négociation, une flexibilité dans le travail ainsi qu'une capacité d'adaptation. À travers ces échanges renouvelés avec la Ville, les citoyens ainsi que divers organismes, les Centres sont devenus de véritables acteurs sociaux. En soutenant les pratiques infiltrantes, les organismes touchent à des problématiques sociales actuelles et s'investissent ainsi dans la communauté locale. Nous avons ensuite exploré les modalités de la participation dans les projets d'art infiltrant. Si l'un des dénominateurs communs des projets concerne la rencontre, on pourrait considérer cette démarche comme une plate-forme générant des connexions tangibles entre divers acteurs de la collectivité. La méthodologie de l'artiste pourrait même, à certains égards, s'apparenter au travail des anthropologues, puisqu'il s'agit d'expérimentations *in situ* qui portent sur l'humain et ses modes de vie. Cette démarche génère un lien privilégié entre l'artiste et le public, puisque ce dernier est directement concerné par la proposition artistique et qu'il est invité au cœur du processus de création. À cet effet, les pratiques infiltrantes brouillent les frontières entre l'art et le quotidien, générant ainsi une accessibilité accrue à l'art actuel, un milieu trop souvent considéré comme élitiste. En dernier lieu, l'art infiltrant se caractérise par des actions de résistance que l'on pourrait associer au concept de micropolitique. D'une part, ces initiatives se positionnent à contre-courant du système capitaliste et de la culture de masse. En effet, celles-ci se développent dans le temps, à petite échelle et de façon souvent intime, de manière à explorer les contextes et les individus avec sensibilité. L'essai et l'erreur sont également encouragés puisqu'ils permettent une multiplication des possibilités. D'autre part, les centres d'artistes participent au vivre-ensemble par le déploiement de projets abordant des sujets sociaux diversifiés. Ceux-ci mettent ainsi en valeur la diversité des récits plutôt qu'une histoire homogène et impersonnelle. En accordant de l'importance au patrimoine immatériel et à la mémoire individuelle, les centres d'artistes deviennent, selon nous, des acteurs importants du développement durable.

Le milieu de l'art parallèle est fragilisé depuis plusieurs années en raison des nombreuses coupures de subventions qui ont cours dans les domaines de la culture. Travaillant à effectifs réduits, les employés des centres d'artistes réussissent tout de même à imaginer des programmations stimulantes, à accompagner les artistes dans le processus créatif, à leur fournir une plate-forme de diffusion, à produire des publications, à organiser des événements de réflexion, etc., en plus de consacrer d'innombrables heures à la rédaction de demandes et de rapports de subventions. La foi et la passion pour les pratiques artistiques de l'art actuel les motivent tout de même à poursuivre le travail de résistance. La présence de ces organismes dans le champ de la culture, comme nous l'avons démontré, est nécessaire à l'écologie de la culture. Il serait en ce sens pertinent d'encourager les initiatives collaboratives entre les institutions culturelles publiques et le réseau de l'art parallèle afin de générer des échanges foisonnants.

BIBLIOGRAPHIE

Ardenne, Paul. (2002). *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.

Binette, René. (2009). « La contribution des institutions muséales au *capital social* : cas de l'Écomusée du fier monde (Québec, Canada) ». Dans Iñaki Arrieta Urtizberea (éd.), *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas ¿Por quién? Y ¿para quién?*. Bilbao : Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua et Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, p. 129-150.

Bishop, Claire. (2004). « Antagonism and Relational Aesthetics ». *October*, no. 110, p. 51-79.

Bishop, Claire. (2006). *Participation*. Londres : Whitechapel, coll. « Documents of contemporary art ».

Bourriaud, Nicolas. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Presses du réel, coll. « Documents sur l'art ». [1998].

Champoux-Paillé, Louise. (2007). « Pierre Mayrand : révolutionnaire impénitent ». *Muséologies. Les cahiers d'études supérieures*, vol. 2, no. 1, p. 138-145.

Cuche, Denys. (2010). *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris : La Découverte, coll. « Repères ».

Delgado, Jérôme. (4 août 2015). « L'art invisible pour reprendre la ville ». *Le Devoir*, Arts visuel, En ligne, < <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/446663/miser-sur-l-invisibilite> >, consulté le 15 avril 2018.

Desvallées, André (dir.). (1992). *Vagues – Tome 1. Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon : Éditions W, M.N.E.S., coll. « museologia ».

Desvallées, André (dir.). (1994). *Vagues – Tome 2. Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon : Éditions W, M.N.E.S., coll. « museologia ».

Desvallées, André (dir.). (2000). « L'écomusée : rêve ou réalité ». *Publics et Musées*, no. 17-18.

Desvallées, André et François Mairesse (dir.). (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

- De Varine, Hugues. (2017). *L'écomusée singulier et pluriel. Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*. Paris : L'Harmattan.
- Devreux, Georges. (1980). *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*. Paris : Flammarion.
- Doyon, Hélène. (2007). *Hétérotopie: De l'in situ à l'in socius*. (thèse de doctorat). Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Durkheim, Émile. (1968). *Les règles de la méthode sociologique*. Paris : PUF. [1895].
- Favret-Saada, Jeanne. (1977). *Les mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le Bocage*. Paris : Gallimard.
- Feldman, Jacqueline. (2002). « Objectivité et subjectivité en science. Quelques aperçus ». *Revue européenne des sciences sociales*, XI, no. 124, p. 85-130.
- Fraser, Marie. (2014). « Des formes de vie à la restitution du présent. De l'artiste anthropologue à l'archéologue ». *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 17, no. 1, p. 153-173.
- Godin, Christian. (2011). « "La culture pour chacun" : une nouvelle politique culturelle? ». *Cités*, no. 45, Lyotard politique, p. 164-168.
- Lacerte, Sylvie. (2007). *La médiation de l'art contemporain*. Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord.
- Lalonde, Catherine. (2011). *Anomalies synthétiques : Analyse de modèles d'infiltration artistique en territoire urbain des années '70 à aujourd'hui, suivi de dix semaines d'infiltration aboutissant à la création d'un parcours dans le Centre-sud de Montréal*. (Mémoire-crédation). Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Lamoureux, Ève. (2009). *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Écosociété.
- Lamoureux, Ève. (2011). « Évolution de l'art engagé au Québec. Structuration et spécificités ». *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 14, no. 1, p. 77-97.
- Lamoureux, Ève et Magali Uhl (dir.). (2018). *Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Lavigne, Chantal. (2007). « À qui appartient l'objet de recherche ? Penser l'implication du chercheur dans son objet : le handicap (surdité) ». *Nouvelle revue de psychosociologie*, vol. 4, no. 2, p. 23-39.

Loubier, Patrice. (1994). « Du signe sauvage : notes sur l'intervention urbaine ». *Inter*, no. 59, p. 32-33.

Loubier, Patrice et Anne-Marie Ninacs (dir.). (2001). *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances*. Montréal : Centre des arts actuels SKOL.

Loubier, Patrice. (2015). « L'art public sous différentes formes [2] – Réflexion sur l'art infiltrant avec Patrice Loubier ». *L'Aérospatial*, En ligne < <https://laerospatialckrl.wordpress.com/2015/11/13/lart-public-sous-differentes-formes-2-reflexion-sur-lart-infiltrant-avec-patrice-loubier/> >, consulté le 23 avril 2018.

M liani, Valérie. (2013). « Choisir l'analyse par théorisation ancrée : illustration des apports et des limites de la méthode ». *Recherches qualitatives*, hors série, no. 15, p. 435-452.

Montpetit, Raymond. (2013). *Une muséologie québécoise dynamique et d'aujourd'hui : favoriser l'appropriation des collections par les publics de maintenant*. Une étude remise au Ministère de la Culture et des Communications du Québec le 19 août 2013. En ligne, < https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/museologie/Etude_RMontpetit_RFinal_aout2013.pdf >, consulté en juin 2019.

Mukamurera, Joséphine, France Lacourse et Yves Couturier. (2006). « Des avancées en analyse qualitative : pour une transparence et une systématisation des pratiques ». *Recherches Qualitatives*, vol. 26, no. 1, p. 110-138.

Paillé, Pierre. (1994). « L'analyse par théorisation ancrée ». *Cahiers de la recherche sociologique*, no. 23, p. 147-181.

Paillé, Pierre et Alex Mucchielli. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.

Richard, Alain-Martin. (1990). «  nonc s généraux : Matériau manœuvre ». *Inter*, no. 47, p. 1-2.

Rivard, Nicolas. (2016). *L'art d'intervention au Québec comme multiplicité interstitielle : esthétique et pragmatique*. (Mémoire). Montréal : Université du Québec   Montréal.

ROCAL. (s.d.). « Accueil ». Dans *ROCAL. Regroupement d'organismes culturels et d'artistes lavallois*. En ligne, < <https://www.rocal-regroupement.org> > consulté en avril 2018.

Saint-Gelais, Thérèse. (2008). *L'indécidable - écarts et déplacements de l'art actuel*. Montréal : *Esse*.

Simon, Nina. (2010). « Chapitre 1: Principes of participation ». Dans *The participatory museum*. En ligne, < <http://www.participatorymuseum.org/chapter1/>>, consulté en mars 2019.

Sioui-Durand, Guy. (1997). *L'art comme alternative : Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*. Québec : Les Éditions Interventions (Inter éditeur).

UNESCO. (2003). « Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel ». Dans *Convention*. En ligne, < <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/convention> >, consulté en octobre 2016.

Uzel, Jean-Philippe. (2003). « L'art micropolitique est-il politique? ». *Esse arts + opinions*, no. 48. En ligne, < <http://esse.ca/fr/dossier-lart-micropolitique-est-il-politique> >, consulté en octobre 2018.

Viva! Art action. (s.d.). « Viva! Art action ». En ligne, < <http://vivamontreal.org> >, consulté en avril 2017.

Publications de DARE-DARE – Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal

Boivin, Julie *et al.* (2008). *Dis/location 1 : Projet d'articulation urbaine : Square Viger*. Montréal : DARE-DARE, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal.

Bonnes, Clara *et al.* (2012). *Dis/location 2 : Projet d'articulation urbaine : Parc sans nom*. Montréal : DARE-DARE, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal.

Bordeleau, Erik. (2016-2017). *La société des rendez-vous : notes disjonctives et intimistes*. Montréal : DARE-DARE, Volet II : « Espace critique ».

Brunette, Edith *et al.* (2015). *3DIS/LOCATIONS. Projet d'articulation urbaine*. Montréal : DARE-DARE, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal.

Caissie, Jean-Pierre *et al.* (2004). *Mémoire vive + L'algèbre d'Ariane*. Montréal : DARE-DARE, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal.

Cron, Marie-Michèle *et al.* (1997). *Orbitae. DARE-DARE :1996-1997*. Montréal : DARE-DARE.

DARE-DARE. (s.d.). « DARE-DARE ». En ligne, <<http://www.dare-dare.org/fr/>>, consulté en avril 2017.

DARE-DARE. (1995). *Journal DARE-DARE*. Montréal : DARE-DARE, Centre de diffusion.

DARE-DARE. (2000). *Mobilité et résonances. Expérimentation continue 1998-1999*. Montréal : DARE-DARE, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal.

Goggin, Kathleen *et al.* (1993). *Infiltration*. Montréal : DARE-DARE, Dazibao, La Centrale, Skol.

Richard, Alain-Martin. (2015-2016). *La ville qui n'existe pas*. Montréal : DARE-DARE, Volet II : « Espace critique ».

Publications de Verticale – centre d'artistes

Adjutor Provost, Guillaume. (2018). *Dans le monde où je veux vivre*. Laval : Verticale – centre d'artistes.

Bourcheix-Laporte, Mariane et Anne-Marie-Proulx. (2012). *Chroniques lavalloises*. Laval : Verticale – centre d'artistes.

Brown, Simon et Maude Pilon. (2017). *Sphinx mon contour*. Laval : Verticale – centre d'artistes.

Canty, Daniel. (2012). *Stéréographe*, Laval : Verticale – centre d'artistes.

Chevalier, Renée. (2002). *Le sacré et le profane. Lassitude, vertu ou la fin des temps*. Laval : Galerie Verticale Art contemporain.

Cosma, Stela *et al.* (1988). *Société des arts visuels de Laval*. Laval : S. A. V. L.

- Langlois, Monique. (2002) *Ruines et cendres*. Laval : Galerie Verticale Art contemporain.
- Lavorel, Marie et Isabelle Riendeau. (2004). *Bio et manipulation artistique*. Laval : Galerie Verticale Art contemporain.
- Loncol Daigneault, Caroline. (2016). *Teja Gavankar. Mind Spaces*. Laval : Verticale – centre d’artistes.
- Macklem, Jennifer. (1999). *Inside Out. L’étoffe même du corps*. Laval, Galerie Verticale Art contemporain.
- Mc Leod, Scott. (2001). *Seconde zone*. Laval : Galerie Verticale Art contemporain.
- Murray, Karl-Gilbert. (2009). *Evergone. Jeux de la passion*. Laval : Galerie Verticale Art Contemporain.
- Osborne, Catherine. (2000). *Hallucinations très escheréennes*. Laval : Galerie Verticale Art contemporain.
- Panaccio-Letendre, Charlotte *et al.* (2013). *De fond en comble*, Laval : Verticale – centre d’artistes.
- R. Pitt, Bertrand. (1998). *Les intermittences*. Laval : Galerie Verticale Art contemporain.
- Verdier, Jean-Émile *et al.* (2007). *Point de vue : René Payant*. Laval : Galerie Verticale Art contemporain.
- Verticale – centre d’artistes. (s.d.). *Verticale*. En ligne, <<http://verticale.ca>>, consulté en avril 2017.
- Verticale – centre d’artistes. (2015). *Cartel. L’art public, vecteur de mouvement*. Laval : Verticale – centre d’artistes.

Publications du 3^e impérial, centre d’essai en art actuel

- Alain, Danyèle *et al.* (1999). *Bulletin des instants ruraux 1*. Granby : 3^e impérial, Centre d’essai en arts visuels.
- Alain, Danyèle et Ronald Richard (dir.). (2000). *Instants ruraux*. Granby : 3^e impérial, Centre d’essai en arts visuels.

Alain, Danyèle (dir.). (2002). *Supra rural 1999-2000*. Granby : 3^e impérial, Centre d'essai en arts visuels.

Alain, Danyèle (dir.). (2003). *Supra rural 2000-2001*. Granby : 3^e impérial, Centre d'essai en arts visuels.

Alain, Danyèle (dir.). (2003) *ALICA. Alliance pour la circulation de l'art*. Granby : 3^e impérial, Centre d'essai en arts visuels.

Alain, Danyèle (dir.). (2004). *Supra rural 2001-2002*. Granby : 3^e impérial, Centre d'essai en arts visuels.

Alain, Danyèle (dir.). (2005). *Terrains d'entente 2002-2003*. Granby : 3^e impérial, art actuel.

Alain, Danyèle (dir.). (2007). *Terrains d'entente 2003-2004*. Granby : 3^e impérial, art actuel.

Alain, Danyèle (dir.). (2007). *Terrains d'entente 2004-2005*. Granby : 3^e impérial, art actuel.

Alain, Danyèle (dir.). (2008). *Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer [I]*. Granby : 3^e impérial, centre d'essai en art actuel.

Alain, Danyèle (dir.). (2008). *Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer [II]*. Granby : 3^e impérial, centre d'essai en art actuel.

Alain, Danyèle (dir.). (2012). *Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer [III]*. Granby : 3^e impérial, centre d'essai en art actuel.

Alain, Danyèle (dir.). (2015). *L'envers de l'endroit*. Granby : 3^e impérial, centre d'essai en art actuel.

Leclerc-Parker, Marie-Ève. (2015). *Les traces des pratiques infiltrantes racontées (et le récit narré d'une résidence)*. Granby : 3^e impérial, centre d'essai en art actuel, coll. « *Les carnets de l'art infiltrant* », no. 1.

Mathieu, Marie-Christiane *et al.* (1997). *Effet de lieu. Une non-exposition*. Granby : 3^e impérial, Centre d'essai en arts visuels.

3^e impérial, centre d'essai en art actuel. (s.d.). *3^e impérial, centre d'essai en art actuel*. En ligne, < <http://3e-imperial.org> >, consulté en avril 2017.

ANNEXE 1 : Grille d'entretien semi-dirigé

Sujet : La vision des centres d'artistes sur le rôle social et culturel des pratiques d'art infiltrant.

A) Introduction

- Pouvez-vous me parler du rôle que vous occupez au sein de l'organisation?
- Depuis combien de temps êtes-vous impliqué auprès de l'organisation?
- Pouvez-vous me parler brièvement de votre parcours professionnel?

B) Le centre d'artistes

- Quels sont les principaux mandats de l'organisation?
- Comment cela s'incarne-t-il dans vos opérations quotidiennes?
- Comment est apparue et s'est développée la volonté de soutenir et de diffuser des pratiques qui interviennent dans l'espace social?
- Comment travaillez-vous avec les artistes?
- Quelle est l'implication du Centre auprès des artistes que vous accueillez?

B) Les pratiques artistiques

- Pouvez-vous me parler des pratiques artistiques que vous soutenez?
- Comment qualifieriez-vous ces pratiques?
- Quels sont les sujets ou les thèmes explorés par les artistes que vous recevez?
- Y-a-t-il des objectifs communs aux projets artistiques que vous soutenez?
- Par rapport aux mandats énoncés précédemment, pourriez-vous donner des exemples de projets qui ont particulièrement rejoint les objectifs du Centre?

C) Le rôle social et culturel

- Pouvez-vous me parler de la situation géographique du centre d'artistes?
- Quelle est la place du centre d'artistes dans la ville/quartier?
- Sentez-vous qu'une relation s'est construite avec le public, la municipalité ou le quartier à travers les projets et les années d'activités?
- Quelles réactions avez-vous rencontrées de la part des publics/participants aux projets?
- Comment pensez-vous que les pratiques d'art infiltrant agissent auprès des communautés/des participants?
- Pouvez-vous me parler de projets qui ont eu une résonance particulière auprès des publics/participants?
- Quelle est, selon vous, la place des pratiques d'art infiltrant dans le champ de l'art actuel?
- Au niveau social et culturel, quel rôle pensez-vous que l'art infiltrant peut jouer dans la société québécoise?