

Indices de transformation sociale par *l'art qui relie* une pratique artistique *avec* et *dans* la communauté
Indices of social transformation through *art that connects*: An artistic practice *with* and *in* the community
Indices de transformación social gracias al *Arte que une*, una práctica artística con y en la comunidad

Joëlle Tremblay

Volume 40, numéro 2, automne 2012

Créativité et création en éducation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1013816ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1013816ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association canadienne d'éducation de langue française

ISSN

0849-1089 (imprimé)

1916-8659 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tremblay, J. (2012). Indices de transformation sociale par *l'art qui relie* une pratique artistique *avec* et *dans* la communauté. *Éducation et francophonie*, 40(2), 83–98. <https://doi.org/10.7202/1013816ar>

Résumé de l'article

De nombreuses pratiques artistiques s'insèrent dans l'espace social, impliquant des communautés dans le travail de création; quelles pourraient en être les répercussions sociales? Nous appuyons notre réflexion sur une recherche doctorale qui propose une modélisation de *l'art qui relie*, une pratique artistique *avec* la communauté. C'est principalement à partir de ses fonctionnements que nous regardons les indices vecteurs d'une transformation des milieux. Après avoir exposé la méthodologie de la recherche, nous situons les fondements de notre expérience à travers une description de *l'art qui relie*. Nous présentons ensuite les caractéristiques de ce que nous entendons par « oeuvre » et les postures qui imprègnent les actes de notre travail de création. Pour terminer, nous décrivons trois passages caractéristiques de la démarche. Ces passages établissent un agir en commun, qui forme à la fois la matière, les personnes et les communautés; ils instaurent des façons de faire transformatrices. Il sera alors plus précisément question de passer de la curiosité à l'émerveillement, du conforme au singulier, de la performance à l'imperfection.

Indices de transformation sociale par *l'art qui relie* Une pratique artistique *avec* et *dans* la communauté

Joëlle TREMBLAY

Université Laval, Québec, Canada

RÉSUMÉ

De nombreuses pratiques artistiques s'insèrent dans l'espace social, impliquant des communautés dans le travail de création; quelles pourraient en être les répercussions sociales? Nous appuyons notre réflexion sur une recherche doctorale qui propose une modélisation de *l'art qui relie*, une pratique artistique *avec* la communauté. C'est principalement à partir de ses fonctionnements que nous regardons les indices vecteurs d'une transformation des milieux. Après avoir exposé la méthodologie de la recherche, nous situons les fondements de notre expérience à travers une description de *l'art qui relie*. Nous présentons ensuite les caractéristiques de ce que nous entendons par « œuvre » et les postures qui imprègnent les actes de notre travail de création. Pour terminer, nous décrivons trois passages caractéristiques de la démarche. Ces passages établissent un agir en commun, qui forme à la fois la matière, les personnes et les communautés; ils instaurent des façons de faire transformatrices. Il sera alors plus précisément question de passer de la curiosité à l'émerveillement, du conforme au singulier, de la performance à l'imperfection.

ABSTRACT

Indices of social transformation through *art that connects*: An artistic practice *with* and *in* the community

Joëlle TREMBLAY
Laval University, Québec, Canada

Many artistic practices are part of the social tapestry, involving communities in the work of creation; what could the social repercussions be? We base our reflections on a doctoral study that suggests a model for *art that connects*, an artistic practice *with* the community. We look mainly at the vector indices of a transformation of the environment from this perspective. After having put the research methodology in place, we base our experiment on a description of *art that connects*. We then discuss the characteristics of what we mean by “work of art” and postures that permeate the actions involved in the creative process. In conclusion, we describe three characteristic parts of the process. These passages establish ways of working together, which shape the material, the people, and the communities, and they establish transformative ways of working. More specifically, the process involves moving from curiosity to wonder, from the usual to the unique, from performance to imperfection.

RESUMEN

Indices de transformation social gracias al *Arte que une*, Una práctica artística con y en la comunidad

Joëlle TREMBLAY
Universidad Laval, Quebec, Canadá

Muchas prácticas artísticas se insertan en el espacio social, implican las comunidades en su trabajo de creación: ¿cuáles son sus repercusiones sociales? Basamos nuestra reflexión en una investigación doctoral que propone un modelización del *Arte que une*, una práctica artística con la comunidad. A partir de su funcionamiento visualizamos los índices vectores de una transformación del entorno. Después de haber explicitado la metodología de investigación, indicamos las bases de nuestra experiencia gracias a la descripción del *Arte que une*. En seguida, caracterizamos lo que entendemos por “obra” y las actitudes que impregnan las acciones de nuestro trabajo de creación. Finalmente, describimos tres pasos característicos de nuestro enfoque. Dichos pasos establecen un actuar común, que forma la materia, las personas y las comunidades; instauran las maneras de hacer transformadoras. Más precisamente, se trata de pasar de la curiosidad a la admiración, de lo conforme a lo singular, de la interpretación a la imperfección

Introduction

Aujourd'hui, de plus en plus de pratiques artistiques s'insèrent dans l'espace social. Dans certaines circonstances, sans même avoir l'objectif de transformer la société, de passer un message éducatif, engagé ou politique, l'artiste qui se déplace crée, par sa simple présence comme étranger dans un milieu donné, une rencontre pouvant provoquer «le dépassement de l'autre en soi» (Kristeva, 2001, p. 110). Les valeurs induites par son travail de création *in situ* s'introduisent dans le système où il circule et déclenchent une sorte de décalage insolite avec l'habituel. Ainsi que l'écrit Heinich (1998), «l'art permet, plus que tout autre objet, de repenser, et parfois d'abandonner ou de renverser un certain nombre de postures, de routines, d'habitudes mentales» (p. 8). Le présent article veut donner à voir ce que la rencontre entre l'artiste et une communauté est susceptible de changer. Nous chercherons quels sont les indices qui laissent transparaître que la création artistique dans la communauté pourrait devenir un vecteur de transformation des milieux.

L'art qui relie est une pratique artistique «avec» et «dans» la communauté, mise en œuvre depuis trente ans en Europe et au Québec. La participation de groupes de personnes non artistes à un travail de création suscite dans la communauté et dans le système de l'artiste une remise en question de la façon d'envisager les pratiques. Les repères subissent un décalage, les lieux de création et de diffusion s'ouvrent, les rôles évoluent. De part et d'autre, une «distanciation» – ou «effet d'étrangeté» (Brecht, 1972) – se déclenche, avec son potentiel de résistance et d'évolution. L'objectif de la recherche doctorale (Tremblay, 2012) sur laquelle s'appuie le présent article était de proposer un modèle de pratique artistique avec la communauté qui puisse traduire *l'art qui relie*, tant sur le plan de ses principes que de ses actes. Respectant l'intention de transmission qui nous guidait, l'effort de modélisation a porté en priorité sur les actes de la pratique. C'est surtout à travers certains des fonctionnements, dont nous avons dessiné un portrait, que nous regarderons des indices de transformation individuelle et communautaire pouvant avoir des répercussions sociales.

Nous commencerons par décrire succinctement la nature et la méthodologie de la recherche sur laquelle se fonde cet article, puis nous décrirons la pratique de *l'art qui relie* à partir de ses origines afin de situer les fondements de notre expérience. Ensuite, nous définirons ce que nous concevons comme étant l'œuvre, avec ses différents niveaux, et nous exposerons les trois postures principales qui imprègnent les fonctionnements de notre travail de création de certaines valeurs. Enfin, nous décrirons trois «passages» caractéristiques des fonctionnements de la démarche de création d'une œuvre collective qui a un potentiel de transformation. Il sera alors question de passer de la curiosité à l'émerveillement, du conforme au singulier, de la performance à l'imperfection.

Nature et méthodologie de la recherche

La nature de cette recherche se situe directement dans le rapport entre théorie et pratique, puisque le savoir s'est élaboré à partir d'une longue expérience de terrain. Elle s'inscrit dans une conception de la pratique comme lieu privilégié de développement de connaissances, inspirée par les théoriciens de la pratique réflexive, tels que Schön et Argyris (1974, 1983, 1994). S'associant d'une certaine manière au mouvement de théorisation en action (Masciotra, 1998), elle s'identifie à ce que Gosselin et Le Coguiec (2006) appellent une « recherche en pratique artistique ». À la lumière des catégories de savoir proposées par Van der Maren (1995, p. 49), la recherche a développé un modèle de pratique qui s'associe à ce que l'auteur appelle un « savoir stratégique ».

Sur le plan méthodologique, le travail de modélisation a profité à la fois de la perspective heuristique telle que l'ont explicitée Craig (1978) et Moustakas (1968) et de la perspective systémique telle que l'a définie Le Moigne (1994). L'heuristique a favorisé des allers-retours entre l'expérience concrète et la réflexion de cette expérience. La systémique a permis de saisir une complexité; elle a éclairé la mise en forme du modèle lui-même par quatre opérations principales: l'identification des composantes, leur hiérarchisation, l'étude des dynamiques en jeu entre les composantes, la simulation de variations¹.

De façon plus spécifique encore, la mise en forme du modèle a tiré parti d'opérations que nous avons explicitées de manière détaillée dans Tremblay et Gosselin (2008). Le travail a notamment pris appui sur ce que nous appelons le « journal PowerPoint », un journal de pratique qui présente une certaine parenté avec le rappel stimulé (*stimulated recall*). Il a également profité du travail de vidéographie, décrit dans l'article précité comme un travail d'analyse et de synthèse. Il a enfin bénéficié de ce que nous appelons le « paysage d'idées », proche de ce que certains appellent des *mind maps* (Buzan et Buzan, 2000), qui permettent d'organiser le savoir de façon progressive en reprenant contact avec les données empiriques. Nous avons commencé par définir les composantes, ensuite nous avons repéré celles qui importent, puis nous avons étudié les dynamiques en jeu dans le système. Une fois le modèle à peu près stabilisé dans le « paysage d'idées », reprenant des exemples de projets très divers, nous avons testé le modèle en simulant des variations.

1. Le travail de Gosselin (1990, 1993) m'a particulièrement inspirée à cet effet.

Description de *l'art qui relie* à partir de ses fondements

Expériences fondatrices : une pratique *dans et pour* la communauté

Au début de notre pratique, de 1981 à 1985, avec les artistes du Théâtre de l'Oiseau et en collaboration avec ATD Quart Monde², nous avons parcouru les routes d'Europe afin de partager ce qui nous paraissait précieux dans l'art. Nous nous sommes déplacés dans l'espace social, pour pouvoir « être-avec » le public, plus particulièrement avec des personnes exclues, invisibles, qu'il est possible de côtoyer sans même en soupçonner l'existence; des familles vivant sous des échangeurs d'autoroute, dans des immeubles à moitié abandonnés, dans des quartiers délabrés.

Dans ce contexte, au contact de la misère extrême, furent posées les pierres fondatrices de la pratique de *l'art qui relie*. À partir de ce moment, des valeurs se sont ancrées. Dans ce monde privé de tout, ce qui semblait être un luxe – l'art – s'est paradoxalement révélé être une nécessité. Le sous-prolétariat des cités d'Europe nous a ainsi appris qu'un des seuls langages qui restent, pour communiquer et avoir accès à ce qui est spécifiquement humain, pourrait être l'art. Nous avons également compris que la vie avait un sens irréductible, quelles que soient les conditions de l'existence.

L'expérience de ces rencontres a provoqué un renversement significatif dans notre façon de concevoir et de faire de l'art. L'élan d'un art qui crée des ponts, d'un art qui relie était pris. L'aventure de cet art en dehors des chemins reconnus allait continuer, imprévisible, imparfaite, « impure », souvent difficile parce que paradoxalement solitaire, mais libre et profondément heureuse : un sens était donné.

Description de la pratique de *l'art qui relie*

Infiltrante, la pratique de *l'art qui relie* déplace à la fois l'artiste, l'atelier et le lieu de diffusion des œuvres dans l'espace social. Perpétuellement nomade, celle-ci se déplace dans des écoles primaires ou secondaires, va avec des groupes communautaires, des syndicats et des regroupements divers, dans des espaces urbains ou ruraux, dans la rue. Prenant en compte les environnements humains, sociaux et territoriaux des communautés concernées, *l'art qui relie* rejoint les pratiques actuelles, dites contextuelles, réalisées *in situ* (Ardenne, 2002, 2008; Ardenne, Beausse et Goumarre, 1999). Sortir dans la communauté et, comme le dit Certeau (1990), « [p]ratiquer l'espace, [...] c'est, dans le lieu, être autre et passer à l'autre » (p. 163). Le travail de création s'effectue ainsi dans une optique relationnelle (Bourriaud, 1998) et dans un mouvement de partage pour « être-avec » (Nancy, 2001; Nancy et Pontbriand, 2000). Les projets de création, peintures murales, bas-reliefs, installations *in situ*, performances, événements, sont réalisés avec des personnes de milieux sociaux ou culturels très différents.

Que ce soit avec des enfants, des adolescents, des adultes, avec des personnes handicapées ou âgées, une même motivation révèle encore que nous avons touché à

2. ATD Quart Monde exerce un rôle consultatif auprès des Nations Unies et du Conseil de l'Europe. ATD Quart Monde est une organisation internationale non gouvernementale qui associe, dans une démarche de refus de la misère et de partage des savoirs, des familles vivant dans une grande pauvreté avec des personnes d'horizons sociaux, culturels, politiques et spirituels divers.

un besoin essentiel. Nous remarquons qu'un certain rapprochement avec l'art peut ouvrir à un espace de liberté ayant un pouvoir de transformation touchant à la fois les personnes et la communauté engagées dans le processus de création. Créant une fraternité porteuse de sens, cette forme de pratique porte un potentiel de reliance (Bolle De Bal, 1985, 2003). Lieu de don et de partage, de questionnement, cette pratique déclenche une joie en révélant une humanité fragile, infiniment précieuse au cœur d'un monde ébranlé par d'importants enjeux politiques et sociaux, dans un contexte où la pression d'une certaine pensée semble détruire la valeur même d'humanité.

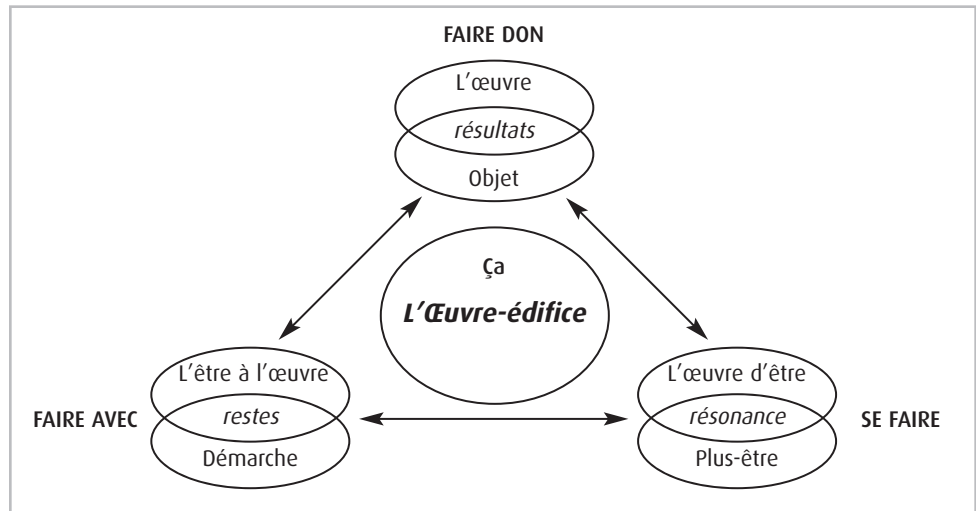
L'art qui relie: évolution et dynamique d'une pratique avec la communauté

La pratique « pour » et « dans » la communauté évolua vers une pratique « dans » et « avec » la communauté. Un mode de fonctionnement se développa alors, se nourrissant d'allers-retours entre deux pôles de création: l'espace privé de l'atelier de l'artiste et l'espace public des ateliers avec des participants. La dynamique établie entre ces deux pôles permet la rencontre et favorise une création collective.

Pour concevoir une œuvre qui soit adaptée aux personnes, après réception d'une commande, certaines conditions sont essentielles à l'« être-avec » dans une optique dialogique visant par le dialogue à connaître la réalité avec un esprit critique et aussi à la re-crée (Freire, 1974a, p. 49). En tant qu'artistes, nous commençons par nous faire proches des communautés afin de nous imprégner du contexte humain et social. Concrètement, il s'agit de prendre le temps d'établir une relation avec une communauté, avec les personnes particulières qui la constituent, en passant de l'accueil de « l'être, peu importe lequel » à l'accueil de la singularité de « l'être tel que de toute façon il importe » (Agamben, 1990, p. 1). Dit autrement, chaque personne compte, et le travail consiste justement à essayer d'en saisir les particularités que nous considérons comme importantes en elles-mêmes. Après nous être imprégnés du contexte humain et social, nous prenons du recul dans notre atelier, de la distance pour mieux voir et concevoir ce que nous appelons « l'Œuvre-édifice » en fonction des attentes mutuelles et de la réalité présente, là. Il se passe alors un « retournement » de la commande, qui se déploie dans une proposition visuelle d'envergure proposée aux responsables. Des éléments porteurs et unificateurs permettent maintenant de mettre en valeur les gestes de création des participants.

Œuvre et postures de *l'art qui relie*

Figure 1. « L'Œuvre-édifice », l'œuvre du grand chantier de *l'art qui relie*



L'œuvre aux trois niveaux

La modélisation de notre pratique a permis de voir que *l'art qui relie* se réalise à travers un grand chantier, dirigé par un maître d'œuvre, et de voir également qu'elle va vers ce que nous appelons « l'Œuvre-édifice », qui regroupe trois caractéristiques de ce qui y fait œuvre. Les trois points du triangle du schéma représentent ces caractéristiques : « L'œuvre », « L'être à l'œuvre » et « L'œuvre d'être ». Premièrement, nous posons « l'œuvre » comme « objet » créé ensemble, qui fait œuvre par toute sa corporéité. Les *résultats* désignent l'objet ou les objets qui résultent du travail de création et qui sont perceptibles. C'est ce qu'habituellement les personnes considèrent comme étant l'œuvre et qu'elles désignent ainsi. Peintures, dessins, bas-reliefs, installations, performances, photos et vidéos, par exemple, sont dans « l'Œuvre-édifice » les *résultats* de la construction collective. Deuxièmement, « l'être à l'œuvre » désigne la « démarche » de création qui apporte ses façons d'être à l'œuvre. Les *restes* sont des traces témoignant de l'imposant travail d'édification de l'œuvre. Troisièmement, nous posons l'œuvre comme « plus-être », concept défini par Freire (1974a) comme un plus d'humanité et de liberté (p. 38) qui manifeste à la fois un « être en communauté » et un « être soi-même ». Cette édification des personnes engagées dans la création est invisible, mais tout à fait perceptible dans une forme de *résonance* qui saisit les participants.

Trois postures de création

Le grand chantier de création de *l'art qui relie* met en mouvement, il entraîne. Les différents dispositifs mis en place permettent de motiver, de mettre en marche le

groupe de personnes concernées. Des règles de jeu pour la réalisation de l'œuvre sont définies. Le désir de se lancer dans l'aventure étant déclenché, le grand chantier fait agir ensemble, il fait construire, créer, réfléchir. Le grand chantier engage dans une direction impliquant trois postures de création, des prises de position qui imprègnent la pratique de certaines valeurs et guident la conduite de l'action : « Faire avec », « Faire don », « Se faire ». Dans le schéma, ces trois postures sont représentées reliées plus spécifiquement à l'une des trois caractéristiques de « l'Œuvre-édifice ».

« Faire avec » est la première posture au cœur de notre démarche de création. En effet, « l'être à l'œuvre » introduit des façons de faire qui créent des liens ou, dit autrement, des façons de « faire avec ». Plus précisément, la démarche oblige en quelque sorte, premièrement, à faire avec la matière, avec la vie présente là sur la planète, à faire avec des parcelles de matière provenant de l'univers; deuxièmement, elle entraîne à faire avec son propre corps et avec la globalité de son être, de son histoire, de ses intérêts; troisièmement, la démarche collective a comme conséquences de faire entrer en relation avec les autres qui partagent l'expérience, en relation avec les personnes de la communauté pour faire avec l'autre. « L'être à l'œuvre » crée ainsi dans la pratique de *l'art qui relie* une reliance entendue dans le sens de Bolle De Bal (1998) : une reliance au monde, une reliance ontologique et une reliance sociale.

« Faire don » est la seconde posture. Le résultat du travail réalisé est donné à la communauté, introduisant le don dans le système social impliqué et créant une dynamique du lien. Dans cette optique, par le don de l'œuvre, les liens entre les membres de la communauté évoluent, ils se renforcent, rebondissent et peuvent éventuellement changer de nature. Selon Godbout (1995), « le désir (*drive*) de donner [est] « aussi important [...] que celui de recevoir » et « "l'appât du don" est aussi puissant ou plus que l'appât du gain » (p. 31). Ces considérations éclairent pour une bonne part la satisfaction ressentie à donner le résultat du travail commun, destiné à occuper un espace public partagé; elles éclairent également les liens qui, à ce moment-là, semblent souder la communauté.

« Se faire » est la troisième posture au cœur du grand chantier de *l'art qui relie*. « Se faire » signifie accepter de se laisser transformer par l'ensemble du processus de création. Durant le parcours, les personnes qui ont collaboré, les responsables et d'autres membres de la communauté, les participants aussi bien que l'artiste, évoluent à différents degrés. À l'œuvre avec les autres, transformant la matière, ils se voient transformés à leur tour. Force est de constater, reprenant à notre compte les paroles que Paul Valéry (1944) met dans la bouche de l'architecte Eupalinos, qu'à force de construire les participants finissent par se construire eux-mêmes³. La réalisation collective d'une œuvre d'art repose sur la profonde conviction du potentiel éducatif de l'art. D'une part, un lien conceptuel se tisse avec les théories de l'éducation de Dewey (1955, 1958, 1975), qui affirme la valeur de l'expérience de l'art pour l'éducation, accordant à l'esthétique une place privilégiée. D'autre part, un lien s'établit avec les théories de l'éducation de Freire (1974a, 1974b, 2006), qui croit à une transformation

3. Valéry (1944) fait précisément dire à Eupalinos : « à force de construire [...] je crois bien que je me suis construit moi-même » (p. 33).

sociale par la libération de tous, par un « plus-être » se développant à travers une démarche de conscientisation partagée, s'appuyant sur le potentiel créateur de la personne.

Trois passages caractéristiques des fonctionnements de *l'art qui relie*: un potentiel de transformation

Baser la pratique sur une collaboration, à l'intérieur de laquelle les liens deviennent centraux, crée une dynamique où la forme même qu'ils prennent est de la plus haute importance. Les « matériaux » de création, dans le sens le plus noble d'une corporalité exigeante et précieuse, se sont enrichis de l'apport des personnes, avec leurs expériences de vie intégrées au processus de création. Apprivoiser ces « matériaux » particuliers demande à l'artiste la même attention que celui-ci porte à n'importe quel matériau afin de pouvoir en saisir les potentialités et aller dans leur sens. En guise d'exemple, l'artiste ne demande pas au bois d'avoir les caractéristiques de la pierre; il tient compte de ce qui est concrètement là et qui oriente le résultat, sans que cela soit perçu comme une entrave, mais plutôt comme un défi à relever et comme une source d'inspiration.

Dans les trois sections qui suivent, les participants sont au travail, orientés vers des actions caractéristiques de la pratique qui provoquent des « passages », c'est-à-dire certaines transformations des façons de faire ou de voir habituelles. Le terme transformer, du latin *trans-formare* (« former [*formare*] au-delà [*trans*] »), signifie faire passer d'une forme à une autre. Ce sens du mot rend avec justesse l'expérience de création d'une œuvre visuelle, renvoyant adéquatement à la matière tangible qui passe d'une forme à l'autre et par laquelle, progressivement, un résultat se matérialise. La transformation se produit par la démarche, à travers des passages de la curiosité à l'émerveillement, du conforme au singulier, de la performance à l'imperfection.

Passer de la curiosité à l'émerveillement: une reliance au monde

À l'origine, dans notre culture, le regard était relié à la vie elle-même, à son absence à la mort. En effet, « vivre, pour un ancien Grec, ce n'est pas [...] respirer, mais voir [...]. Nous disons aujourd'hui: "son dernier soupir", ils disaient: "son dernier regard" » (Debray, 1992, p. 19). Dans cette optique, l'action de regarder reliait l'être humain de façon fondamentale à la vie. Durant le processus de création, le regard nécessaire à la réalisation provoque chez plusieurs personnes des prises de conscience touchant à la reliance au monde: conscience de la vie, de sa propre existence et d'un monde en commun.

La personne qui participe à la création collective est habituellement bien disposée, ouverte, curieuse; elle s'engage dans le projet par des esquisses rapides, des exercices d'observation attentifs qui amorcent son rapport à la matière, développent son regard et sa sensibilité. Soudain, le participant se fait dépasser par ce qu'il regarde. Oubliant l'aspect rationnel et analytique de son observation, il devient en

quelque sorte médusé par ce qu'il découvre. Non seulement il peut toucher, former la chose regardée, mais il devient à son tour touché par elle. Pour certains, le vertige ressenti peut aller jusqu'à devenir un saisissement devant l'existence. En ce sens, Arendt (2000) parle d'un « pur émerveillement devant le fait d'exister » (p. 136), les petites choses infimes pouvant ainsi « réveiller en nous notre tendresse [...] pour le monde » (p. 115). La forme qui se construit par le regard avec la main crée un basculement des perceptions et des attentes, par ce qu'elle relie entre dedans et dehors; non pas par ce qu'elle produit ou reproduit, mais par « ce qu'elle ouvre et reçoit d'infini actuel », comme le dit Nancy (Nancy et Pontbriand, 2000). Winnicott (2008) relie la créativité à la vie, affirmant qu'elle « est quelque chose d'universel [...] inhérente au fait de vivre » (p. 91), pouvant procurer la satisfaction de se sentir vraiment vivant. C'est par le corps, par cette partie de chair et de sensibilité, que le lien s'établit avec les matériaux de création et plus globalement avec la matière du monde.

Passer du conforme à la singularité: une reliance ontologique

La démarche de création d'une œuvre collective dans laquelle s'inscrit *l'art qui relie* rassemble la pluralité humaine, tout en favorisant aussi bien l'égalité entre les participants que ce qui les distingue les uns des autres, l'œuvre collective établissant ses assises sur la singularité des personnes. Les acteurs sont entraînés vers une liberté rendue possible par la reconnaissance de la valeur des différences. L'« être-avec », comme le dit Nancy (2000), « n'est pas général et indifférencié: il est partagé en singularités » (p. 15). L'autre est différent; et la démarche a pour objectif d'en « révéler l'étrangeté même, et en libérer le potentiel » (Pontbriand, 2000, p. 13). Le processus provoque ainsi une forme de reliance ontologique, avec la conscience de la dignité fondamentale de la personne.

Concrètement, les participants n'ont d'autre directive que de « regarder avec attention ». Tout n'est pas donné à l'avance et la direction du projet s'appuie sur une démarche expérientielle ouvrant à une variété de perspectives. La créativité est valorisée, elle se déploie ici par l'audace de la recherche, par les essais et l'imagination. Les participants découvrent, font des liens, réinventent le jeu et son résultat grâce aux moyens qu'ils acquièrent et à partir de ce que la réalisation de l'œuvre elle-même active en eux. Ils développent un esprit curieux, apprennent à voir, à prendre des initiatives; ils acquièrent progressivement la capacité de laisser agir les bifurcations inattendues. Vécue en commun, la démarche permet aux participants de se stimuler mutuellement, la liberté de l'un étant contagieuse pour tous, simplement par le fait d'être ensemble dans un lieu partagé, dans un même temps.

Pour sortir d'une certaine simplification conceptuelle, pour éviter la reproduction de ce que nous « pensons » de la chose dans un identique factice, il faut commencer par retourner à la chose elle-même telle qu'elle est dans sa complexité. Apprendre à regarder développe une attention à la réalité présente, là devant soi. L'exercice exige de sortir des clichés et des conformismes du regard et de la pensée, de sortir, comme l'écrit Maslow (1972), « des abstractions, des prévisions, des croyances et des stéréotypes que tant de gens confondent avec le monde réel » (p. 156). L'exercice fait passer d'un sol qui semble ferme, construit de certitudes bien établies,

à un sol mouvant, vivant, imprévisible, complexe, métissé, réel. La prise de conscience de la réalité est, selon Freire (1974a), «le point de départ du processus éducatif ou de l'action culturelle de caractère libérateur» (p. 95).

C'est ainsi que, peu à peu, «je suis» passe du verbe «suivre» au verbe «être». Sans qu'aucun discours soit nécessaire, agissant par les mains dans la matière, le regard se transforme et transforme. Ce qu'Arendt (1958/1994) appelle «la paradoxale pluralité d'êtres uniques» (p. 232) s'affirme ici comme une réalité «réfléchie» par l'œuvre dans la matière et par son processus d'«être-à-l'œuvre». L'apprentissage d'une autonomie de la pensée permet de rompre avec l'automatisme. Cette aptitude est importante puisque, selon Arendt (1958/1994), le conformisme est le terreau du totalitarisme, particulièrement lorsque les normes et les repères s'effondrent; nous risquons d'être complices des pires choses si nous n'avons pas appris à penser.

Passer de la performance à l'imperfection : une reliance sociale

Lors du processus de création, la composition de l'œuvre collective met en place une reliance sociale en basant ses fonctionnements sur l'imperfection systémique des propositions, plutôt que sur une perfection improbable où la comparaison et la concurrence pourraient diviser et désolidariser.

Les croquis, les gestes plastiques des participants, sur lesquels toute la réalisation se fonde, ont une caractéristique supplémentaire : la vulnérabilité. En effet, ces ébauches sont humbles et dénotent un contrôle très partiel du langage employé; elles remettent en question la possibilité même de l'expression, entendue dans le sens d'une liberté de dire ce que l'on choisit de dire à travers un langage maîtrisé. Conscients de cette vulnérabilité, nous orientons notre travail vers d'autres objectifs. Ce qui s'exprime à ce moment-là, ce sont les choix du regard, l'acuité de l'observation liée aux gestes d'un dessin maladroit qui regarde, plutôt qu'il ne reproduit; c'est également le courage d'exposer une certaine fragilité. Les participants, tout autant que l'équipe de réalisation, se rendent en effet vulnérables en osant sortir des sécurités et des rôles habituels.

L'imperfection dont il est ici question n'est pas le résultat d'une négligence qui serait liée à un manque de travail, à un manque d'investissement des personnes, à une organisation bâclée. L'ensemble du grand chantier de *l'art qui relie* se situe à l'opposé d'une telle perspective, car tous les acteurs s'y dépassent. Chacun s'engage dans un travail en profondeur, non pas pour contrôler le résultat, mais pour regarder de façon indépendante, pour plonger dans la chose qui est là, pour expérimenter. Ce lieu du regard peut produire une idée de génie, foncièrement imprévisible, au cœur des essais qui en sont le terreau. L'imagination et la trouvaille sortent du nébuleux, des ratages; rarement du préétabli.

La valeur de l'œuvre est ici donnée par la composition, c'est-à-dire par la signification qui émane de la mise en lien des différentes propositions, telles qu'elles sont. Selon nous, créer, composer une œuvre est spécifiquement savoir choisir et relier des éléments, qu'il s'agisse de sons, de couleurs, de mouvements, de textes, d'idées, de personnes. Les rapports entre les éléments orientent le sens que prend l'œuvre. Ce qui peut être jugé comme une imperfection, mais que nous préférons nommer «la

part du gauche», prend alors une toute nouvelle signification dans le contexte d'une composition englobante. La variété des propositions devient richesse; organisées progressivement, elles se dépassent dans l'œuvre commune. L'imperfection des gestes individuels oblige en quelque sorte à relier, à choisir avec attention, à agir en commun. La «part du gauche» devient ainsi puissance de l'œuvre.

Être forts ensemble signifie que nous sommes sortis des sois atomisés et qu'une certaine cohésion s'est construite, ce qui est certainement un indice de transformation pouvant avoir des répercussions sociales. *A contrario*, comme le dit Arendt (1958/1994): «... quiconque [...] s'isole au lieu de prendre part à cette cohésion renonce à la puissance, devient impuissant, si grande que soit sa force, si valables soient ses raisons» (p. 261). Travailler ensemble, créer des liens dans un «monde commun», cet espace que nous partageons le temps de notre existence avec les autres, est, selon Arendt, une autre façon de se protéger des abus de pouvoir, puisque la tactique totalitaire est d'isoler, de briser les liens qui peuvent exister, de façon à détruire l'espace public pour mieux exercer le contrôle.

Conclusion

L'art qui relie se situe parmi les pratiques artistiques actuelles qui, en sortant dans l'espace public, tendent à placer la relation au centre des préoccupations. En suscitant un passage et un partage, l'art relie; la beauté serait, dans cette perspective, un mouvement «par lequel il est possible "d'être-avec"», comme le dit Nancy (2000, p. 30), un mouvement de rencontre. Les liens deviennent d'autant plus importants que le contexte est celui d'un «monde délié» (Bolle De Bal, 1985), imprégné de principes de concurrence et de performance. La démarche collective et collaborative de *l'art qui relie*, l'œuvre telle qu'elle est composée, suggère un espace plus vaste que l'image réalisée; elle suggère un «hors cadre» dans lequel l'œuvre se continue et agit au cœur de l'espace social et de l'espace privé, y réfléchissant des indices de transformations.

Mettre en valeur des gestes de création intégrant des récits, des histoires personnelles et collectives, avec leurs zones de force et de fragilité, déclenche une joie véritable, décrite par Basset (2004) comme alors «imprenable». Bien qu'elle soit présente durant différentes étapes du processus de création, c'est particulièrement à la fin du projet que cette joie est palpable chez les participants; elle rayonne et, oserions-nous le dire, elle resplendit. Nous reconnaissons que nous expérimentons par moments intenses et privilégiés un sentiment d'exister au centuple. Nous percevons la joie des participants pendant qu'ils sont à l'œuvre, lorsqu'ils voient leur œuvre terminée et lors de la fête qui accompagne son exposition lorsqu'elle est donnée à la communauté et qu'ils en sont fiers. La surprise du résultat contamine la communauté, les amis, les familles d'une même gratification. À cet effet, selon Winnicott (2008), la personne qui prend conscience de son potentiel de créativité a «le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue» (p. 127). Nous sommes dans cette perspective à l'opposé de l'idée que la créativité est un luxe, une distraction ou un divertissement sans grande importance. Selon Winnicott, empêcher un mode de perception créatif serait

en quelque sorte retirer le sens de vivre. Inciter la personne à connaître le monde avec comme unique objectif de s'y adapter, c'est l'entraîner à être soumise; or, «la soumission entraîne chez l'individu un sentiment de futilité, associé à l'idée que rien n'a d'importance» (p. 127).

Nous concluons avec Freire (1974a), qui définit la personne humaine comme un être en recherche dont la «vocation ontologique est de s'humaniser» (p. 55) par les autres. La part d'identité construite avec les autres concourt selon nous à donner un sens à la vie (Tremblay, 2002) par la prise de conscience du potentiel de créativité de chacun, de la valeur des singularités et des possibilités de transformation. *L'art qui relie*, comme pratique avec des communautés, pourrait contribuer non seulement au développement de la personne, au développement d'une autorité selon Gosselin (2007), mais aussi à une libération commune «avec» l'autre, à une évolution sociale dans une dynamique de démocratie. Les multiples expériences vécues, de nombreux témoignages et certains indices donnés par les caractéristiques de ses fonctionnements nous laissent croire que la pratique a également des répercussions sur la communauté concernée. Créer de la reliance par la démarche de création, créer du lien social dans sa communauté, notamment par le don de l'œuvre, croire à la possibilité d'un «plus-être» pour tous à travers une expérience créatrice singulière et partagée ouvrent sur une façon de regarder le monde qui pourrait éventuellement amener d'autres façons de le penser et d'y inscrire nos actions.

Références bibliographiques

- AGAMBEN, G. (1990). La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque. *Futur antérieur* n° 1. *Multitudes Web*. Consulté en ligne [<http://www.unsam.edu.ar/mundoscontemporaneos/pdf/Lacommunautéquvient-GAgamben.pdf>] le 25 octobre 2011.
- ARDENNE, P., BEAUSSE, P. et GOUMARRE, L. (1999). *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience*. Paris: Dis voir.
- ARDENNE, P. (2002). *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion.
- ARDENNE, P. (2008). Art et politique: ce que change l'art «contextuel». Ministère de la Communauté française de Belgique, *L'art même*, 14, 2-7.
- ARENDT, H. (1994). *Condition de l'homme moderne* (G. Fradier, trad.). Paris: Calmann-Lévy. (Ouvrage original publié en 1958)
- ARENDT, H. (2000). *La philosophie de l'existence et autres essais*. Paris: Payot.
- ARGYRIS, C. et SCHÖN, D. (1974). *Theory in Practice: Increasing Professional Effectiveness*. San Francisco: Jossey-Bass.

- BASSET, L. (2004). *La joie imprenable*. Paris : Albin Michel.
- BOLLE DE BAL, M. (1985). *La tentation communautaire. Les paradoxes de la reliance et de la contre-culture*. Bruxelles : Université de Bruxelles.
- BOLLE DE BAL, M. (1998). *Voyages au cœur des sciences humaines. De la reliance. Tome 1 : Reliance et théories. Tome 2 : Reliance et pratiques*. Paris, L'Harmattan.
- BOLLE DE BAL, M. (2003). Reliance, déliance, liance. Émergence de trois notions sociologiques. *Sociétés*, 80(2), 99-131.
- BOURRIAUD, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Presses du réel.
- BRECHT, B. (1972). *Écrits sur le théâtre 1*. (J. Tailleur et G. Delfel, trad.). Paris : L'Arche. (Ouvrage original publié en 1967)
- BUZAN, B. et BUZAN, T. (2000). *Mind Map. Dessine-moi l'intelligence* (2^e éd.). Paris : Éditions d'Organisation.
- CERTEAU, M. de (1990). *L'invention du quotidien* (vol. 1 : Arts de faire). Paris : Gallimard.
- CRAIG, P. E. (1978). *The Heart of the Teacher. A Heuristic Study of the Inner World of Teaching*. Boston : Boston University Graduate School of Education.
- DEBRAY, R. (1992). *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris : Gallimard.
- DEWEY, J. (1955). *Liberté et culture* (P. Messiaen, trad.). Paris : Aubier. (Ouvrage original publié en 1939)
- DEWEY, J. (1958). *Art as Experience*. New York : Capricorn Books. (Ouvrage original publié en 1934)
- DEWEY, J. (1975). *Démocratie et éducation : Introduction à la philosophie de l'éducation* (G. Deledalle, trad.). Paris : Armand Colin. (Ouvrage original publié en 1916)
- FREIRE, P. (1974a). *Pédagogie des opprimés; suivi de Conscientisation et révolution* (trad.). Paris : Maspero. (Ouvrage original publié en anglais en 1970)
- FREIRE, P. (1974b). *L'éducation. Pratique de la liberté* (trad.). Paris : Cerf. (Ouvrage original publié en 1967)
- FREIRE, P. (2006). *Pédagogie de l'autonomie : savoirs nécessaires à la pratique éducative* (J.-C. Régnier, trad.). Toulouse : Érès. (Ouvrage original publié en 1996)
- GODBOUT, J. T. (1995). *L'esprit du don*. Montréal : Boréal. (Ouvrage original publié en 1992)
- GOSSELIN, P. (1990). Vers un modèle de modélisation. Dans Association internationale de pédagogie expérimentale de langue française, *Les modèles en éducation* (p. 298-305). Montréal : Noir sur blanc.

- GOSSSELIN, P. (1993). *Un modèle de la dynamique du cours optimal d'arts plastiques au secondaire*. Montréal: Les Publications de la Faculté des sciences de l'éducation, Université de Montréal.
- GOSSSELIN, P. (2008). Standards for an evaluation of the effects of an artistic education. Dans E. Fraisse (dir.), *Evaluating the Impact of Arts and Cultural Education* (p. 247-254). Paris: La Documentation française et Centre Pompidou.
- GOSSSELIN, P. et LE COGUIEC, É. (dir.). (2006). *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- HEINICH, N. (1998). *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris: Minuit.
- KRISTEVA, J. (2001). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard.
- LE MOIGNE, J.-L. (1994). *La théorie du système général. Théorie de la modélisation* (4^e éd. mise à jour). Paris: Presses universitaires de France.
- MASCIOTRA, D. (1998). *Modèle de méthode de théorisation-en-action du praticien-chercheur: méthodologie de la recherche théorique en éducation*. Montréal: Centre interdisciplinaire de recherche sur l'apprentissage et le développement de l'éducation (CIRADE).
- MOUSTAKAS, C. (1968). *Individuality and Encounter*. Cambridge, MA: Sage.
- NANCY, J.-L. (2001). *La Communauté affrontée*, Paris: Galilée.
- NANCY, J.-L. et Pontbriand, C. (2000). Un entretien. *Parachute*, 100, 14-31.
- MASLOW, A. H. (1972). *Vers une psychologie de l'être* (Mesrie-Hadesque, trad. et adapt.). Paris: Fayard. (Ouvrage original publié en 1962)
- PONTBRIAND, C. (2000). Éditorial: L'idée de communauté. *Parachute*, 102, 10-13.
- SCHÖN, D. A. (1983). *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*. New York: Basic Books.
- SCHÖN, D. A. (1994). *Le praticien réflexif. À la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel* (J. Heynemand et D. Gagnon, trad. et adapt.). Montréal: Éditions Logiques. (Ouvrage original publié en 1983)
- TREMBLAY, J. (2002). *L'art qui relie: un mode de pratique artistique dans la communauté. Émergence de sens à travers l'art collectif*. Mémoire de maîtrise inédit, Université du Québec à Montréal.
- TREMBLAY, J. (2012). *L'art qui relie, un modèle de pratique artistique avec la communauté. Principes et actes*. Thèse de doctorat inédite, Université du Québec à Montréal.
- TREMBLAY, J. et GOSSSELIN, P. (2008). Mise en scène de l'intégration: des modes de passage du terrain aux significations. Dans C. Royer et C. Baribeau (dir.), *Recherches qualitatives*, Hors série, n° 6, 57-72.

VALÉRY, P. (1944). *Eupalinos. L'âme et la danse. Dialogue de l'arbre*. Paris : Gallimard.

WINNICOTT, D. W. (2008). Objets transitionnels et phénomènes transitionnels.

Dans D. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (C. Monod et J.-B. Pontalis, trad.) (p. 27-64). Paris : Gallimard. (Ouvrage original publié en 1971)