

Nouvelles pratiques sociales



De l'oeuvre à la forme

Examen des possibilités sensibles pour les milieux communautaires

Bianca Laliberté

Volume 31, Number 1, Spring 2020

Aux lisières de l'art, de l'intervention et de la justice sociale

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1069921ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1069921ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1703-9312 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laliberté, B. (2020). De l'oeuvre à la forme : examen des possibilités sensibles pour les milieux communautaires. *Nouvelles pratiques sociales*, 31(1), 177–193. <https://doi.org/10.7202/1069921ar>

Article abstract

This article problematizes the limits of artistic interventions in the community service environments. Proving the relevance of description, a theoretical tool borrowed to a certain approach of art History, it aims to demonstrate the importance of anchoring our discourses concerning the art works produced in such environments within the materiality of their form. Taking the description of the art piece Le temps d'une soupe (ATSA) as a starting point, this article provides a critical reflection upon the contemporary context (both practical and theoretical) of community art work production. It ends with the opening of a new praxeological avenue to orient our practical interventions, based on a better knowledge of the forms of realities these interventions aim to respond to, that is, the avenue of a formal exploration.



DOSSIER

De l'œuvre à la forme : *Examen des possibilités sensibles pour les milieux communautaires*

Bianca LALIBERTE

Chercheure-praticienne et historienne de l'art

Cet article problématise les limites des interventions artistiques dans les milieux communautaires. En privilégiant une pensée de la description empruntée à une certaine approche de l'histoire de l'art, il vise à réinscrire la production de discours sur l'œuvre d'art communautaire dans sa matérialité même. Sur fond de la description de mon expérience de l'œuvre *Le temps d'une soupe* de l'ATSA, cet article fournit une réflexion critique sur le contexte actuel (pratique et théorique) de production d'œuvres d'art communautaires. Il ouvre enfin l'avenue d'une exploration formelle susceptible d'orienter nos choix d'intervention en appelant à les fonder avant tout dans l'exigence d'un savoir plus précis des formes de réalités auxquelles répondent nos interventions.

Mots clés : Description, art communautaire, histoire de l'art, exploration formelle, praxis.

This article problematizes the limits of artistic interventions in the community service environments. Proving the relevance of

description, a theoretical tool borrowed to a certain approach of art History, it aims to demonstrate the importance of anchoring our discourses concerning the art works produced in such environments within the materiality of their form. Taking the description of the art piece Le temps d'une soupe (ATSA) as a starting point, this article provides a critical reflection upon the contemporary context (both practical and theoretical) of community art work production. It ends with the opening of a new praxeological avenue to orient our practical interventions, based on a better knowledge of the forms of realities these interventions aim to respond to, that is, the avenue of a formal exploration.

Keywords : Description – community art – art history – formal exploration – praxis

*Yo lo vi*¹.

Francisco de Goya

Tous les arts contribuent au plus grand de tous les arts, l'art de vivre.

Bertolt Brecht

La nuit approchait. Il devait être 20 h 30. Je me trouvais dans la zone centrale, au sud de la place Émilie-Gamelin, au beau milieu d'une œuvre publique portant le nom : *Le temps d'une soupe*. Je m'y trouvais, engagée par l'ATSA à titre de médiatrice, pour faire un avec cette installation qui, alliant les référents de la soupe populaire et du café-restaurant, juchait une scène nous déliant du sol de béton et de la rue qui lui était contiguë. Ma fonction était prédéterminée dans l'ordre de l'œuvre : encourager des gens qui ne se connaissaient pas à former des duos pour ainsi discuter autour de questions pré-écrites, portant sur le sujet de l'itinérance. Dans sa forme, *Le temps d'une soupe*, en tant qu'espace de rencontre et de délibération, se voulait une *suspension* de l'espace public dépolitisé. À ce titre, il m'était possible d'apprécier la valeur critique de la scène et de sa hauteur. Il me semblait que cette installation visait à contrer l'atomisation engendrée par les modes de socialisation toujours déjà surdéterminés par une culture du travail et du repli sur soi.

1. Titre d'une gravure (numéro 15) issue de la série *Les désastres de la guerre* pouvant se traduire ainsi : *Je le vis*.

Or, c'est avant tout à titre de système fermé que l'installation s'est révélée pour moi ce soir-là, alors qu'une jeune femme du nom de Juliette y fit irruption.

C'est en criant qu'elle monta sur scène. Elle se retrouva aussitôt au beau milieu d'un lot de tables et de chaises occupées et disposées suivant un ordre qui parut soudainement hostile à toutes les formes de sa présence, immédiate et brute. Visiblement entraînée par la détresse, elle contourna toutes les étapes officielles du processus de participation. La fonction des médiatrices, des médiateurs et des bénévoles s'effondra d'un coup. La crise de Juliette, dont j'ignore à ce jour les causes (accident, agression, santé mentale, intoxication), eut pour effet de suspendre, voire de neutraliser un ordre devenu soudainement manifeste. Nous, membres du personnel et du public, à savoir les matières de l'œuvre, nous retrouvions soudain dépourvus, face à l'inconnu et à l'indétermination, à la marge du chaos. Ainsi s'enchaînèrent en une fraction de secondes une multitude de réactions. La majorité s'immobilisa. Les responsables voulurent expulser Juliette, comme pour retrouver l'ordre². Mon réflexe, contre l'œuvre et ses limitations, fut de plonger dans la suspension à laquelle cette crise avait donné place. Je me mis à chercher en moi tous les mots et les gestes susceptibles de rassurer Juliette. Je l'invitai à s'asseoir en retrait de la scène, à l'abri des regards, ce qu'elle fit. Son corps tremblait. Elle resta là, silencieuse ; elle pleurait. Contre les règles de l'œuvre³, nous lui servîmes une soupe. Personne ne résista. Lorsqu'elle quitta l'arrière-scène sans rien dire, je ne savais ni où elle allait ni d'où elle venait. Le seul savoir qu'il me restait de cette expérience, tout ce qu'il me restait, bref, c'était une œuvre dont j'avais en partie la charge et qui venait de se dissoudre sous nos yeux. Si l'œuvre *inclusive* de l'ATSA a voulu voir « la rue » monter sur sa scène, c'était à condition qu'elle s'y moule.

Une expérience comme celle-là, c'est un choc. J'en reste ébranlée, sans doute parce que je n'ai toujours pas réussi à comprendre comment il se faisait que, malgré toutes les promesses de l'œuvre, il n'y avait en elle pas de place pour Juliette. Aujourd'hui, presque quatre ans plus tard, je ne peux penser que l'œuvre de l'ATSA formait un dispositif cohérent. Ce sont plutôt ses failles qui se sont révélées. L'oubli de ces failles équivaldrait pour moi à nier Juliette. Dans le même ordre d'esprit, je suis devenue incapable d'affirmer simplement que les arts en général sont de pertinents outils de transformations pour les

2. Les médiatrices et les médiateurs admirent après coup ne pas avoir été formés pour réagir à une telle situation.

3. On nous avait demandé de ne pas donner de soupes à ceux qui ne participaient pas à l'œuvre.

milieux communautaires dans une perspective de *justice sociale*. Du moins, je souhaite démontrer par le biais de cet article les limites d'un tel postulat qui pourrait s'avérer avant tout rhétorique. Tant que des œuvres d'art participatives mises de l'avant par des artistes seront considérées comme un point de départ nécessairement constructif et libérateur dans les milieux d'intervention, comme elle le fut *a priori*, nous courons le risque de voir se répéter la négation des formes de vie qui en constituent la raison d'être. Le présent article est structuré en trois temps. Il a pour visée, dans un premier temps, la défense de l'exercice de la description, ancrée dans la discipline de l'histoire de l'art, en tant que modalité de connaissance et de reconnaissance de l'œuvre d'art communautaire. La deuxième partie expose le contexte de production de l'œuvre de l'ATSA ainsi que la valeur du mot « œuvre » dans le contexte communautaire actuel. Finalement, la dernière partie servira à présenter l'avenue d'une exploration formelle ainsi que son potentiel praxéologique (théorique et pratique)⁴ pour les milieux communautaires.

DE LA DESCRIPTION

Je sais que l'intention est bonne. Mais je sais aussi que ce n'est pas suffisant.

Naomi Fontaine

Du point de vue méthodologique, la description apparaissant au début de ce texte s'inscrit dans une approche spécifique à l'histoire de l'art⁵. Cette discipline reconnaît à l'acte descriptif un statut privilégié en tant que condition d'un *savoir-voir* (Lamoureux, 2007, p.44 ; Payant, 1987). Savoir-voir une œuvre, c'est savoir en dégager la signification, laquelle se constitue à même *l'agencement de ses matières*. Si une œuvre *pense*, si elle énonce quelque chose, c'est toujours avec ses propres moyens. La description découvre ces moyens en même temps qu'elle lutte contre l'assimilation de l'œuvre à un discours intéressé, que ce soit politiquement, idéologiquement, moralement, etc. C'est à condition de reconnaître la pensée propre à une œuvre que l'on peut la critiquer ou en prolonger la valeur critique.

4. J'emprunte à Maxime Goulet Langlois ce double sens du mot de praxis.

5. Voici le nom de quelques auteur.e.s qui ont contribué à façonner cette approche de l'histoire de l'art : Aby Warburg, Erwin Panofsky, Daniel Arasse, Didi Huberman, René Payant, Johanne Lamoureux, Maude Trottier.

La promesse de rigueur méthodologique repose ici sur le primat accordé à l'objet, plutôt que sur le désir d'un discours pour ainsi dire plaqué sur lui. C'est à partir de la matérialité de l'œuvre même qu'il s'agira subséquemment de mettre à l'épreuve tous discours produits à son sujet, les éléments relatifs à son contexte de production ou encore, sa valeur critique, voire transformatrice. Bref, il s'agit d'ancrer rigoureusement tout jugement ou toute spéculation dans la matérialité de ce qui est observable.

Si j'entends défendre la pertinence d'une telle approche pour l'analyse des œuvres d'art communautaires, ce n'est pas sans réserve. Ainsi que la brève description du *Temps d'une soupe* nous en fournit une démonstration, dans les milieux communautaires, la matérialité d'un projet artistique est, par ces environnements, travaillée, modelée, au risque parfois de se vider de sa valeur sociale et artistique. Partant de mon expérience de chercheure-praticienne, j'ose affirmer que cela vaut pour tout projet « artistique » produit dans les milieux communautaires, à des fins de création participative et collective⁶. S'il est toujours risqué de professer de larges propos sur l'art en général, je me permettrai ici de dire qu'une œuvre artistique se donne toujours comme le produit d'une ou de plusieurs subjectivités. Et j'ajouterai que le sujet, pour réaliser une œuvre, façonne de la matière (plastique, théâtrale, textuelle, etc.). Dans les environnements communautaires, les matières artistiques sont affectées par des matières qui sont, elles, d'ordre (sinon) politique (du moins) « social », organisationnel ou humain, c'est-à-dire des matières qui s'érigent devant elles et qui lui résistent⁷. L'art, en se faisant matière communautaire, se retrouve en un nouveau contexte de légitimation qui n'opère pas suivant les mêmes règles que dans celui des institutions par lesquelles l'art s'est historiquement constitué, c'est-à-dire de

6. J'ai mené de front plusieurs projets de médiation intellectuelle dans un grand nombre d'organismes communautaires au cours des dernières années, parmi lesquels plusieurs s'articulaient autour de l'analyse d'œuvres d'art et de productions artistiques. Un tel parcours fut facilité par l'organisme Exeko, lui-même itinérant, s'alliant à de multiples acteurs du milieu communautaire, afin que les médiateurs intellectuels puissent y installer des espaces éducatifs créatifs et de réflexion. Par exemple : Maison Tangente, Accueil Bonneau, Maison du père, Old Brewery Mission, Bout du monde (organisme informel ou « parastructurel » avec Ricardo Lamour), Chez Doris, Espace jeunesse, Boulot Vert, Plein Milieu, Dans la rue, Toit rouge, Projets Autochtones du Québec (PAQ), Centre d'amitié autochtone, Maison des Jeunes de Wemotaci, Radio communautaire de Kanesatake. La médiation intellectuelle a été documentée et définie. Voir par exemple : Beauchemin *et al.*, 2014, p. 45-68 ; Goulet-Langlois, 2017, p. 20 ; Goulet-Langlois, 2015.

7. On ne saurait traiter les matières ici en question comme on traite des matières inertes comme le bois ou le métal qui, pour Bachelard (1948, p. 23) sont à la fois des forces résistantes et le « miroir énergétique » de nos propres forces, et donc en leur imposant la violence de notre volonté (*Ibid.*, p. 18).

façon plus ou moins autonome⁸. Le respect des particularités des participant.e.s, par exemple, devient bien plus important que la recherche technique⁹. Ainsi, l'œuvre participative est loin de pouvoir se poser dans un tel horizon pour elle-même en son propre nom ou encore, en tant qu'abstraction, en des milieux où elle répond de contraintes aussi sérieuses que, par exemple, l'extrême pauvreté, la santé mentale ou la toxicomanie. En vue de reconnaître rigoureusement les contributions potentielles de l'art en matière de transformation sociale, il faut d'abord admettre que dans nos contextes de pratique, la finalité de l'art comme objet (matériel, conceptuel ou relationnel) entre le plus souvent directement en conflit avec la finalité de l'action communautaire comme soin. Qui plus est, lorsque l'accent est mis sur les personnes participantes, il se produit un déplacement qualitatif du primat du contenu de l'œuvre ; un déplacement du *quoi* au *qui* de l'œuvre. Le *qui* affecte directement les modalités du faire et, par extension, ses matières mêmes¹⁰. Dans sa version finale, l'œuvre ne saurait alors être considérée comme l'objectivation ou le prolongement de la démarche idiosyncrasique de l'artiste seul ; elle se donne bien plutôt comme une *contraction* de mises en relations¹¹.

Toute approche de l'histoire de l'art communautaire qui nierait les limites de son objet à des fins de légitimation et de justification contribuerait pour ainsi dire à nier ces forces qui lui sont extérieures et qui font irruption, qui lui font face à titre d'altérités. Ces altérités sont les altérités de l'œuvre, qu'il s'agisse d'un ou de plusieurs autres sujets (comme Juliette), d'une autre forme de réalité (itinérance, l'expérience de Juliette) voire du réel lui-même qui existe de façon autonome par rapport à l'œuvre et qui se dégage de la subjectivité de l'artiste l'ayant produite.

8. La question de l'autonomie de l'art est loin d'être simple. Sans tomber dans le paradigme romantique de l'art pour l'art (Furmanek, 2014), il n'en demeure pas moins que même là où les artistes de Manet à Beuys les ont activement critiquées, les institutions occidentales ont facilité une conception autonome des arts, séparée du reste de la société. Aka-Évy (1999) fonde par ailleurs l'histoire de la transformation de l'objet africain en art premier (et donc de son travestissement) sur cette construction occidentale de l'art.

9. L'art a toujours à voir avec la technicité. Voir : Séris, 2013, p. 245-281.

10. Boris Groys (2015) dira que ce paradigme existe à même le milieu des arts, mais il a une tout autre saveur. L'artiste contemporain participe à la perte d'une œuvre extériorisée. Sous les pressions de l'époque, il devient, en quelque sorte, lui-même œuvre.

11. Je ne parle pas seulement de relations intersubjectives (Leduc, 2012, p. 67 lisant Honneth, 2013, p. 27-37). Il y a encore les choses, les structures, les institutions, enfin tout ce qui n'est pas tout à fait humain et tellement déterminant.

Une pensée de la description qui serait vraiment fidèle à l'approche matérialiste que j'ai précédemment exposée ne saurait nier les limites de l'œuvre de l'ATSA. Et extensivement, dans la mesure où les altérités de toute œuvre d'art produite en contexte communautaire en constituent la raison d'être, la pensée de la description qui conviendrait le mieux à ces milieux, peut-être à mille lieues de l'Histoire de l'art, en serait une qui admet un déplacement qualitatif de son objet. Celle-ci se devrait de reconnaître à la contraction de mise en relations qu'engendre toute œuvre d'art communautaire une valeur de primat. Quel sera l'appareil conceptuel susceptible de problématiser l'expérience de telles contractions de manière surtout à accueillir les altérités (comme Juliette) auxquelles tout projet artistique communautaire se voit confronté? Si on ne saurait spéculer que ces altérités ont le statut d'œuvre d'art, au risque de dire que « tout est une œuvre d'art » (même l'expérience de Juliette, même l'extraction de pétrole, etc.), nous pouvons cependant leur reconnaître une valeur formelle. Ainsi, je donnerai à cet appareil conceptuel le nom d'exploration formelle.

ÉLÉMENTS DE CONTEXTES DE L'ŒUVRE COMMUNAUTAIRE

Avant de problématiser plus avant ces préoccupations méthodologiques, je considère important de rappeler brièvement quelques éléments de contexte qui nous permettent de mieux comprendre l'émergence d'un dispositif comme *Le temps d'une soupe*. En faisant de l'itinérance le sujet de discussion suggéré, en mobilisant sur une scène l'imaginaire de la soupe populaire, en présentant explicitement leur désir d'inclusivité, l'ATSA choisit de faire se croiser les repères de l'art et de l'action communautaire. Ainsi, je dirai qu'on peut parler d'une œuvre d'art communautaire en tant que celle-ci cherche à dénoncer, tout en visant à la déjouer, la violence vécue par les personnes en situation d'itinérance.

Les milieux communautaires tendent à se consolider toujours plus avant en tant qu'écosystèmes de production artistique, hétérogènes et foisonnants¹². D'un côté, l'art y est perçu comme pouvant desservir les populations touchées par l'action communautaire¹³, tandis que de l'autre côté, celui du point de vue de l'artiste et des institutions artistiques, ces milieux sont envisagés comme étant susceptibles de receler de véritables

12. Plusieurs écrits permettent de défricher l'histoire de l'art communautaire et extensivement, celle de la médiation culturelle qui a favorisé son essor. Voir, par exemple : Lee et Fernandez, 1998 ; Lamoureux, 2009 ; Lamoureux, 2010 ; Lafortune *et al.*, 2012.

13. Des recherches comme celles de Caroline Blais (2016) et de Véronique Leduc (2011) réfléchissent à l'impact et à l'intérêt de l'art en ce qui a trait aux populations vulnérables.

opportunités¹⁴. Le projet du pavillon pour la paix Michal et Renata Hornstein se révèle à cet égard paradigmatique. Avec pour perspective d'action « l'art pour éduquer, guérir, grandir », le Musée des Beaux-Arts de Montréal s'allie à plus de 450 organismes œuvrant auprès de populations marginalisées pour s'engager socialement comme acteur d'innovation et de changement¹⁵. L'incontestable rapprochement des dernières années des milieux des arts et du communautaire, concomitant de la déresponsabilisation de l'État en termes de financement de ces deux champs d'activités sociales (Depelteau, 2013), traduit à la fois l'entrain pour l'art dans une perspective de transformation de la société¹⁶ et de réelles mutations des milieux et des pratiques.

Cette conjoncture ne devrait pas cependant nous empêcher de cultiver un regard critique sur la prémisse selon laquelle les arts engendreraient nécessairement des impacts positifs dans les milieux communautaires. D'abord, parce qu'il ne va pas de soi que les œuvres d'art communautaires répondent aux besoins des gens qu'elles cherchent à toucher. Ensuite, parce qu'il n'est pas garanti que les artistes impliqués possèdent une réelle compréhension voire une expérience suffisante des milieux dans lesquels ils œuvrent et des gens qu'ils y rencontrent.

La problématique élaborée dans ce texte hante en quelque sorte déjà le corpus portant sur l'art communautaire et la médiation culturelle, lequel constitue l'horizon théorique qui m'intéresse. Je note que plusieurs des écrits qui les concernent tendent par exemple à admettre que l'œuvre est secondaire face au processus ou encore aux enjeux démocratiques (Lafortune et Racine, 2012, p. 13 ; Lamoureux, 2010). Mais, même lorsqu'elle est réinscrite au sein d'une diversité de pratiques culturelles possibles¹⁷, dans

14. Cette affirmation s'appuie sur une multitude de preuves, parmi lesquelles des conversations entretenues avec des artistes, les propositions écrites d'artistes pour le projet *Métissage Urbain* d'Exeko des dernières années, mais également l'intérêt grandissant pour l'art engagé au Québec (Lamoureux, 2009, p. 27-75). L'histoire de l'art a progressivement ouvert l'espace pour se faire porteuse de telles initiatives. Voir également le texte de Lamoureux *et al.* (2018) pour un panorama de diverses « stratégies artistiques » dans les milieux communautaires, fondé sur 37 entrevues réalisées avec 51 personnes (acteurs.trices-témoins, artistes et militant.es-créatrices).

15. Ces efforts s'inscrivent dans le prolongement d'actions et de réflexions développées au MBAM à compter de 1999 (Quintas, 2012, p. 183).

16. Le projet est articulé autour des notions d'innovation et de transformation sociale. Voir : <https://www.mbam.qc.ca/a-propos-du-musee/musee-humaniste-innovant-audacieux/>.

17. On peut plus difficilement contraindre à la notion d'œuvre des exemples de projets tels que le Biblio-vélo de Cowansville ou le projet *Radio-Enfant* à l'école Wilfrid-Bastien de Montréal, lesquels apparaissent dans l'ouvrage collectif sur la médiation culturelle dirigé par Jean-Marie Lafortune (2012, p. 174-182 et p. 196-203).

les jeux discursifs, elle tend à maintenir une place centrale. Face à elle, ces pratiques périphériques se dressent comme virtualités aussitôt ravalées par une acception encore ambiguë, quoique dotée d'un riche potentiel praxéologique, du terme de culture (Lafortune et Racine, 2012, p. 14). Cette tendance traduit à mon sens une imprécision conceptuelle accentuée par la rétention même du terme d'œuvre (d'art) qui, en ces écrits comme d'un point de vue pratique, ne cesse de faire retour comme force centrifuge.

Pourtant, aucun discours ni aucune forme d'intervention ne sauront l'emporter par la force de la volonté ni par la bonne foi sur les formes de réalités qui animent l'expérience des populations que ces discours et ces interventions visent à rencontrer. Comment s'assurer d'éviter de plaquer un désir abstrait d'œuvre sur ces populations ? Qu'il soit médié par un idéal technique¹⁸, une bonne intention morale, voire l'idéal politique de l'art engagé ? Déjà, peut-être, gagnerait-on à ancrer nos discours dans l'expérience que l'on fait de ces interventions.

L'ISSUE DE LA FORME

Ne cherchez pas l'œuvre — mais les puissances.

Paul Valéry

« Comment faire de notre expérience une forme de connaissance¹⁹ ? » Dans tout contexte d'intervention engendré par des sujets qui lui sont extérieurs (artistes, intervenant.e.s., etc.), on assiste à une contraction de mises en relations. De telles expériences, dans leurs formes mêmes, mettent en tension la part subjective insufflée (par les artistes, intervenant.e.s., etc.) et les formes de réalités des personnes rencontrées (leur manière de recevoir ou de ne pas recevoir, de se rapporter à l'intervention, leurs langages, leur histoire). Cette dernière partie de l'article vise à défendre la pertinence de la description comme outil de vérification des

18. Je pense par exemple au travail de l'artiste contemporaine Aïda Lorrain qui, pour l'œuvre *Tab* (2017), avait fabriqué quelques dizaines de tablettes de plâtre pour donner accès à la technique de la gravure aux passants. Elle s'admet quelque peu déçue des résultats plastiques. « J'ai tenu pour acquis qu'il s'approprierait facilement la technique. Pour que ce soit intéressant, il leur faudrait plus de temps pour l'apprendre. » Il se peut, du moins il faut se poser la question, que le manque de temps alloué à l'apprentissage technique ou de référents (ex. : des gravures du XVI^e siècle dans ce cas-ci) contribue à diminuer le sentiment d'appartenance ou de contribution d'un participant à un certain médium. Du moins, cela m'apparaît vrai suivant un idéal de transfert de connaissances sur le double plan des pratiques et des connaissances artistiques.

19. J'emprunte cette formulation à Dalie Giroux (2019, p. 51) qui l'emprunte à son tour à Patricia Monture (2010).

points de jonction et de disjonction entre l'une et l'autre de ces perspectives, entre l'une et l'autre de ces formes de réalité. Ainsi, la description permet de tenir et de rendre compte des limites des formes d'interventions artistiques en contexte communautaire. À ce titre, la description sert de contrepoint méthodologique structurant les innombrables explorations formelles possibles.

Un nombre impressionnant de descriptions d'œuvres d'art communautaires font l'économie de la perspective des participant.e.s., et l'absence de telles données empiriques limite significativement la possibilité d'apprécier la pertinence de ces interventions. Il m'est en effet possible de repérer une tendance dans l'ordre actuel de la production descriptive concernant les œuvres d'art communautaires. Sur les sites ou les blogues des organisations optant pour ce type d'intervention, ou encore dans les conférences ou les articles scientifiques sur le sujet, la description de ces objets tend à se forger sur fond d'un certain biais en faveur des œuvres ou des diverses « pratiques créatrices ». Je ne dis pas que les discours des artistes, des auteur.e.s, des intervenant.e.s participant de cette tendance ne reconnaissent pas du tout les réalités singulières des populations qu'ils cherchent à rencontrer. Je parle spécifiquement des modalités de présentation ou de compte rendu des œuvres. De manière générale, les descriptions tendent à omettre les accrocs et autres éléments problématiques qui se produisent forcément au fil des initiatives.

Voilà les termes qu'emprunte l'ATSA sur son site pour décrire *Le temps d'une soupe* :

L'espace scénique se déploie en extérieur, tel une terrasse de restaurant. Grâce à une mécanique de rencontre bien articulée, des « Maîtres de conversation » attentionnés, cette intervention d'art relationnel génère des duos spontanés de conversations confidentielles sur le sujet du vivre-ensemble avec le grand public. L'expérience devient collective par l'accumulation des duos archivés sous forme de portraits poétiques, diffusés sur le lieu de l'événement et [en ligne]. [...] Cet échange privilégié et esthétisé ouvre le terrain de la rencontre sur un pied d'égalité. Il théâtralise l'oralité et nous permet de discuter de sujets importants en dehors de notre cercle habituel de rencontre, de développer l'esprit critique ; de générer une implication et une participation active avec la collectivité ; de dynamiser et de rendre plus intelligents et démocratiques nos espaces publics²⁰.

À bien des égards, mon expérience contraste avec cette description. Je comprends toutefois que la fonction de ce texte est avant tout promotionnelle. C'est une description incitative et dont le ton convient à tous, si j'ose dire. Il m'est plus difficile de comprendre pourquoi la limitation de la description aux intentions de l'œuvre tend à se reproduire dans les productions à caractère scientifique. Voici une description tirée de l'article : « Art et action communautaire au sein du mouvement communautaire au Québec. Un apport protéiforme aux luttes » (Lamoureux *et al.*, 2018, p. 240).

20. Voir : <https://www.atsa.qc.ca/le-temps-d-une-soupe-en-tournee>. Dernière consultation en date du 13 janvier 2020.

Au début des années 2010, le groupe de défense de droits en santé mentale Action Autonomie mène une recherche qualitative sur les expériences d'isolement en milieu psychiatrique, de contention physique et chimique. Cinq « droits » sont identifiés comme étant régulièrement bafoués : la dignité, le respect, la liberté, la sécurité, le consentement libre et éclairé. Souhaitant réaliser une campagne de sensibilisation, les membres du groupe choisissent la forme d'un projet « d'art conscientisant » qui se déploie entre 2011 et 2013 en partenariat avec le Musée des beaux-arts de Montréal. Lors de séances de création collective, des militant.e.s réalisent une « exposition portative », composée d'œuvres illustrant ces « droits ». Intitulée *Insolentes et Insoumises. Esquisses sur les droits en santé mentale*, elle est d'abord exposée dans le hall du musée, puis circule depuis dans les moments de rassemblement du mouvement, nourrit les discussions lors de « cliniques de défense de droits ».

Cette description ne nous permet ni de dire de quelle manière les participant.e.s sont intervenus dans le processus ni comment elles ou ils réagirent à cet ensemble d'interventions. La description apparaît dans un article qui vise notamment à défendre les « apports des pratiques créatives et artistiques » en milieux communautaires (*Ibid.*, p. 255-256), à soutenir les artistes des milieux communautaires dans leurs luttes pour la reconnaissance, à réinscrire la valeur de l'art en milieux communautaires en tant « qu'espace de liberté » pour les artistes (*Ibid.*, p. 262). Si j'hésite à affirmer que cette description apparaît, dans sa forme actuelle, quelque peu intéressée, je ne vois comment elle participe à conclure que :

L'art et les pratiques créatrices permettent donc d'imaginer le soi dans sa relation aux autres et au monde dans un contexte créatif (ré)ouvrant, potentiellement, le désir d'agir et l'horizon des possibles quant aux stratégies à mettre en œuvre afin de contester les cadres culturels, sociaux, économiques et politiques (*Ibid.*, p. 263).

La responsabilité d'une méthodologie rigoureuse ne repose pas seulement sur les scientifiques. Il serait même favorable que celle-ci soit enrichie par les artistes eux-mêmes, ou autres intervenant.e.s employant des stratégies artistiques. Que les langages de l'art ne se situent pas toujours dans le registre de la « scientificité » ou de la « méthode », cela se comprend. Or, la description, cet outil né à l'intérieur même d'une relation intime avec les œuvres d'art, est un bon exemple méthodologique permettant de pallier, me semble-t-il, ce trouble langagier ou pour le dire autrement, de pallier ce qui m'apparaît être un manque généralisé de descriptions critiques capables de nommer les faiblesses des œuvres. Cela

vaut en particulier lorsque la description se situe dans l'expérience empirique ou autrement dit, dans l'expérience même de l'intervention.

Le point de vue de l'expérience est celui à partir duquel on est susceptible d'orienter l'analyse d'un processus de production : quelle forme d'intervention convient le mieux aux formes de réalités de celles et ceux auprès de qui nous souhaitons intervenir ? Quels sont les besoins, les désirs, les préoccupations exprimés par les personnes concernées ? Quels sont les moyens que l'on se donne en vue de vérifier que la forme d'intervention choisie convient aux formes de réalité avec lesquelles elle interagit ? Comment se rapporter à la matérialité de l'expérience avec une approche méthodologique rigoureuse nous permettant d'entretenir un doute constant sur nos pratiques, de documenter les écueils aussi bien que les expériences symbiotiques, de se montrer fidèles aux limites de nos interventions comme à leurs effets positifs²¹ ? L'avenue d'une exploration formelle située sur le plan de l'esthétique, entendue comme *étude des formes sensibles*, a selon moi le potentiel d'accueillir la complexité de nos expériences en termes d'action communautaire.

Dire que l'on souhaite contribuer à la *transformation* de la société suppose que sa forme ne convient pas à notre sensibilité. Une exploration formelle visant une transformation radicale de la société et des milieux communautaires en faveur d'une société plus juste ne saurait négliger l'apport potentiel d'une multiplicité de ressources sensibles, voire de leur alliance et de leur agencement. La forme est un concept transversal. Elle concerne aussi bien l'art que la philosophie, les expériences de vie, le travail social, l'ethnologie, la pauvreté, la biologie, l'artisanat, la politique, les sports ou la nature. Or, dans les contextes communautaires, c'est avant tout face aux formes de réalités qui les composent et à leur complexion particulière qu'il s'agit de situer nos champs d'action.

L'approche praxéologique d'une exploration formelle gagnerait même peut-être à être considérée comme point de départ de toute initiative entreprise par des acteurs agissant dans ces milieux. Il ne va pas de soi que la forme artistique soit la mieux adaptée aux formes de réalités des participants. Il se pourrait même que l'œuvre d'art comme forme agisse à titre d'ornière limitant notre vision des formes que le réel déploie devant nos yeux. C'est

21. C'est sur fond de questions similaires que nous avons consolidé les outils d'évaluation d'impacts pour la pratique de la médiation intellectuelle pour l'organisme Exeko, entre 2016 et 2019, en collaboration avec les membres de l'organisation et une équipe de chercheurs en éducation de l'Université McGill, composée de Naomie Nichols, Jayne Maylanfant, Maxime Goulet Langlois et moi-même. La valeur de ces outils, cependant, reposera notamment sur l'usage qui en sera fait et que la documentation permettra justement d'analyser. L'équipe de chercheurs et moi-même travaillons actuellement à l'écriture d'articles sur le processus de production de cet outil d'évaluation.

pourquoi il s'impose d'élargir le spectre de nos actions possibles. Dans un contexte de pratique communautaire, face au concept de forme, l'œuvre d'art semble souvent induire des limitations problématiques, car, bien qu'« elle n'existe qu'en tant que forme », elle ne saurait contenir à elle seule la forme qui est plutôt « le mode de la vie » (Focillon, 2013, p. 4-5). La forme est d'ailleurs le mode de la vie politique, économique et sociale. Elle est le mode de l'expérience humaine. Elle est la modalité de notre perception, de nos actions et de nos interactions.

Il existe par ailleurs plusieurs exemples d'initiatives qui mobilisent des formes d'intervention alternative situées dans un autre registre que dans celui des arts²². Je pense notamment au travail de la *Boîte Rouge Vif*, qui privilégie notamment la production de formes comme des expositions à caractère ethnographique²³ et des outils de matériel pédagogiques²⁴ à des fins de « transmission culturelle »²⁵. En tant qu'elles mobilisent directement les savoirs et les mémoires de participant.e.s des premiers peuples, ces formes pourraient se révéler favorables à la consolidation d'une subjectivation historique ainsi qu'à une réappropriation partielle de la représentation de leur propre histoire par les participant.e.s eux-mêmes. Un tel choix semble d'ailleurs répondre à des préoccupations clairement identifiées par des auteurs autochtones tels qu'Alfred Taiaiake (1999) et Georges E. Sioui (1999), soit le besoin d'une autohistoire et du déploiement d'une

22. Je me limite ici à quelques exemples visant à clarifier mon propos. Je pense par exemple à la remise en place d'une radio communautaire de Kanesatake (2013-2014), facilitée par la tenue d'ateliers menés par des médiatrices et des médiateurs intellectuels d'Exeko. Cette initiative avait été identifiée par des membres de la communauté comme étant la plus susceptible de répondre aux besoins de cette même communauté. Cela dit, ce projet exigerait également d'être réfléchi en profondeur, dans la mesure où la radio a connu beaucoup d'écueils depuis sa reconstruction. Un autre exemple est celui d'un Balado documentaire réalisé avec des participant.e.s du Pas de la rue, un organisme communautaire œuvrant auprès des populations vulnérables de 55 ans et plus. Ce projet n'échappe pas non plus à l'exigence d'une relecture. Bien que ma collègue Tiphaine Barailler et moi-même ayons articulé le balado autour du rapport des participant.e.s à la lecture, afin de sortir d'une défense *a priori* de la lecture, cette initiative s'inscrivait dans le cadre d'un projet avec des objectifs prédéterminés par l'organisme Exeko. Ici, il serait par exemple légitime de questionner dans quelle mesure ces objectifs prédéterminés ont influé sur la matérialité du balado.

23. Pour quelques exemples, voir : <http://www.laboiterougevif.com/expositions/>.

24. Plusieurs outils de ce type ont été diffusés en ligne. Voir : <http://veritablesexperts.com/>.

25. L'organisme admet d'ailleurs que : « La complexité de la transmission culturelle nécessite une polyvalence en regard des moyens utilisés afin de valoriser, conserver et transmettre les identités culturelles pour les communautés elles-mêmes et pour les publics qui s'y intéressent. » Voir : <https://www.laboiterougevif.com/presentation-de-lorganisme/>

intelligentsia autochtone²⁶. Or, même une telle affirmation appelle à être mise à l'épreuve de la matérialité des interventions en question. Comment un projet comme *L'univers des innus d'Ekuanitshit* s'est-il matérialisé²⁷ ? De quelle manière se montrait-il cohérent des besoins des participant.e.s impliqué.e.s ? *Le petit guide de la grande concertation. Création et transmission culturelle par et avec les communautés, autochtones et allochtones* (2016) fournit déjà quelques pistes de réponses à ces questions. La force de ce guide, d'un point de vue de la critique que j'ai élaborée ci-haut, tient de l'importance qu'il accorde aux paroles, aux idées et aux différentes positions des membres des communautés rencontrées. Cela dit, on y met avant tout l'accent sur le processus, sur les modalités de l'intervention comme telle (concertation, méthode de collecte, production du dispositif, etc.).

À quoi ressemblerait une démarche qui priorise la description des formes de réalité qui constituent les raisons d'être des interventions communautaires ? Une telle démarche ne nous permettrait-elle pas de ralentir notre regard ? D'accueillir davantage les expériences qui démentent nos appréhensions ? De mieux comprendre les milieux communautaires, leur forme et leur fonction dans le système capitaliste ? De calmer notre urgence d'agir et de fonder nos actions dans un savoir concret et bien identifié ? Une chose est sûre, c'est que l'exercice de la description s'avère, dans cet esprit, un outil incontournable de vérification et de documentation, susceptible d'empêcher nos subjectivités artistiques, scientifiques ou autre de s'ériger abstraitement face au réel. La description déploie à mon sens un potentiel de subjectivation bien plus grand, en ce qu'il ouvre la voie à une expérimentation de nouvelles formes de vie à condition qu'elles soient ancrées dans un savoir expérientiel des formes. C'est du moins la description qui m'aura permis d'accueillir ne serait-ce qu'un fragment de la vérité de Juliette.

BIBLIOGRAPHIE

- AKA-EVY, JEAN-LUC (1999). De l'art primitif à l'art premier. *Cahiers d'Études africaines*, 29(155), 563-582.
- ATSA (2020). *Le temps d'une soupe...* Récupéré de : <https://www.atsa.qc.ca/le-temps-d-une-soupe-en-tournee>.
- BACHELARD, G. (1948). *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Librairie José Corti.

26. Taiaiake (1999, p. 153) affirme : « the formation of an indigenous intelligentsia that understands the essence and the commonality of the traditional teachings is crucial to re-forming politics and society ».

27. Voir : www.laboiterougevif.com/expositions/.

- BALIBAR, É. ET DUROUX, Y. (2015). Althusser : une nouvelle pratique de la philosophie entre politique et idéologie. Conversation avec Étienne Balibar et Yves Duroux (Partie I). *Cahiers du GRM: Althusser : politique et subjectivité*, 7.
- BLAIS, C. (2016). *Le rôle des artistes en art communautaire et le processus d'empowerment : étude auprès d'artistes et de participantes au Québec* (Mémoire de maîtrise). UQAM, 2016.
- DEPELTEAU, J. (2013). *Enjeux liés au financement et à la gouvernance des organismes communautaires québécois*. Montréal : IRIS.
- E. SIOUI, G. (1999). *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- FOCILLON, H. (1943). *La vie des formes*. Paris : Presses Universitaires de France.
- FURMANEK, C. (2014). *Tentatives de relégation – « l'art pour l'art », « la poésie pure », malentendus et constructions idéologiques douteuses*. *Fabula : De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs*.
- GIROUX, D. (2019). *Parler en Amérique. Oralité, colonialisme, territoire*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- GOULET-LANGLOIS, M. (2017). Arts, philosophie, marginalisations sociales et émancipation : la médiation intellectuelle, une pratique frontalière des sens. Dans *Expériences critiques de la médiation culturelle*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- GOULET-LANGLOIS, M. (2015). Canada-Québec : La médiation intellectuelle, portrait d'une pratique philosophique à la croisée du concept et de l'affect. *Diotime*, (66).
- GROYS, B. (2015). *En public. Poétique de l'auto-design*. Paris : Presses Universitaires de France.
- HONNETH, A. (2013). *La lutte pour la reconnaissance*. Paris : Gallimard.
- BEAUCHEMIN, W.-J., BLÉMUR, D., DUGUAY, N. ET GOULET-LANGLOIS, M. (2014). De l'inégalité des intelligences à la médiation intellectuelle. Effets et enjeux propres à une conception politique du savoir, *Globe : Les enjeux du modèle des sociétés du savoir tels qu'ils sont vécus au Québec*, 17(2), 45-68.
- KAINE, E., BELLEMARE, D., BERGERON-MARTEL, O. ET DECONINCK, P. (2016). *Le petit guide de la grande concertation : création et transmission culturelle par et avec les communautés*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- LAFORTUNE, J.-M. (2012). *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

- LAFORTUNE, J.-M. ET RACINE, D. (2012). Sources de la médiation culturelle. Dans *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques* (p. 9-38). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- LAFUENTE FERRARI, E. (1962). « Goya's Graphic Work », *Goya : Complete Etching, Aquatints and Lithographs*, Londres : Thames and Hudson. p. I-XXXIV.
- LAMOUREUX, È. (2009). *Art et politique. Nouvelles formes d'engagements politiques au Québec*. Montréal : Écosociété.
- LAMOUREUX, È. (2010). Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale. *Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques : Faire face. Pratiques de résistance dans les sociétés contemporaines Europe-Amérique* (XIX^e-XXI^e siècles). 9.
- LAMOUREUX, È., BRUNEAU J. ET C. G. OLIVIER (2018). Art et action culturelle au sein du mouvement communautaire au Québec. Un apport protéiforme aux luttes. Dans *InteReconnaissance. La mémoire des droits dans le milieu communautaire au Québec*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- LAMOUREUX, J. (2007). *Profession, historienne de l'art*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- LEDUC, V. (2011). *L'art communautaire, un espace pour construire la reconnaissance sociale des femmes criminalisées au Québec ?* (Mémoire de maîtrise). UQAM.
- PAYANT, R. (1987). *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*. Laval : Éditions Trois.
- QUINTAS, È. (2012). La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques. Dans *Le musée en partage du musée des beaux-arts de Montréal* (p. 183-190). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- SÉRIS, J.-P. (2013). *La technique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- TAIAIAKE, A. (1999). *Peace, Power, Righteousness. An Indigenous Manifesto*. Oxford : Oxford University Press.