

1243256
A CL

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PRATIQUE DE L'ART SOCIALEMENT ENGAGÉ: UNE APPROCHE
MULTIDISCIPLINAIRE DE PROJETS PARTICIPATIFS AVEC LES AÎNÉS

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
RISA HATAYAMA

JUIN 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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.01-2006). 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 voudrais d'abord exprimer mes remerciements à ma directrice Anne Ramsden pour tous ses conseils inestimables durant ma recherche. Je voudrais remercier également Nathalie Lagüe, l'ancienne récréologue de CHSLD Providence Notre-Dame de Lourdes pour son soutien indispensable et son ouverture d'esprit à mes projets. Mes remerciements s'adressent aussi à tous les participants aînés de mes projets.

Remerciements particuliers à mes amies du Québec et à ma famille au Japon, spécialement à ma grand-mère pour m'avoir toujours encouragée dans les moments difficiles. Dernièrement, je voudrais exprimer tous mes profonds remerciements à mon copain pour sa patience et son soutien moral et aussi d'avoir été mon fidèle correcteur de tous mes textes en français tout au long de mes études.

TABLI D'ÉDICATION

LISTE DES FIGURES	1
RÉSUMÉ	10
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L'ORIGINE DU SUJET	1
1.1 Contexte de création	1
1.2 Influences théoriques	12
1.2.1 Faigo-mimokuparu	12
1.2.2 Pratiques de l'art visuel et engagé	14
CHAPITRE II	
LA PARTICIPATION	17
2.1 Participation et collaboration	17
2.2 Défis rencontrés	19
2.3 Processus	21
2.4 Questions d'éthique	25
CHAPITRE III	
LA DOCUMENTATION	29
3.1 Pédagogie	30
3.2 Sites	31
3.3 Présentation	35
CONCLUSION	39
MÉDIAGRAPHIE	43

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L'ORIGINE DU SUJET	3
1.1 Contexte de création	3
1.2 Influences théoriques	12
1.2.1 Kaigo-minzokugaku	12
1.2.2 Pratique de l'art socialement engagé	14
CHAPITRE II	
LA PARTICIPATION	17
2.1 Participation et collaboration	17
2.2 Défis rencontrés	19
2.3 Procédure	21
2.4 Questions d'éthique	25
CHAPITRE III	
LA DOCUMENTATION	29
3.1 Fugacité	30
3.2 Statut	31
3.3 Présentation	35
CONCLUSION	39
MÉDIAGRAPHIE	43

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Exemple de résultat du sondage de <i>Comprendre le vieillissement : Comment se sent-on quand on est vieux?</i> , 2011.	8
1.2	Costume de troisième âge de <i>Comprendre le vieillissement : Comment se sent-on quand on est vieux?</i> , 2011.	8
1.3	Documentation photographique de <i>Saveur de sagesse</i> , 2012.	10
1.4	Capture d'écran de <i>Saveur de sagesse</i> , 2012.	10
3.1	Scénarimage de <i>Jacqueline of All Trades : Jacqueline et les quatre maîtres de Providence Notre-Dame de Lourdes</i> , 2013.	34

RÉSUMÉ

Ce mémoire de création prend pour objet d'étude les sujets de la participation et de la documentation des projets d'art socialement engagés réalisés avec les personnes âgées vivant en milieu institutionnel. En tant qu'exigence partielle de la maîtrise en arts visuels et arts médiatiques, ce texte a été élaboré pour accompagner ma production artistique intitulée : *Jacqueline Of All Trades : Jacqueline et les quatre maîtres de Providence Notre-Dame de Lourdes*, qui a été présentée au Centre de diffusion et d'expérimentation (CDEX) du 11 au 15 mars 2014.

Ce texte d'accompagnement est divisé en trois chapitres. Le premier aborde des éléments fondamentaux de ma pratique et l'origine du sujet de mon mémoire de création. Le deuxième s'intéresse à la question de la participation, notamment dans le cadre du processus et des défis de la réalisation avec ces personnes. Le troisième traite de la question de la documentation dans la pratique de l'art socialement engagé et des questions connexes, entre autres le statut de la documentation et la présentation dans un contexte en galerie.

Mots clés : art socialement engagé, art participatif, documentation, éthique, esthétique, personnes âgées vivant en institution, *kaigo-minzokugaku*.

INTRODUCTION

Que signifie les termes « art socialement engagé » et « projet participatif »? Comment infiltrer, en tant qu'artiste, les établissements pour les aînés? Et quels sont les défis qu'on peut y rencontrer? Que signifie « documentation » d'un projet d'art socialement engagé et quel est son potentiel artistique? Ce sont là des questions essentielles traitées dans le cadre de mon sujet de maîtrise, dont le titre est *pratique de l'art socialement engagé : une approche multidisciplinaire de projets participatifs avec les aînés*.

Le premier chapitre débute par l'introduction de l'origine du sujet, en abordant mon cheminement artistique et personnel. Par la suite, j'introduirai la théorie qui m'inspire, *kaigo-minzokugaku*, une théorie novatrice de l'étude folklorique, ainsi que la pratique de l'art socialement engagé, avec laquelle j'identifie ma pratique actuelle.

Le deuxième chapitre intitulé *La participation*, sera consacré à décortiquer les différents aspects de la participation. Je traiterai d'abord du sens du mot « participation », afin de préciser et faire apparaître quelques particularités des projets participatif. Je poursuivrai ensuite avec une discussion sur les défis qui s'y posent et sur mon processus de création de projets participatifs avec des aînés, particulièrement ceux qui vivent en milieu institutionnel, en introduisant les étapes et les remarques relatives à chacune de ces étapes. Je terminerai enfin avec mes observations sur l'éthique professionnelle et personnelle qui peut se poser durant la réalisation des projets participatifs avec les aînés atteints par une maladie cognitive.

Dans le dernier chapitre nommé *La documentation*, je traiterai d'abord de « la fugacité » des projets d'art socialement engagé. Sur cette base, je tenterai par la suite d'examiner le statut de la documentation de tels projets. Il sera aussi question des potentiels artistiques de la documentation et de la présentation de la documentation dans un contexte d'exposition en galerie.

CHAPITRE I

ORIGINE DU SUJET

1.1 Contexte de création

Depuis quatre ans, je m'intéresse aux enjeux concernant le vieillissement. Comme beaucoup de praticiens de l'art socialement engagé (tels que ceux dont il sera question plus tard), je favorise de plus en plus une approche multidisciplinaire au lieu de réaliser un projet propre à un médium spécifique, afin de mieux traiter un sujet qui m'inspire à chaque occasion. Cette approche me permet de chercher à faire la lumière sur certains aspects des problèmes que vivent les personnes âgées, notamment les problèmes de santé, l'isolement, l'âgisme et les questions entourant la dignité. Au lieu de le faire avec la morosité et l'austérité qui souvent victimisent les aînés et qui contribuent à maintenir des tabous sur ces enjeux, je m'intéresse à les aborder avec un humour léger en travaillant de manière participative et relationnelle avec eux. Ce faisant, je souhaite qu'ils soient affectés positivement par l'art. La transposition en photographie et en vidéo de mes actions dans la galerie dédramatise ces enjeux et permet aux spectateurs de voir les aînés avec plus de respect, d'intérêt et d'ouverture.

Par ailleurs, avant de réaliser des projets d'art socialement engagés, j'étais auparavant préoccupée par la création d'histoires imaginaires inspirées de la littérature surréaliste et existentialiste¹, en utilisant plus spécifiquement des médiums, tels que l'installation

¹ Entre autres, *Le Gai Savoir* (1882) de Friedrich Nietzsche, *Sonnets à Orphée* (1922) de Rainer Maria Rilke, et *Capitale de la douleur* (1926) de Paul Éluard.

photographique et vidéographique. Ma pratique de cette époque consistait à travailler en solo, dans mon atelier, derrière une porte close. Je n'ose pas dire que je réalisais des œuvres simplement que pour moi-même. Il n'y avait pas de véritable lien direct et apparent avec la réalité extérieure. De toute manière, je travaillais dans mon atelier sans avoir d'interaction avec autrui, et sans être préoccupée par les problèmes sociaux.

Comment suis-je donc arrivée à travailler avec les aînés en particulier et, plus encore, de manière participative? Pour expliquer ce virage vers le social, il est nécessaire de relater une partie de mon histoire familiale qui a marqué mon parcours artistique. Tout d'abord, il est essentiel de mentionner que j'ai grandi dans une famille japonaise plutôt conformiste. J'avais eu énormément de contacts avec les personnes âgées depuis ma naissance, notamment avec mon arrière-grand-mère ainsi que mon arrière-grand-oncle. Passer du temps avec eux chaque jour durant mon enfance m'a conditionné à développer une conscience et une attitude de respect envers eux et les aînés en général. À cette époque, à cause de mon jeune âge, je n'avais pas compris et saisi pleinement ce que cela signifiait de vieillir et comment cela pouvait toucher les gens tant physiquement que psychologiquement.

Des années plus tard, mon expérience plus récente avec mon grand-père, qui souffrait de la maladie d'Alzheimer durant les cinq dernières années de sa vie, m'a ramené de nouveau à ce questionnement. En étant témoin de sa lutte contre cette maladie dégénérative et cruelle, j'ai subi un traumatisme psychologique. Avec la dégradation de son état de santé, le sentiment de totale inutilité et d'impuissance m'avaient dès lors envahie. Ce sentiment était si profond que j'avais commencé à avoir de la méfiance et à remettre en question mon choix de carrière : pourquoi je crée? À quoi servent mes œuvres dans la société? Combien de fois avais-je posé des questions auto-réprobatoires, comme quoi j'aurais dû devenir médecin ou infirmière, et non pas une artiste, quelqu'un qui pourrait l'aider à alléger sa souffrance.

Ce sentiment d'impuissance s'est estompé peu à peu durant l'année précédant sa mort. Un jour, lors de notre visite journalière à l'hôpital, nous lui avons demandé ce qui lui plaisait le plus dans sa vie quotidienne. Ce n'était là qu'une simple question. Mais compte tenu qu'il ne pouvait plus nous reconnaître facilement et que de tenir une conversation cohérente avec lui était rendu extrêmement difficile, sa réponse fut étonnante de lucidité. À notre surprise, il a répondu que c'était d'avoir une conversation avec quelqu'un. Cette réponse était profondément touchante, car à ce moment, il était vraiment celui que nous avons connu autrefois, l'homme qui nous a appris énormément de choses à propos de la vie. Et ce n'était pas tout : cette réponse était révélatrice pour moi, car cela m'a appris que la présence humaine et le contact direct avec quelqu'un dans un état vulnérable est précieux ainsi, ce n'était pas toujours nécessaire que nous soyons un professionnel de la santé pour affecter positivement quelqu'un dans cette situation. Et, à ce moment-là, je me suis rendu compte qu'il y avait peut-être quelque chose qu'une artiste puisse faire pour des gens comme lui. Dès lors, j'ai réfléchi à savoir comment pouvais-je contribuer à la société vieillissante en tant qu'artiste et en réalisant des projets artistiques, et j'ai commencé, petit à petit, à réaliser des projets avec les aînés.

Après cette expérience marquante et significative concernant mon grand-père, j'ai donc commencé à réaliser des projets avec les aînés, avant même de commencer la maîtrise. Mais, il faut dire que je n'avais jamais essayé de réaliser des projets avec les aînés hors de ma zone de confort culturel. Même si j'avais résidé au Québec depuis près d'une dizaine d'années, ma connaissance des personnes âgées était fondée exclusivement sur ma propre culture. De plus, je n'avais eu aucun contact avec les aînés hors de ma culture non plus. J'admets que j'avais aussi eu une réserve et une hésitation avant de mettre sur pied un projet avec des personnes âgées au Québec. Je craignais dès lors de ne pas être bien accueillie et d'être vue comme une intruse.

Bref, je ne savais pas à quoi m'attendre et comment faire le premier pas. D'un point de vue culturel, travailler avec les aînés semblait beaucoup moins compliqué au Japon étant donné que j'y suis originaire (je suis visiblement du même groupe ethnique que la majorité de la population et je partage la même culture et la même langue). En termes simples, contrairement à mon profond désir de travailler avec les personnes âgées d'ici, je ne savais pas où et comment les approcher. C'est pour cette raison que j'ai décidé de profiter du cadre de la maîtrise pour commencer à connaître concrètement le milieu des aînés du Québec.

Afin de me préparer pour ce projet, six mois avant de débiter la maîtrise, je me suis impliquée comme bénévole dans un organisme d'entraide pour les aînés, Entraide Bénévole Métro Montréal. Ce travail pratique, ainsi que les échanges avec mes clients² durant les visites amicales hebdomadaires, consistait à les accompagner à leurs rendez-vous médicaux. En discutant avec les récréologues des établissements où certains résidaient, j'ai pu approfondir mes connaissances sur la réalité des aînés d'ici et leurs préoccupations quotidiennes. Pendant ce travail, je constatais qu'il y avait des enjeux fort présents et spécifiques, surtout en ce qui a trait aux soins spécifiques prodigués à une clientèle immigrée. Par exemple, il y avait des questions liées à la communication avec les immigrants aînés de diverses origines et à l'intégration de ces aînés tout en respectant leurs habitudes culturelles dans l'établissement d'accueil. Ces enjeux sont symptomatiques de notre société actuelle qui semble préfigurer l'avenir des soins pour les aînés d'ici. Cependant, bien qu'en tant qu'immigrante moi-même, j'étais très préoccupée par la question de l'approche et de l'élaboration artistique de ces enjeux. De l'autre côté, il y avait aussi des enjeux plus apparents et communs entre le Japon et le Québec, tels que ceux qui sont reliés aux problèmes de santé physique, mentale et psychologique. En fin de compte, ce travail pratique m'a aidé à voir quelle voie à suivre pour lancer ma recherche, c'est-à-dire à aborder ces enjeux plutôt omniprésents dans la culture japonaise et québécoise.

² Le terme « client » est utilisé par l'organisme pour décrire une personne aînée qui l'appelle pour recevoir des services.

Tirant les leçons de cette expérience en tant que bénévole, j'ai donc décidé d'aborder l'enjeu de base, soit le vieillissement, en tant que mon premier projet de la maîtrise. Le but de ce projet intitulé *Comprendre le vieillissement : Comment se sent-on quand on est vieux?* (2011) était d'approfondir la connaissance sur ce phénomène universel et irréversible. J'ai eu l'idée de confectionner un « costume de troisième âge » pour simuler l'expérience d'être vieux selon les résultats d'un sondage sur les problèmes physiques que vivent les personnes âgées. Pour acquérir les informations et écouter directement la voix des aînés, plutôt que tout simplement utiliser les statistiques déjà disponibles en ligne, j'ai contacté plusieurs établissements pour personnes âgées de la ville à la recherche de participants. Toutefois, je ne m'attendais pas à quel point c'était compliqué de trouver des établissements aptes à recevoir les projets artistiques. Le premier obstacle auquel j'ai dû faire face était d'avoir une compréhension et une coopération de la part du personnel des établissements. Déplorablement, dans la plupart des cas, l'ouverture pour les artistes dans ce type d'établissement semblait quasi inexistante. Il va sans dire que cette situation était démoralisante au début, mais en même temps, c'était aussi une expérience indispensable pour continuer ma démarche future avec les aînés et surtout avec ceux qui vivent en institution. Des nouvelles questionnaires commençaient à me préoccuper : comment infiltrer en tant qu'artiste ce milieu apparemment si fermé? Comment convaincre les responsables et ces aînés de prendre part à un projet artistique?

Malgré la difficulté de trouver des établissements, j'ai finalement réussi à travailler avec les aînés de trois maisons de retraite³. À partir des résultats du sondage (optionnellement anonyme), j'ai assemblé le costume tout en utilisant des matériaux préfabriqués tels que orthèses, gilet alourdi, sandales, lunettes de sécurité, casque antibruits et en les modifiant. En exposant ce costume dans une galerie, j'ai invité les spectateurs curieux à porter ce costume pour avoir une expérience de la lourdeur du vieillissement. De plus, cette œuvre a été accompagnée d'une vidéo qui servait autant

³ Le Manoir Westmount, la Résidence Des Boulevards Campus Rachel, et la Résidence Alfredo-Gagliardi.

de mode d'emploi un peu maladroit pour ajouter un aspect plus détendu et ludique au projet, et pour attirer les spectateurs à l'essayer sur place.

1) Quel est votre sexe ? (cocher votre réponse)
 Masculin Féminin

2) Quel est votre âge ? (cocher votre réponse)
 65 - 69 ans 90 - 94 ans
 70 - 74 ans 95 - 99 ans
 75 - 79 ans 100 - 104 ans
 80 - 84 ans 105 - 109 ans
 85 - 89 ans 110 ans et plus

3) Avez-vous des problèmes physiques liés au processus de vieillissement ? (cocher votre réponse)
 Oui Non

4) Si vous avez répondu « Oui » à la question 3), décrivez quelle(s) sorte(s) de problèmes physiques vous vivez actuellement.
 Perte - Équilibre
 Trouble - Musculaire
 Difficulté - Respiratoire
 Sarcopénie - Dos - Ce
 Perte - Mémoire

Figure 1.1 Exemple de résultat du sondage de *Comprendre le vieillissement : Comment se sent-on quand on est vieux?*, 2011.

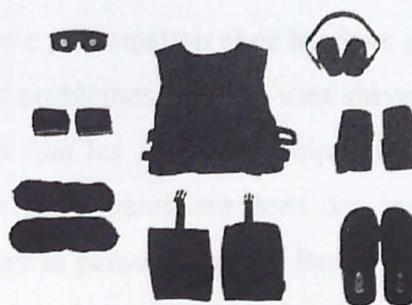


Figure 1.2 Costume de troisième âge de *Comprendre le vieillissement : Comment se sent-on quand on est vieux?*, 2011.

Mais, au bout du compte, ce projet n'était pas satisfaisant, ceci malgré le fait qu'il ait été réalisé, comme prévu, avec la participation de ces aînés. Parce que même si près de 50 personnes ont participé au sondage, leur implication ne servait que de source d'inspiration. Ce projet m'a donc forcé à remettre en question à la fois ce que cela signifie de réaliser un projet participatif pour moi et la manière que j'utilise cette méthode pour la réalisation de mes projets.

Suite à cette expérience, j'ai souhaité faire participer de manière plus active les aînés dans le projet. J'ai alors réalisé *Saveur de sagesse* (2012), une intervention publique dans le but de valoriser les aînés et leur sagesse de la vie, en remettant en question la notion traditionnelle « sage » et celle plus récente de « fardeau » de la société, deux étiquettes à la fois opposées et associées aux aînés. J'ai donc invité des aînés à écrire librement leurs paroles de sagesse qu'ils voulaient transmettre aux jeunes générations.

Le projet a commencé par la cueillette des paroles des aînés du Centre des aînés de Villeray. Après avoir transcrit ces paroles, j'ai fait des biscuits chinois à la main et j'ai inséré chaque phrase dans un biscuit afin de les distribuer aux passants dans la rue en échange de leurs billets de remerciements à remettre à l'auteur aîné.

À ma grande surprise, ce projet a suscité une forte participation chez les deux parties, c'est-à-dire les aînés et les jeunes. Or, quelques problèmes majeurs sont survenus en grande partie à cause de la façon choisie pour que les jeunes participants écrivent leurs remerciements. En effet, certains jeunes participants ont écrit des messages irrespectueux, tels des blagues pitoyables envers la personne aînée. Par conséquent, dans ces cas, je ne pouvais pas remettre le message à l'auteur aîné plus tard. D'autres questionnes surgissaient : devrais-je intervenir auprès des participants pour qu'ils comprennent comment mieux communiquer avec les personnes âgées? À quel point devrais-je imposer ma vision du projet aux participants?

D'autre part, j'étais préoccupée par l'usage de la documentation amassée lors de ces projets participatifs. Durant l'intervention dans la rue, j'étais équipée d'un appareil photo, et je photographiais systématiquement les mains de chaque participant tenant le biscuit qu'il a obtenu dans le but de garder l'anonymat des participants et pour l'uniformité esthétique. Cependant, avec un peu de recul, je me demandais si le choix du médium ainsi que le moment choisi étaient appropriés. Bien évidemment, la photographie n'enregistre ni le son ni le mouvement, et cette manière de cadrer le moment d'échange me semblait rendre impossible de transmettre l'essence de cet échange et cette expérience que je voulais communiquer avec les spectateurs dans la galerie.



Figure 1.3 Documentation photographique de *Saveur de sagesse*, 2012.

En tirant des enseignements de cette expérience, j'ai réalisé la deuxième version de *Saveur de sagesse*⁴. La base de celui-ci restait le même mais au lieu de faire écrire des mots de remerciements, j'ai demandé aux participants dans la rue de s'exprimer directement à la caméra. Chose intéressante, à cause de la présence plutôt intimidante de la caméra vidéo durant l'intervention, il y a eu moins de volontaires pour participer à ce dernier projet. Cependant, il semble que la présence de la caméra a aidé à améliorer la qualité des réponses des participants. Ils avaient plus conscience de leur responsabilité face à leurs commentaires.



Figure 1.4 Capture d'écran de *Saveur de sagesse*, 2012.

⁴ Cette fois-ci avec les résidents du CHSLD Providence Notre-Dame de Lourdes.

Aussi intéressant qu'il puisse paraître, cette vidéo fonctionnait en même temps comme une documentation du projet lui-même pouvant faire partie d'une exposition éventuelle. Cependant, il était évident que pour présenter cette vidéo dans une galerie, elle devait être accompagnée d'un long texte explicatif. Autrement dit, il semblait qu'elle a toujours manqué d'autonomie comme œuvre, car l'écart entre le temps de la documentation et sa présentation me semblait impossible à combler. J'ai alors commencé à questionner la fonction et le rôle de la documentation dans les projets d'art socialement engagé. Qu'est-ce qui différencie une simple documentation d'une œuvre d'art?

Considérant toutes les questions évoquées durant le parcours à la maîtrise concernant les aspects de la participation et de la documentation, j'ai réalisé le projet de fin de maîtrise intitulé *Jacqueline Of All Trades : Jacqueline et les quatre maîtres de Providence Notre-Dame de Lourdes*. Brièvement, ce projet questionne la perception négative des aînés, qui sont considérés comme des fardeaux de la société et les reconnaît comme étant des gardiens de la connaissance et de la culture au fil des générations. Durant la réalisation de ce projet d'intervention performatif, j'ai joué le rôle d'un personnage fictif nommé Jacqueline, une touche à tout, en uniforme, dont le but est de rencontrer des vieux maîtres pour recevoir leurs enseignements. À l'aide d'une des récréologues du CHSLD *Providence Notre-Dame de Lourdes*⁵, j'ai alors invité quatre résidentes aînées, en leur demandant de devenir mes maîtres temporaires et partager leurs compétences et leurs connaissances culturelles. Chaque participante/maître m'a alors appris sa propre expertise, à savoir, le tricot, le crochet, l'italien, le dessin, durant leurs leçons de deux heures à la fois.

⁵ Il s'agissait de Nathalie Lagüe.

1.2 Influences théoriques

Avant d'aller plus loin et de se pencher sur les questions susmentionnées, je vais maintenant digresser un peu pour parler des théories qui m'influencent, afin de mieux définir et situer ma pratique. Dans cette section j'aborderai d'abord le *kaigo-minzokugaku*. C'est une théorie provenant de l'étude folklorique qui préconise la conservation de la mémoire et du savoir culturel des aînés, spécifiquement ceux qui habitent dans des foyers de soins. Par la suite, je présenterai une courte introduction et des réflexions théoriques sur la pratique de l'art socialement engagé.

1.2.1 介護民俗学 (Kaigo-minzokugaku)

Traiter les personnes âgées comme de précieux témoins de l'histoire et de la culture intéresse des folkloristes qui sont passionnés des mœurs culturelles et des coutumes qui sont transmises oralement. Parmi eux, Yumi Muguruma, folkloriste japonaise forge le terme « *kaigo-minzokugaku* »⁶, qui se traduit littéralement par « l'étude folklorique des soins pour les aînés ». Tenant fermement à l'importance de préserver et de transmettre les histoires personnelles des aînés qui reçoivent des soins institutionnalisés, elle propose une approche de travail sur le terrain comme font les folkloristes durant leurs recherches. Cette méthode remet en question la thérapie de la reminiscence, un traitement psychologique pour les personnes âgées, tel qu'enseigné par le gérontologue américain Robert Butler, qui tente de stimuler le cerveau de patients par l'évocation des souvenirs anciens.

⁶ Muguruma est l'auteur d'*Odoroki no kaigo-minzokugaku* [L'étonnant domaine de l'étude folklorique des soins pour les aînés] (2012). De 2004 à 2008, elle était professeure d'études folkloriques à Tōhoku University of Art and Design à Yamagata, Japon. Depuis son départ de l'université, elle travaille en tant que travailleuse sociale et soignante dans une maison de retraite à Numazu.

Le but de cette thérapie est d'améliorer la santé mentale des patients, en pouvant s'attendre à des effets positifs, tels que la stabilisation des émotions, le ralentissement du développement de la démence et l'obtention d'informations personnelles qui peuvent être utiles pour les soignants. On peut constater une simple affinité entre la thérapie et le travail de terrain des folkloristes dans la mesure où les deux champs touchent la réminiscence des individus. Toutefois, Muguruma craint que, contrairement au travail de terrain des folkloristes, « la thérapie demande aux thérapeutes de rester passifs et à l'écoute » (Yoshinaga, 2013) (traduction libre), sans poser de questions ni donner de commentaires aux patients. Autrement dit, du point de vue des études folkloriques, la thérapie met seulement l'importance sur les réactions des patients plutôt que sur leurs histoires personnelles racontées. Par contre, les histoires personnelles aident à mieux connaître ceux-ci et les soignants peuvent ainsi approfondir leur connaissance culturelle et historique. En s'inspirant de la méthode des folkloristes, même si le protocole n'est pas suivi à la lettre, les soignants peuvent instaurer une communication plus chaleureuse et faire basculer la relation, faisant passer le rôle des aînés de « bénéficiaires de soins » à « précieux informateurs dont on peut apprendre beaucoup ». Donc, du point de vue du *kaigo-minzokugaku*, on peut constater qu'une maison de retraite ou une institution pour soigner les aînés peuvent devenir un riche réservoir d'informations culturelles et de traditions de la vie quotidienne ainsi que de divers talents.

Certes, on dit souvent que les établissements pour les aînés peuvent être un milieu fermé et que ceux-ci sont très souvent « surprotégés [...] [et] traités comme des faibles » (Muguruma, 2012) (traduction libre). Muguruma elle-même constate qu'avoir une compréhension du *kaigo-minzokugaku* dans ce milieu demeure toujours un défi. Cependant, elle constate aussi que si l'attitude générale change et qu'il s'ouvre davantage vers le monde extérieur, ce serait un milieu qui pourrait être intéressant non seulement pour les folkloristes, mais aussi pour les artistes de toutes disciplines

qui cherchent de l'inspiration pour leurs œuvres, tout en reconsidérant le rôle des aînés dans la société.

1.2.2 Pratique de l'art socialement engagé

Considérant que tous les artistes au monde entretiennent un certain rapport avec leur environnement social, il n'est pas faux d'affirmer que les arts ont une fonction sociale. Cependant, quand on utilise le terme « art socialement engagé », il ne s'agit pas de l'art en général. Certes, le terme en tant que tel semble flou et même un peu trompeur car il n'explique pas du tout la spécificité de cette pratique. Afin de le démystifier, voici une des définitions de cette pratique :

Arts practice which is informed by a social agenda and created and realized through engagement, collaboration and/or participation between an artist or artists and a specific social constituency [...] (Byrne et Moran, 2010, p. 11).

Bref, c'est une pratique qui est caractérisée par « its dependence on social intercourse as a factor of its existence » (Helguera, 2011), et qui est motivée par un profond désir de rapprocher la vie quotidienne et l'art par le biais des outils et approches créatifs, afin de déclencher un changement positif dans les communautés concernées. Qui plus est, c'est une pratique interdisciplinaire de par sa nature. L'artiste-chercheuse Marny Badham affirme que :

While other art disciplines are positioned within the historical trajectory and protocols of specific art mediums, this practice is inherently *interdisciplinary*. The practice has traditionally responded to locally perceived realities or injustices, with artistic leadership guiding the application of social and cultural aesthetics. As a result this field of art practice is informed less by its own historical context and more by its shared principles and ethics (2010, p. 85).

Dans le contexte historique, la pratique de l'art socialement engagé existe depuis au moins trois décennies. Mais c'est seulement depuis une dizaine d'années qu'elle a commencé à prendre une place importante dans l'art contemporain. Comme l'affirme l'historien de l'art Grant Kester (2011, p. 8), grâce à la croissance forte des biennales et des foires d'art, une ouverture amicale envers la diffusion et la distribution de l'art socialement engagé s'est créée à travers le monde. De plus, le nombre de praticiens de ce type d'art est à la hausse. Ceci est dû à l'instauration des programmes d'études, surtout aux États-Unis, tels que Portland State University, School of Art Carnegie Mellon University, New York University⁷, qui sont consacrés aux recherches artistiques dont les méthodes de travail croisent les frontières entre l'art contemporain et le domaine public, par exemple dans la recherche à long terme, in-situ, dans les communautés, et dans l'engagement politique.

Ceci étant dit, cette popularité croissante a commencé à provoquer des critiques sur l'esthétique en remettant en question la légitimité de la pratique de l'art socialement engagé. Si l'interdisciplinarité est inhérente à cette pratique, comme le défend Badham, il n'est pas surprenant qu'elle soit qualifiée de « non-art » et qu'elle suscite un questionnement sur ce qui est de l'art ou non. Quoi qu'il en soit, voici un argument en défaveur d'une telle pratique concernant l'esthétique provenant de l'historienne et théoricienne de l'art Claire Bishop qui se fonde sur la notion d'« esthétique » telle que définie par le philosophe Jacques Rancière et qui affirme que l'esthétique est « the ability to think contradiction » (Bishop, 2006, p. 183). Selon Bishop, le discours sur la pratique de l'art socialement engagé lui semble être trop axé sur les effets positifs du projet sur la société et néglige l'impact esthétique de l'œuvre. Cette critique est à l'opposé de la théorie de l'esthétique relationnelle du critique d'art Nicolas Bourriaud qui soutient que l'interaction sociale et la participation elle-même peuvent être considérées artistiques ou esthétiques. À ces propos, je crois que la conséquence de la négligence de l'aspect esthétique expriment bien la façon dont on évalue les projets

⁷ Ouverture officielle en automne 2014.

d'art socialement engagés. Ils sont jugés exclusivement en fonction du processus de travail, entre autres le niveau d'implication des participants à la prise de décision et la satisfaction émotionnelle des participants. Bishop soutient que des travaux qui font état des possibilités esthétiques plus riches sont réalisés par les artistes qui agissent selon leurs désirs plutôt que selon des critères éthiques particuliers :

[Those] work[s] join a tradition of highly authored situations that fuse social reality with carefully calculated artifice [...] intersubjective relations weren't an end in themselves but rather served to unfold a more complex knot of concerns about pleasure, visibility, engagement, and the conventions of social interaction (2006, p. 183).

Enfin, il est intéressant de constater que cet argument fait écho au résultat d'une étude détaillée menée par Martin Mulligan et Pia Smith de Globalism Research Centre de Royal Melbourne Institute of Technology (RMIT) en Australie, avec des collaborateurs communautaires à travers le pays entre 2006 et 2009. Ils ont conclu que les projets considérés fructueux n'étaient pas ceux qui s'étaient concentrés sur la participation communautaire, mais plutôt ceux dans lesquels les artistes principaux ont fait des choix esthétiques particuliers (Badham, 2010, p. 92).

CHAPITRE II

LA PARTICIPATION

Comme j'ai expliqué préalablement, c'est par l'implication active des aînés dans le processus de création que je cherche à réaliser mes projets. Comme c'est le cas pour réaliser *Jacqueline of All Trades : Jacqueline et les quatre maîtres de Providence Notre-Dame de Lourdes*, je favorise cette méthode de participation au lieu de limiter l'art aux simples décorations stylistiques d'un établissement pour les aînés ou montrer les œuvres déjà réalisées et tenter de les rendre accessibles. Ceci dit, dans ce chapitre, au lieu de me concentrer sur la décortication de ce projet par l'apport à son aspect participatif, je vais discuter davantage des défis et des préoccupations auxquels je fais face lors de la réalisation d'un projet participatif en général. Je présenterai une synthèse des étapes en partageant les remarques relatives à chacune d'elles. Ensuite, je discuterai brièvement des enjeux éthiques auxquels on peut faire face en cours de la réalisation de ce type de projet.

2.1 Participation et collaboration

Avant d'entrer dans les détails, il est important de préciser le sens du mot « participation ». Cette précision est essentielle puisque dans bien des cas, on confond les mots « participation » et « collaboration » en interchangeant leur sens. De fait, même la plupart des dictionnaires de la langue française définissent ces mots comme

étant des synonymes. Par contre, dans ce cas-ci, il faut dire qu'il y a une nuance très importante à souligner. Par exemple, selon le dictionnaire de l'Académie Française, un des sens donnés au mot participation est « [a]ction de prendre part à quelque chose » tandis qu'un des sens donnés au mot collaboration est « [l]e fait de travailler avec une ou plusieurs personnes à une œuvre commune » (l'Académie Française, 1992). Quand on les compare côte à côte, on remarque que ces deux mots sont similaires, notamment le fait que dans les deux cas, il s'agit de l'implication de quelqu'un dans une situation donnée. Or, il ne faut pas négliger la différence quand il s'agit du degré d'engagement d'une telle implication et d'un tel aspect d'effort conjoint. Bref, selon ces définitions, le mot « participation » signifierait simplement l'acte de prendre part dans quelque chose, tandis que le mot « collaboration » impliquerait non seulement l'acte de prendre part à quelque chose, mais aussi l'acte de travailler conjointement avec les autres dans un but partagé et dans un effort intellectuel mutuel.

Ces précisions peuvent sembler un pinaillage pour certains. Cependant, elles doivent être apportés ici car il existe différentes approches dans le contexte de l'art actuel. Il est donc crucial d'employer un mot approprié, afin de bien décrire la spécificité d'une approche respective. Je soulève particulièrement ce point pour bien faire comprendre que mes projets sont « participatifs », dans la mesure où je crée un cadre artistique dans lequel j'invite les aînés à réagir avec leurs propres sensibilités et interprétations. Donc, dans ce contexte, un participant, dans un tel projet, est :

[...] one who is invited to accept the parameters of the art project. To participate in an art event [...] is to enter into a pre-established social environment that casts the participant in a very specific role (Beech, 2008, p. 3).

Bref, la participation permet à un artiste d'assumer le contrôle sur un projet beaucoup plus qu'un projet collaboratif dans lequel « fundamental decisions about the key

structural features of the work » (Beech, 2008, p. 3), c'est-à-dire les décisions fondamentales et l'encadrement artistique du projet, sont partagés entre l'artiste et les collaborateurs.

2.2 Défis rencontrés

Certains experts de l'art communautaire et des essais théoriques reliés à une pratique de l'art engagé recommandent une méthode collaborative pour le bien-être et aussi pour le développement d'une communauté donnée. Cependant, comme je le précisais auparavant, je choisis consciemment d'utiliser une méthode participative pour des raisons purement pratiques. Dans la plupart des cas, je travaille avec des personnes âgées qui habitent dans des maisons de retraite ou dans des foyers de soins. Je dois obtenir la permission de l'établissement pour réaliser un projet avec ses résidents et il est nécessaire que j'arrive avec une idée claire afin de faciliter la compréhension et la négociation avec les responsables qui sont surchargés par leurs tâches professionnelles et qui doivent juger la faisabilité du projet et des bénéfices de ses résidents. Bref, si on est incapable de communiquer l'idée, le but du projet et la procédure globale succinctement, il est fort probable que les établissements pour les aînés n'accepteront pas qu'on travaille avec leurs résidents.

J'aimerais souligner ici que lorsque l'on élabore un projet particulier, d'abord et avant tout, il faut trouver un bon endroit pour entreprendre un tel projet. Retenons qu'il y a différents types d'établissements consacrés aux aînés et que chacun a des clientèles différentes. Selon les définitions fournies dans la pochette *Comment choisir un milieu de vie qui me convient* créée par la Table de concertation des personnes aînées de Nicolet-Yamaska (TCPANY), les résidences pour les aînés au Québec peuvent être classifiées en quatre types différents : les résidences privées pour personnes âgées (RPA), les ressources de type familial (RTF) pour les personnes âgées avec légères

pertes d'autonomie, les ressources intermédiaires (RI) pour les personnes âgées avec pertes d'autonomie plutôt moyennes, les centres d'hébergement et de soins de longue durée (CHSLD) pour les personnes âgées en perte considérable d'autonomie fonctionnelle ou psychosociale (TCPANY, 2011). De toute évidence, quand on compare ces résidences, on se rend vite compte que les aînés qui habitent dans chaque résidence ne sont pas au même niveau de capacité physique et mentale. Je n'essaie pas de généraliser arbitrairement. Par contre, en réalité, si on veut faire un projet qui exige une certaine force physique des participants, tel qu'un projet chorégraphique, on aura plus de facilité à recruter des participants dans les deux premiers types d'établissements mentionnés ci-haut. Bien sûr, on peut toujours essayer de trouver quelques participants dans les autres établissements. Cependant, on ne doit pas s'attendre à avoir une forte participation dans un tel projet, en raison de la capacité physique (requis pour accomplir l'activité). Si on ne vise pas à avoir beaucoup de participants, le lieu où on fait un projet a moins d'importance. Mais si ce n'est pas le cas, il peut devenir une épreuve pour la réalisation d'un projet, et il peut même profondément compromettre le projet. Afin d'éviter d'être limité par une situation comme celle-ci, il est nécessaire de faire suffisamment de recherche et de savoir quel lieu est approprié pour chaque projet qu'on propose.

Un autre point important à soulever, c'est le niveau d'implication du personnel de l'organisme ou de l'établissement d'accueil. Je me suis trouvée dans des situations où les responsables avaient accepté mes projets, mais ils avaient sous-estimé le soutien à m'apporter lors de l'activité proposée. Je ne parle pas de soutien financier, mais plutôt de l'encadrement du projet. À titre d'exemple, avant de réaliser *Jacqueline Of All Trades : Jacqueline et les quatre maîtres de Providence Notre-dame de Lourdes*, j'ai contacté trois établissements à Montréal consacrés aux aînés pour discuter de la possibilité de faire ce projet avec ses résidents⁸. La directrice d'un de ces établissements était très ouverte à ma proposition au début. Cependant, quand j'ai

⁸ CHSLD Providence Notre-Dame de Lourdes et deux autres établissements dont je ne révèle pas les noms ici.

commencé le projet proposé, je me suis retrouvée devant les membres du centre lors d'un repas collectif hebdomadaire, car la directrice avait pensé, malgré ma demande de tenir une séance d'information, qu'une rencontre informelle avec eux était suffisante pour trouver des participants. Pire encore, la directrice était trop occupée lors de ce repas, et il n'y avait aucun membre du personnel disponible pour m'aider. Ces aînés n'ont jamais été mis au courant de mon intervention, ni pris part à un projet artistique avant. J'ai essayé de me présenter à chaque personne qui s'était trouvée dans la salle et j'ai essayé de communiquer le but de mon projet. Malgré tous mes efforts, la méfiance s'était installée et certaines de ces personnes m'ont refusé de me parler en me disant que j'étais une inconnue qui parle à propos de choses qu'ils ne comprennent pas. Une des dames m'avait même donné un billet de cinq dollars pour que je la laisse tranquille.

Ce type de situation aurait pu être évité s'il y avait eu un encadrement pour réaliser mon projet. Cette expérience est un indice comme quoi il n'est pas suffisant de gagner l'intérêt d'un établissement et d'obtenir sa permission. Un bon encadrement par une implication active auprès du personnel semble aussi essentiel afin de réaliser un projet de cette sorte, car ils connaissent bien leurs résidents, leurs personnalités et leurs intérêts, et ils sont les meilleures personnes qui puissent faire un pont entre les résidents et l'artiste de manière respectueuse. Enfin, on peut constater qu'un tel projet participatif exige non seulement des participants aînés, mais aussi l'implication du personnel.

2.3 Procédure

Maintenant, parlons de la méthode pour réaliser un projet participatif avec les aînés. Supposons que chaque artiste qui s'intéresse à travailler avec les aînés a sa propre manière de procéder et qu'il n'y a pas une formule parfaite qui s'applique à toutes les

situations. C'est seulement en faisant des projets sur le terrain qu'on trouve la voie à suivre et qu'on arrive à une décision éclairée. Ceci dit, ce qui est décrit ci-dessous est ma tentative de synthétiser mon processus relatif à la réalisation d'un projet participatif avec les aînés, notamment ceux qui vivent en milieu institutionnel. J'ai identifié six étapes générales, ainsi que les remarques et les défis reliés à chacune de celles-ci.

1 - Trouver une idée : cette première étape ressemble à un processus de choix de cadeau intéressant pour les participants potentiels. Tout comme choisir un cadeau prend un peu d'information sur le destinataire, ça commence par une recherche sur les aînés et sur leurs problèmes en m'inspirant de ma rencontre directe avec les aînés et en lisant les journaux. Pour soulever l'enjeu, je pars normalement de quelque chose qui existe déjà dans le quotidien des aînés, puis je le modifie avec liberté et intuition tout en gardant en même temps un aspect qui sera familier aux participants. Cette partie nécessite d'interpréter la réalité des aînés à ma manière et de créer une mise en scène ou un rôle à jouer pour les participants.

2 - Trouver un lieu : afin de trouver un lieu, j'ai d'abord fait des recherches sur les résidences. Il est essentiel que le projet corresponde de façon appropriée à la clientèle. Pour ce faire, je les appelle ou leur envoie à chacun un courriel afin d'expliquer brièvement mon intention et pour connaître leur intérêt. Cependant, même si je fais ma recherche préliminaire et trouve par la suite des endroits potentiels, il faut dire que cette étape n'est pas simple, et malheureusement, j'ai déjà été refusée plusieurs fois. Une des réponses typiques est la suivante : « nos résidents ne sont pas capables de répondre à vos besoins ». Aussi décourageant qu'il puisse paraître, il faut toujours être préparé à recevoir une telle réponse, car celle-ci est fréquente de la part des

employés des établissements craignant un travail supplémentaire pour eux-mêmes.

Comme l'indique l'étude menée par Yvon Riendeau en 2006 sur la qualité des soins offerts aux aînés vivant en institution, sept sur les dix préposés aux bénéficiaires interrogés ont répondu qu'ils ressentaient du stress et de la tension entre leurs collègues, et également qu'ils manquaient de temps pour répondre aux attentions et aux besoins des aînés. Aussi, cinq des préposés interrogés ont répondu qu'ils avaient déjà une surcharge de travail (Riendeau, 2006, p. 65-72). D'après cette étude, il est évident que les intervenants auprès des personnes âgées ne veulent pas courir le risque d'avoir un surplus de travail. Quelle que soit la raison véritable, si on ne trouve pas un lieu, il n'y aura pas de projet, peu importe à quel point on est sincère ou à quel point le projet pourrait être intéressant. Il faut user de patience et de persévérance pour réussir à trouver un lieu.

3 - Rencontrer le responsable : une fois l'établissement trouvé qui se montre intéressé, l'étape suivante est de prendre rendez-vous avec le responsable. Durant cette rencontre, il faut le convaincre que ça vaut vraiment la peine de me donner une chance pour faire le projet avec ses résidents. En même temps, il est important de se rappeler que le projet peut être modifié suite aux suggestions du responsable qui doit se conformer aux protocoles professionnels, notamment ceux de son établissement. Effectivement, si on se conforme trop à ces protocoles, il semble qu'il y ait un risque que le projet se réduise à une sorte d'activité de loisirs. Pourtant le dilemme est que si on ne se conforme pas à ces protocoles, il y a un risque qu'on ne réussisse pas à avoir la permission de faire le projet. En tant qu'artiste, il faut trouver une manière de contourner les règles rigides qui sont imposées.

4 - Rencontrer les aînés : après avoir obtenu la permission, c'est le temps de rencontrer les aînés dans leur établissement d'accueil et d'établir un contact avec eux. Pour établir le premier contact et pour faire le pont entre les aînés et l'artiste, le soutien de l'établissement est primordial. La simple présentation de l'artiste par le responsable faite devant le groupe d'aînés facilite la communication avec eux, car cela donne plus de crédibilité à une personne qu'ils ne connaissent pas du tout. Après les présentations, j'explique le projet en détail aux aînés : par exemple, le contexte, l'idée et le but et je réponds aux questions. Encore une fois, c'est le moment de convaincre les aînés de l'intérêt de mon projet et des bienfaits personnels qu'ils peuvent en retirer. Aussi, il est important de se rappeler qu'il peut y avoir un décalage entre l'intérêt du responsable et celui des aînés. Cela signifie que même si le responsable approuve le projet d'avance, cela ne garantit pas l'enthousiasme des participants dans le projet.

5 - Créer : l'étape de création peut commencer juste après la première rencontre avec les participants. Comme je l'ai décrit précédemment, j'arrive dans un établissement avec un projet déjà défini. Cependant, durant cette étape de la création, je n'ai pas le contrôle total en ce qui concerne la qualité de la participation. Je crée un cadre artistique, et ensuite, j'invite les aînés à réagir personnellement sans leur imposer une façon de faire ou de penser.

6 - Présenter le résultat : cette étape prend la forme d'une simple présentation devant les participants ou comme une exposition. Par respect, je présent d'abord les résultats aux participants avant de les présenter au public. Si ce n'est pas possible, au moins j'invite les participants au vernissage et à l'exposition. Ce geste-là me semble éthiquement très important afin de maintenir une bonne relation avec eux.

En analysant ces étapes, on peut observer à quel point l'autorité d'artiste peut être constamment mis au défi durant la réalisation d'un projet. À cet égard, il me semble judicieux de déclarer que ce genre de pratique exige d'être flexible et ouverte aux changements et aux surprises qui se présentent au cours de la réalisation. Il est nécessaire de s'adapter à chaque situation et faire des compromis au fur et à mesure que l'on avance dans le projet, car d'abord et avant tout, on ne souhaitera jamais forcer les participants à faire ce qu'ils ne veulent pas. Les participants sont des personnes humaines, conscientes et émotives, et la conscience éthique de chaque praticien joue un rôle important dans ce type de projet.

2.4 Questions d'éthique

La description d'un projet participatif avec les personnes âgées met en lumière l'importance du leadership qui revient à l'artiste tout en étant conscient que ce sont les participants qui décident de la manière d'y participer et de s'y exprimer. Autrement dit, j'exerce une influence artistique de façon limitée, et la participation des aînés reste légèrement hors de mon contrôle dans la plupart des cas. Je choisis de les guider le moins possible par respect pour chacun et pour maximiser leur implication dans le projet. Toutefois, cette méthode devient moins efficace et extrêmement compliquée, quand un participant est un individu en perte d'autonomie cognitive. En effet, je constate que si je réalise un projet de manière habituelle, il y a de fortes chances que ce participant n'arrive pas à réagir dans le cadre créé.

Bien sûr, tout peut dépendre du projet proposé. Personnellement, je crois que c'est discriminatoire d'exclure ces aînés pour des raisons de santé, avant même de les connaître. Je préfère essayer de trouver une manière de tirer le meilleur parti de leurs capacités physiques personnelles. Tout cela est facile à dire, mais la réalité est qu'adopter cette approche n'est pas sans conséquence. Travailler avec des aînés qui

sont dans cet état implique de développer une capacité à faire face aux problèmes et aux critiques relatives à l'éthique, notamment celles qui sont reliées à l'abus et à l'instrumentalisation.

Pour bien saisir les enjeux éthiques, examinons ce qui suscite les réactions négatives chez les spectateurs. Par exemple, quand on jette un œil sur la série photographique *Mamika* (2010-) de Sacha Goldberger dans laquelle il travaille avec sa propre grand-mère Frederika Goldberger, la question d'éthique ne se pose même pas, car elle est toujours autonome et lucide, et elle joue consciemment un rôle dans la mise en scène de gaffes gériatriques dans cette série. Elle a dit dans son entrevue que « I like everything that my grandson does. [...] I hate not to do anything. [...] with my grandson, I have the feeling I am doing something » (Graham, 2013).

La question se pose autrement dans le cas de Tatsumi Orimoto et sa série photographique *Art Mama* (1993-) dans laquelle il travaille avec sa propre mère qui est atteinte de la maladie d'Alzheimer. Malgré le fait que sa mère est fière de travailler avec lui et de se faire connaître grâce à sa participation fréquente dans son projet, il n'y a aucune preuve, contrairement au cas de Sacha et Frederika Goldberger, que ce qu'Orimoto affirme à propos de sa mère soit la vérité. C'est toujours la perception personnelle d'Orimoto qui est divulguée dans les médias et non celle de sa mère. En effet, Orimoto souligne que certains critiques d'art l'accusent « d'abus et d'exploitation d'un aîné vulnérable » (Orimoto, 2001) (traduction libre). Mais, est-il juste d'accuser quelqu'un sans preuve? Personne ne sait ce qui se passe au-delà de l'apparence des œuvres devant nous. Tout ce qu'on peut faire, c'est d'interpréter la situation en jugeant de l'expression de sa mère dans les photos. Ce n'est pas mon intention de dire qu'il ne doit pas y avoir de critiques concernant les codes d'éthique. Bien au contraire, quelle que soit la réaction provenant du public ou des critiques en la matière, chaque artiste doit assumer la part de responsabilité de ce qu'il crée et expose publiquement. En effet, Orimoto lui-même semble apprécier ce genre de

commentaires en disant que l'ambiguïté provoque des débats et pour lui, c'est « la meilleure façon de faire passer des messages dans la société » (Orimoto, 2001) (traduction libre).

Ces deux exemples font état de cas où les artistes travaillent avec leurs proches, et il faut admettre que la limite éthique peut s'avérer plus floue dans la mesure où plusieurs choses qui sont considérées normalement inacceptables peuvent passer facilement et même ne pas être remises en question dans la relation familiale. Cela dit, au moins, dans les cas où l'on travaille avec des gens que l'on ne connaît pas, et surtout quand on travaille avec les aînés en perte d'autonomie cognitive, habituellement, on demande d'avance l'autorisation de ses tuteurs légaux. Mais, même si on obtient leur autorisation, il faut reconnaître que, parfois, ce qu'ils jugent bénéfique pour la personne dont ils sont responsables ne correspond pas toujours à l'intérêt de cette personne. De plus, de nombreuses études indiquent que les aînés avec des capacités cognitives diminuées souffrent largement d'instabilité d'humeur et d'émotions. Cela signifie qu'il y a des jours plutôt faciles et d'autres difficiles pour communiquer avec eux. Nous ne sommes jamais sûrs du moment propice où le participant est susceptible de participer au projet. Donc, dans une situation où on décide de travailler avec ces aînés, la question se pose : avec l'autorisation du tuteur, est-il éthiquement correct de solliciter ou d'encourager les aînés dans cette condition à y participer pour réaliser un projet?

Par rapport à cette question, ce qui m'interpelle beaucoup est l'attitude d'Orimoto, soit celle qu'il « ne fait jamais ce que sa mère ne semble pas vouloir faire » (Shibuya, 2013) (traduction libre). Cela signifie qu'il observe et essaie de comprendre les préférences de sa mère pendant qu'il réalise ses projets avec elle. Si on adopte cette attitude, il n'est probablement pas contraire à l'éthique de solliciter ou d'encourager des aînés avec problèmes cognitifs à participer à un projet. Cependant, tout au long du projet, il faut être très vigilant avec ses réactions et ce encore plus lorsqu'il s'agit

de personnes présentant de tels problèmes cognitifs. Et si jamais on détecte un signe douteux, il ne faut pas hésiter à interrompre le projet pour assurer le bien-être du participant et reprendre le projet plus tard si nécessaire. Il est extrêmement délicat et difficile d'identifier si un jugement est éthique car ce qui est acceptable ou inacceptable varie d'un individu à l'autre. Pourtant, on peut clairement voir dans des exemples donnés, l'abus et l'instrumentalisation qui sont plus susceptibles de se produire lorsque la réalisation n'est pas menée dans le respect des participants, c'est-à-dire, en dehors de toutes formes de pression.

CHAPITRE III

DOCUMENTATION

Après chaque réalisation d'un projet d'art socialement engagé, on se retrouve habituellement avec la documentation du projet, sous différentes formes, notamment la vidéo ou/et la photographie, et tous autres traces matérielles imaginables. Dans le cas de *Jacqueline of All Trades : Jacqueline et les quatre maîtres de Providence Notre-Dame de Lourdes*, à la fin d'environ sept semaines de travail, je me suis retrouvée avec plus de mille photographies, seize heures d'enregistrements vidéos et sonores, ainsi que des objets utilisés et créés avec les participantes lors des interventions performatives.

Présenter dans une galerie ces documents aux spectateurs, qui n'ont jamais pris part au projet, pose toujours un défi : une simple présentation de la documentation sous forme d'une exposition ne me semble pas suffisante pour bien représenter la multitude d'actions et interactions temporelles et localisées. Dans bien des cas, la méthode employée par les artistes est de montrer le processus de travail par le biais de photos et de vidéos, tout en mettant l'accent sur l'interaction avec les participants. Cependant, on se rend vite compte que le manque d'autonomie de ces documents présentés comme des œuvres d'art pose problème. Puisqu'une simple présentation de la documentation n'est pas suffisante pour substituer l'expérience d'avoir vécu le projet, il faut dépendre totalement d'un texte explicatif pour que les spectateurs puissent mieux comprendre le projet « exposé » devant eux. Toutefois, même avec un tel texte, c'est souvent difficile de déchiffrer la documentation, surtout quand elle est centrée

sur le processus, l'interaction et la relation avec les participants du projet. C'est comme si on regardait un album de photos de voyage personnel de quelqu'un : même si les images sont belles, on feuillette rapidement les pages en se disant « et alors? ». Nous n'étions pas sur place au moment où ces images ont été capturées et il nous est donc difficile d'entrer dans la peau du voyageur. Ainsi, une question se pose : comment pourrait-on élaborer une exposition qui comprenne de la documentation du projet d'art socialement engagé qui soit intéressante pour les spectateurs dans une galerie, mais sans compromettre l'intégrité du projet lui-même?

Afin d'analyser cette problématique reliée à la présentation de la documentation, je vais d'abord discuter de la nature fugace de la pratique, afin de définir le statut de la documentation. J'insisterai ensuite sur l'importance d'avoir une stratégie pour travailler avec un décalage temporel entre l'action et les résultats, c'est-à-dire, entre un événement ou une intervention durant lequel la documentation visuelle a été produite et le temps présent de l'exposition dans lequel les spectateurs se trouvent. Je suis bien consciente que la présentation d'une documentation sous forme d'exposition n'est pas la seule manière de la présenter et il y a des artistes qui choisissent des formes telles qu'une conférence, un catalogue, un magazine, et un blog. Cependant, dans ce chapitre, mon intention est d'ancrer la discussion sur la forme de présentation par le moyen de l'exposition, celle qui me préoccupe le plus.

3.1 Fugacité

Une des caractéristiques de l'art socialement engagé est que ces projets sont souvent des expériences temporelles et éphémères, contrairement à des œuvres d'art plus traditionnelles, telles que des peintures et des sculptures, qui peuvent être vues en tout temps parce qu'elles sont exposées en permanence dans une galerie ou un musée. Dans cette optique, on peut dire que l'art socialement engagé et l'art performance ont

en commun le fait qu'ils soient temporels ainsi ils deviennent inaccessibles aussitôt que les projets sont terminés. C'est plutôt comparable à la notion de « ça a été » (Barthes, 1980, p. 192) telle que formulée par Roland Barthes sur la photographie : tout ce qui est documenté n'est donc qu'un moment réel qui disparaît dès qu'il est capturé. Par conséquent, seuls ces documents de projet sont disponibles pour nous faire découvrir ces projets par après. Dès lors, ce que Bourriaud affirme en prenant pour exemple la performance semble plutôt judicieux : « L'exemple de la performance est le plus classique : une fois celle-ci effectuée, ne reste qu'une documentation qui ne se confond pas avec l'œuvre elle-même » (Bourriaud, 2001, p. 29), car l'art socialement engagé repose sur la relation, l'interaction et l'intersubjectivité qui sont générés entre l'artiste et les participants dans un contexte local, c'est-à-dire les parties éphémères qui sont déjà terminées et qui n'existent plus. Par conséquent, seuls ces documents constituent la mémoire de ces projets. Vu dans cette perspective, on peut en déduire qu'une documentation n'est pas une œuvre en soi ; elle n'est qu'un ensemble d'« objet[s] quelconque[s] servant de preuve, de témoignage » (Dictionnaire Larousse, 2012).

3.2 Statut

Si la documentation de projet d'art socialement engagé n'est que la documentation et n'est pas l'œuvre en soi, comment pourrait-elle devenir une œuvre? Pour tenter d'y répondre, je me réfère d'abord à une conversation que j'ai eue avec l'artiste Alain Paiement. Pendant cette conversation sur ce qu'est l'art et sur ce qui différencie une œuvre d'art d'une documentation, Paiement définissait librement l'art comme étant « un contrôle des informations » (conversation tenue le 4 avril 2013). Il voulait dire par là qu'une documentation telle quelle ne peut peut-être pas être considérée comme une œuvre, mais plutôt comme une matière première qui peut être traduite ou

transposée pour devenir une œuvre. Bref, c'est le résultat du contrôle éditorial d'un artiste qui fait une œuvre.

Dans le même ordre d'idées, il est intéressant de noter comment le collectif Wochenklausur, qui réalise diverses interventions sociales depuis deux décennies, dit à propos de la documentation : « Our interest is in the documentation of the project, but we have no interest in making an artwork out of it » (Gutteridge, 2009). Comme nous pouvons le constater, il semble être en concordance avec l'argument de Paiement, parce que la phrase « making an artwork out of it » indique qu'une œuvre d'art est quelque chose qui est créé à partir d'un document.

Plus concrètement maintenant, jetons un coup d'œil à l'installation vidéo, *Küba* (2004) de Kutluğ Ataman, qui illustre bien cet argument. Cette œuvre se compose de quarante entrevues de divers résidents du bidonville, Küba à Istanbul, menées sur leur vie actuelle. Ce qui est très remarquable, dans cette œuvre, est que chaque entrevue en tant que telle ne semble qu'une vidéo de type amateur. Or, une fois transposé comme une installation dans laquelle chaque vidéo est présentée sur un téléviseur rétro, installé sur un meuble de télé équipé d'un fauteuil, cela se transforme en une installation vidéo monumentale et puissante, dans laquelle apparaît une communauté virtuelle qui se compose de résidents de diverses origines et vivant diverses situations.

Jusqu'ici, j'ai discuté de la documentation par rapport au contrôle éditorial de l'artiste. Mais bien évidemment, il est important de souligner que ce type de contrôle peut être également exercé durant le processus de documentation d'un projet, pour qu'elle puisse être qualifiée d'œuvre. Selon l'artiste Samantha Clark, qui fait retour sur l'histoire, du point de vue de l'esthétique kantienne,

When we consider an artwork, we know that this object has been intentionally brought into being by an artist, and we can understand our aesthetic experience as being directed by deliberate cues (2010, p. 353).

Cela implique que dans une œuvre, il y a une intention d'artiste qui se manifeste, et qui rejoint les personnes qui la regardent en galerie. Certains indices intéressants, qui se conforment avec ce point de vue, sont également donnés par des artistes dont la pratique croise la performance et la photographie. Dans un entretien de Tatsumi Orimoto, il souligne que ses photos sont « fondamentalement des documentaires » (Fukagawa, 2007) (traduction libre). En disant cela, il accepte que ses actions artistiques soient éphémères et existent seulement en tant que photographies. Cependant, il affirme aussi que ses actions ainsi que ses images élaborées à partir de celles-ci sont « faites avec la volonté créatrice et artistique qui se différencie des images d'archive » (Fukagawa, 2007) (traduction libre). Cela veut dire que c'est son intention d'initier les actions et de les cadrer de façon adéquate dans ses photos qui se distinguent de simples images documentant une œuvre d'art. De plus, quand on examine les œuvres de Nikki S. Lee, on peut trouver des ressemblances à la déclaration d'Orimoto. Elle utilise stratégiquement et profite de l'esthétique des « snapshots » (McLeod, 2004, p. 22), c'est-à-dire des photos prises de manière spontanée et sans avoir l'intention artistique. Par exemple, dans son projet performatif *The Seniors Project* (1999), elle s'était déguisée en vieille dame, avait infiltré une communauté d'aînés et elle s'était fait photographe. Au premier regard, ces images semblent être prises au hasard. Cependant, c'est Lee qui dirige son équipe et leur indique le moment de photographier et comment cadrer. Cela signifie que ses images sont réfléchies et il n'y a rien de spontané comme un vrai « snapshot ». Ainsi, on peut peut-être constater que cette volonté et ce contrôle derrière la création donne corps à une image qui est une œuvre d'art.

En ce qui concerne la documentation de *Jacqueline of All Trades : Jacqueline et les quatre maîtres de Providence Notre-Dame de Lourdes*, tout au long du projet, j'ai

travaillé conjointement avec une photographe⁹ qui avait la tâche de documenter le projet. Étant constamment dans l'action avec les participantes, c'était tout simplement impossible pour moi de documenter et d'être dans l'action, ou interrompre l'intervention afin que je puisse donner des directives à la photographe chaque fois. J'ai alors expliqué ma vision du projet à mon assistante-photographe à l'aide de « scénarimages ». Je voulais être la plus claire possible en ce qui concerne le type d'images photographiques et le type de cadrage souhaité dans les moments clés de l'action. Mais surtout, les images sur lesquelles j'ai eu le plus de contrôle étaient pendant la séance de portraits individuels de participantes. Chaque séance était faite une fois par participante, avec le seul but de réaliser un portrait pour honorer chacune en tant que maître. J'ai été pleinement disponible pour donner des indications à la photographe pour obtenir l'image que je cherchais.

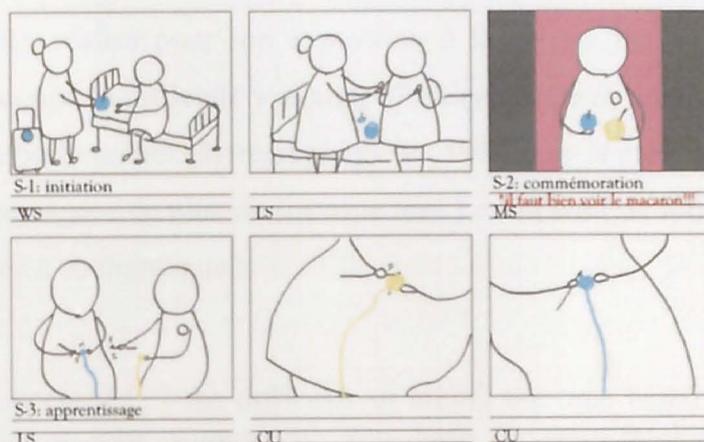


Figure 3.1 Scénarimage de *Jacqueline of All Trades* : Jacqueline et les quatre maîtres de Providence Notre-Dame de Lourdes, 2013.

⁹ Alejandra Ariza, photojournaliste Montréalaise.

3.3 Présentation

Dans le processus de documentation il ne faut pas négliger l'apport de l'interaction et de la relation créées entre un artiste (ou des artistes) et des participants. Il ne faut surtout pas penser que chaque processus de l'art socialement engagé est un processus dont l'unique but est d'acquérir des matières premières pour réaliser des œuvres par la suite. L'artiste doit développer un plan articulé pour bien présenter la documentation, pour éviter que les enjeux sociaux soulevés soient négligés et n'atteignent pas les spectateurs. C'est en grande partie dû à la contradiction entre la nature temporelle et processuelle de la pratique de l'art socialement engagé et les attentes des spectateurs envers un objet d'art à l'esthétique raffinée ainsi qu'envers le savoir-faire dans un contexte muséal en raison de leur éducation sur l'art.

Dans son entretien réalisé pour son exposition à la galerie Tate Modern en 2012, Suzanne Lacy a confié la difficulté à monter *The Crystal Quilt*, un projet de trois ans, qui a mené à une performance chorégraphique en 1987 avec la participation de quatre cent trente femmes âgées de plus de soixante ans. Le but était de former un motif de courtepointe. Lacy a souligné que :

I've accepted [...] the difficulty of taking the time based experience and putting it into a museum. You have to start thinking through the characteristics of display, the available technologies today, they are all issues of translation (3 août, 2012).

Cette exposition au Tate Modern comprend différentes composantes, notamment l'enregistrement vidéo, le documentaire, la courtepointe, les photographies et l'œuvre sonore. Mais lors de sa conférence tenue à Tate Modern durant son exposition, Lacy a remarqué que la relation avec les participantes, sur laquelle repose le projet, ainsi que la théorisation de ces relations étaient sacrifiées, en termes de manière de présenter ce

projet (Lacy, 21 juillet 2012). Autrement dit, l'aspect relationnel a été sacrifié au nom de la transposition et l'esthétisation.

Ce dilemme rencontré par Lacy suggère que, lorsqu'un artiste décide de présenter de la documentation sous forme d'exposition, dans une certaine mesure, cela a nécessité de sacrifier l'aspect relationnel d'un projet d'art socialement engagé pour qu'il se conforme avec les conventions muséales et aussi pour qu'il se soit bien inscrit dans le discours de l'art en général. « Art that doesn't immediately seem able to endure over time either is made durable [...] or in the long run falls out of the canon of visual art » soutient l'historienne de l'art Dorothea von Hantelmann (2011, p. 184). Bref, tant que les attentes des spectateurs et des lieux de diffusion de l'art visuel restent telles quelles, l'aspect relationnel des projets d'art socialement engagé doit être sacrifié dans une certaine mesure, afin que ces projets soient reçus légitimement comme de l'art.

Toutefois, ce sacrifice semble frustrant pour les praticiens de l'art socialement engagé. D'abord et avant tout, la relation est un aspect inhérent à ce type de pratique, et c'est là un effet émancipatoire et formateur de la pratique. De ce point de vue, c'est tout à fait compréhensible quand il s'agit de l'exposition d'un tel projet, de vouloir mettre l'accent sur cet aspect au détriment de l'esthétique. À part cela, il y a aussi un facteur lié à la volonté d'un praticien d'être cohérent avec sa conscience éthique, en essayant de recréer une expérience d'être là par la présentation des documents, ainsi que la responsabilité sociale sous-jacente qui appelle à une transparence de l'aspect relationnel ainsi que du processus lui-même. Quel que soit le cas, il faut tenir compte du fait qu'une simple représentation de la relation utilisant la documentation ne semble pas suffisamment efficace pour rendre justice à l'aspect intangible et insaisissable sans l'expérience vécue dans l'action. Bref, si un praticien désire malgré tout présenter la documentation de son projet d'art socialement engagé, le sacrifice de l'aspect relationnel devient une obligation. Il faudrait choisir de trouver un équilibre

entre l'aspect relationnel et l'expérience esthétique. Autrement dit, la présentation proposera une réflexion appuyée d'un contrôle éditorial bien articulé. Voici une autre affirmation de von Hantelmann :

[...] artists who are interested in [...] producing some kind of social or political impact, it cannot be sufficient merely to place art objects into a given presentation format because that would equate to the status of an actor who plays in a play that has been written by someone else. The only way to make an original artistic statement, to produce something genuinely distinct and also politically significant – or, to put it more sharply, the only way to make art today and not craft or folklore – implies taking art's exhibitionality into account and working on the exhibition ritual (2011, p. 185).

Finalement, tous les arguments concernant la présentation de la documentation me ramène à *Jacqueline of All Trades : Jacqueline et les quatre maîtres de Providence Notre-Dame de Lourdes* et certaines décisions que j'ai prises afin de présenter cette œuvre sous la forme d'une exposition. Parmi plus de mille photos prises, j'ai décidé de ne présenter que les portraits individuels de quatre participantes. La raison étant que c'est dans cette étape de création des portraits que je m'étais impliquée le plus. Ces portraits reflètent fidèlement mon intention esthétique, comparé aux autres images qui ne montrent que le processus de création, par exemple celles où j'apparais en train de travailler avec une participante. En les retirant, je voulais éviter d'être trop didactique et laisser plus d'espace à l'imagination des spectateurs. Parce que ces photos montrent toujours Jacqueline, qui se démarque beaucoup grâce à l'uniforme, il y avait aussi un risque que le projet accentue trop sa présence et compromette le but de rendre hommage à ces participantes : « les vieilles maîtres ».

Car en fin de compte, le personnage de Jacqueline n'est qu'un prétexte pour intégrer le milieu des aînés et « restore the intrinsic value of things and process – what they are in themselves – in order to make them accessible to the public, to pass them on, and

share them with others » (Hentschel, 2011, p. 14). La même chose peut être dite en ce qui concerne les enregistrements vidéo et sonores de chaque intervention de ce projet. J'ai pris la décision d'utiliser uniquement les bandes sonores, pour éviter l'impression de didactisme, et aussi pour laisser plus d'espace à l'interprétation, pour ne pas tout dévoiler de mes interactions avec les participantes. De plus, en choisissant seulement les moments intéressants dans ces enregistrements, j'ai tenté de prendre plus de contrôle éditorial en créant une œuvre à partir de la documentation. Quant aux objets élaborés durant les interventions, j'ai décidé d'utiliser davantage des dispositifs tels que des cadres pour les dessins, et des boîtes pour les travaux de tricots et les travaux de crochets, afin de faire passer ces objets dans la catégorie d'objets d'art muséologiques. Clark affirme que :

The ontology of art objects places a boundary around the object of our aesthetic contemplation by means of various conventions physical boundaries such as the picture frame, the pedestal, the plinth, or proscenium arch, and contextual and conventional framings which place the object within an art gallery and art discourse [...]. These framing devices demurely set the art object apart from the background hurly burly of daily existence in a distinctive way, allowing us to focus on aesthetic characteristics as determined by the object's internal structure (2012, p 353).

La décision de présenter un personnage, celui de Jacqueline en uniforme vient donner plus de matérialité à l'aspect relationnel qui est réduit à un degré considérable, et aussi donner l'effet de quasi-absence de Jacqueline et faire un pont entre les interactions de celle-ci avec ses maîtres.

CONCLUSION

En tissant des liens avec des remarques de différents artistes contemporains, ainsi que les pensées de différents chercheurs et théoriciens de l'art, la rédaction de ce texte m'a aidé à mieux comprendre le contexte dans lequel je travaillais, ainsi que la nature des problèmes auxquels j'ai été confrontée pendant ma recherche. Cette phase d'introspection m'a également permis de faire un bilan de mon processus artistique qui m'a amenée à la réalisation de mon projet de fin de maîtrise *Jacqueline of All Trades : Jacqueline et les quatre maîtres de Providence Notre-Dame de Lourdes*, et d'analyser par la suite les sujets de la participation et la documentation qui étaient particulièrement en jeu dans cette œuvre. Cependant, juger ce projet, surtout juger s'il a été une réussite ou non, demeure difficile même avec ce recul. Comme tous les projets que j'ai réalisés dans le passé, il y a à la fois des aspects bons et mauvais. En termes simples, j'ai des sentiments mitigés sur ce projet final.

Pour ce qui est de l'aspect de la participation au projet, par exemple, j'aurais aimé avoir plus de participants. Or, au cours de la réalisation du projet, je me suis rendu compte que j'avais sous-estimé le niveau de condition physique et cognitif requis pour chaque participant. Pour cette raison, trouver des participants aptes est devenu une tâche ardue et compliquée. J'ai fait des compromis et essayé de mon mieux pour trouver des solutions en essayant de travailler avec plus de résidents du CHSLD. Par contre, dans certains cas, des troubles cognitifs de quelques personnes ont trop fait obstacle au fonctionnement du projet. J'aurais peut-être pu mieux adapter le projet encore plus pour ces aînés, mais en même temps, je sentais également qu'il y avait des limites à modifier le projet. J'ai senti honnêtement que dépasser ces limites pouvait menacer la direction et l'existence même du projet. D'un autre côté, il est vrai

que cette même situation a libéré du temps et cela m'a permis de passer plus d'heures avec chaque personne. Grâce à cela, je pouvais approfondir le lien avec chacun et mener chaque intervention sans être pressée par le temps et dans une atmosphère conviviale. À la fin, je suis contente dans la mesure où je pouvais faire aboutir le projet, mais je sens que j'étais tout simplement chanceuse d'être capable de réaliser le projet jusqu'au bout.

Quant à la documentation, le choix d'utiliser lors de chaque intervention plusieurs médiums, tels que la vidéo, le son, la photographie, me semblait tout à fait opportun. L'installation des équipements a quand même pris du temps avant de commencer chaque intervention. Cependant, il me semblait que c'était une meilleure stratégie pour mieux s'adapter au projet dans lequel personne ne savait ce qui allait exactement se passer. Après que les interventions aient été terminées, je me suis sentie totalement perdue dans le vaste volume de ces documentations. Cette abondance de documents m'a par contre permis d'avoir une variété de possibilités pour la présentation du projet par la suite.

Au sujet de la présentation au Centre de diffusion et d'expérimentation (CDEX), il faut dire que la décision de ne pas fournir un texte explicatif du projet lors de l'exposition m'a mise au défi. Je voulais d'abord et avant tout communiquer le cadre et le concept du projet avec les spectateurs, mais, à la manière d'un communiqué de presse, sans être didactique et sans utiliser un moyen conventionnel. Après y avoir réfléchi, j'ai décidé de mettre deux phrases sur le carton que j'ai préparé pour l'exposition, afin de présenter aux spectateurs le cadre du projet et l'œuvre exposée. Par contre, il me semble que la décision de ne donner qu'un court texte comme introduction à l'exposition, ainsi que la décision de ne pas montrer les photographies expliquant le processus du projet ont rendu cette exposition quelque peu exigeante à saisir.

De toute évidence, cette situation s'était produite parce que beaucoup d'informations du projet avaient été consciemment cachées. Les spectateurs devaient faire eux-mêmes les liens entre les éléments qui étaient dans la salle d'exposition pour comprendre le projet. En soi, ceci n'est pas du tout problématique. Cependant, il faut tenir compte du fait que ce type d'exposition exige une certaine habitude, comme celle de prendre le temps pour apprécier des expositions dans des galeries d'art contemporain ou aux musées. En fin de compte, cette exigence m'a amenée à un questionnement sur l'art participatif qui implique les gens hors du domaine de l'art et l'accessibilité à l'« après-vie » d'un tel projet dans un contexte muséal. Si les artistes ne reconnaissent pas cet aspect important, il est possible que même les participants ne puissent pas apprécier l'exposition du projet auquel ils ont participé. S'il arrive qu'une exposition d'art socialement engagé soit trop difficile à comprendre et trop orientée vers les experts et les amateurs de l'art, elle peut mettre en danger la raison d'être de l'art socialement engagé. Il semble donc judicieux ou même nécessaire d'adapter une exposition selon le contexte et le public ciblé.

Qui est plus est : savoir si les participantes étaient satisfaites d'avoir pris part au projet demeure également difficile. Néanmoins, compte tenu des commentaires des participantes reçus après les interventions, tels que des remerciements à l'invitation au projet et des invitations à revenir les voir n'importe quand, je peux peut-être présumer que celles-ci étaient généralement contentes. Cela dit, je regrette que les participantes n'aient pas pu se déplacer pour voir l'installation en raison de la disponibilité du personnel du CHSLD. En outre, la possibilité de transporter l'installation au CHSLD où demeurent les participantes est toujours exclue en ce moment précis, à cause d'un manque de disponibilité d'un local et des dispositifs requis. Il sera de mon devoir de trouver une solution dans un futur proche pour présenter ce projet au CHSLD ou un lieu avoisinant et accessible.

En conclusion, marquée parfois par le découragement, mais la plupart du temps par l'enrichissement, toute cette recherche m'a fait comprendre la complexité et les défis de la réalisation de projets participatifs avec les personnes âgées. Dans l'ensemble, cette recherche m'a amenée à une nouvelle prise de conscience indispensable pour un praticien de l'art socialement engagé. Certainement, il demeure toujours difficile de trouver des opportunités et des ouvertures pour l'art dans le milieu des soins pour les aînés à l'heure actuelle. Cependant, à l'aide de toutes les étapes des projets que j'ai franchies, j'ai pu au moins établir des contacts importants avec des organisations qui sont aptes et ouvertes au type de travail que je fais. Malgré l'apparente difficulté, toutes les connaissances et expériences et le réseau de contacts acquis ont bien préparé le terrain pour continuer à développer ma démarche à l'avenir.

MÉDIAGRAPHIE

Livres

- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Cahier du cinéma, (p.192).
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel, (p. 29).
- Hentschel, I. (2010). Why talk about the gift. Dans Hentschel, I., Hoffmann, K., Moehrke, U. H. (dir.). *In the mode of giving : theater, art and performance in the present*. Bielefeld : Kerber Verlag, (p. 14).
- Kester, G. (2011). *The one and the many : Contemporary collaborative art in a global context*. Durham : Duke University Press, (p. 8).
- Helgura, P. (2011). *Education for socially engaged art*. New York : Jorge Pinto Books, (p. 2).
- Muguruma, Y. (2012). *Odoroki no kaigo-minzokugaku [L'étonnant domaine de l'étude folklorique des soins pour les aînés]*. Tokyo : Igaku shoin, (p. 225).
- Byrne, S. et Moran, L. (dir.). (2010). *What is participatory and relational art?* Dublin : the Irish Museum of Modern Art, (p. 11).
- Von Hantelmann, D. (2011). The rise of the exhibition and the exhibition as art. Dans Avanesian, Armen et Skrebowski, Luke (dir.). *Aesthetics and contemporary art*. Berlin : Sternberg Press, (p. 184, 185).

Articles

- Badham, M. (2010). The case for 'socially engaged arts': navigating art history, cultural development and arts funding narratives. *Local-Global journal*, 7, 85, 92. Récupéré de : <http://prodmams.rmit.edu.au/8nn22vgkb7pwz.pdf>
- Beech, D. (2008). Include me out. *Art Monthly*, (315), 3.

Bishop, C. (2006). The social turn : Collaboration and its discontents. *Artforum*, (February 2006), 183. Récupéré de : http://www.gc.cuny.edu/CUNY_GC/media/CUNY-Graduate-Center/PDF/Art%20History/Claire%20Bishop/Social-Turn.pdf

Clark, S. (2010). Contemporary art and environmental aesthetics. *Environmental Values*, 19(3), 353. Récupéré de : http://samanthaclark.net/images/07_Clark-2.pdf

McLeod, D. (2004). Stretching identity to fit: The many faces of Nikki S. Lee. *CV Photo*, (63), 22. Récupéré de : <http://id.erudit.org/iderudit/20765ac>

Rapport

La Table de concertation des personnes âgées de Nicolet-Yamaska (2011). Feuille 2 - Définition: types de résidences pour personnes âgées. Dans *Comment choisir un milieu qui me convient*. Récupéré de : <http://aines.centre-du-quebec.qc.ca/wp-content/uploads/2011/09/feuille2.pdf>

Mémoire

Riendeau, Y. (2006). La qualité des soins offerts aux personnes âgées en CHSLD: l'opinion de préposé(e)s aux bénéficiaires, 65-72. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de : <http://www.archipel.uqam.ca/2006/1/M9214.pdf>

Dictionnaires en ligne

L'Académie française. (1992). Participation. Dans *Dictionnaires de l'Académie française* (9^e éd.). Récupéré de : <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/>

L'Académie française. (1992). Collaboration. Dans *Dictionnaires de l'Académie française* (9^e éd.). Récupéré de : <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/>

Éditions Larousse. (2012). Documentation. Dans *Dictionnaire de français*. Récupéré de : <http://www.larousse.fr/>

Quotidiens en ligne

Graham, J. (1 février 2013). Caregiving, Laced With Humor. *The New York Times*. Récupéré de : http://newoldage.blogs.nytimes.com/2013/02/01/caregiving-laced-with-humor/?_r=1&pagewanted

Goldberger, S. (10 février 2011). Granny was a bank robber. *The Guardian*. Récupéré de : <http://www.theguardian.com/commentisfree/2011/feb/10/crime>

Shibuya, K. (4 juillet 2013). Haha no kaigo wa ore no āto: gendaiātosakka Orimoto Tatsumi [S'occuper de ma mère est mon art : l'artiste Tatsumi Orimoto]. *Sankei Shinbun & Sankei Digital*. Récupéré de : <http://sankei.jp.msn.com/life/news/130704/art13070407500003-n1.htm>

Magazine en ligne

Yoshinaga, M. (16 septembre 2013). Kaigo no sekai de tukanda minzokugaku no atarashii kanousei - Yumi Muguruma (minzokugakusya) [Les nouvelles possibilités trouvées dans le domaine des soins pour les aînés - Yumi Muguruma (folkloriste)]. *WEDGE Infinity*. Récupéré de : <http://www.wedge.ismedia.jp/articles/-/3083>

Vidéos en ligne

Lacy, S. (21 juillet 2012). Crystal quilt and other questions. Dans le cadre de la conférence *Inside/Outside: materialising the social - part 8* [documentation vidéo]. Tate Modern, Londres. Récupéré de : <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/insideoutside-materialising-social-part-8>

Lacy, S. (21 juillet 2012). Q&A with Suzanne Lacy and Shannon Jackson chaired by Kathy Noble. Dans le cadre de la conférence *Inside/Outside : materialising the social - part 9* [documentation vidéo]. Tate Modern, Londres. Récupéré de : <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/insideoutside-materialising-social-part-9>

Lacy, S. (3 août 2012). The tanks [documentation vidéo]. Tate Modern, Londres. Récupéré de : <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tanks-suzanne-lacy>

Sites web

Fukagawa, M. (2008). Kawasaki City Museum exhibition viewer: artist talk No. 7. Tatsumi Orimoto. Récupéré de : http://www.kawasakimuseum.jp/magazine/blog/exv/cat1/artist_talk/no7_1.html

Gutteridge, R. (2009). Aesthetics of socially engaged practice. Interview with Wochenklasur. Récupéré de : archive.publicartscotland.com/blogs/19/articles/278-Aesthetics-of-Socially-Engaged-Practice-Interview-with-Wochenklasur.

Orimoto, T. (2001). Koureisya mondai wo kangaeru [Quelques réflexions sur les problèmes des aînés]. Récupéré de : http://www.jinken.ne.jp/aged/orimoto/ori01_2.html