

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE LA MARGE VERS LE LARGE :
MISE EN LUMIÈRE
D'UN DISPOSITIF DE CRÉATION À RELAIS
EN ART SOCIALEMENT ENGAGÉ

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
CLAUDE MAJEAU

JUILLET 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.04-2020). 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

Tout d'abord, je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à Moniques Richard, professeure à la concentration éducation à l'École des arts visuels et médiatiques (EAVM) de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), pour son soutien constant durant les huit dernières années, son intérêt pour mon travail et ses commentaires toujours éclairants. Je remercie également Claire Savoie, artiste et professeure également de l'EAVM, pour son soutien, sa curiosité, sa perspicacité et son souci du mot juste, ainsi que Christine Major pour sa contribution lors des premières années de cette recherche et pour tous les précieux moments de délire fainéant. Je souhaite aussi témoigner toute ma gratitude envers Pierre Gaudreau qui est à mes côtés, pour sa présence constante et ses encouragements au quotidien. Je remercie mes enfants, Charlotte, Flavie et Mathias qui sont une grande source d'inspiration et de motivation dans ma vie.

Je veux souligner le précieux travail de mes lectrices et correctrices de ce document et celui d'amies et amis lors de la production des grandes lanternes de même que la documentation vidéo et photo du projet. Par ailleurs, sans Marie-Josée Corriveau et tous les groupes membres du Front d'action populaire en réaménagement (FRAPRU), Ivan Polliart de l'association 23.03, Veronica Isla du Carrefour de ressources interculturel (CRIC), François Villemure de L'Avenue hébergement communautaire et Shanda Jollette de L'Anonyme, mes projets de création et cette recherche n'auraient jamais vu le jour. Je suis grandement reconnaissante d'avoir pu compter sur leur confiance et leur engagement dans les projets. Je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) pour l'octroi de la bourse d'études Joseph-Armand-Bombardier. De plus, je veux souligner le courage et la générosité des 80 participantes et participants du projet *Lumières sur le droit au logement (LDL)*. Je termine cette aventure avec un sentiment d'accomplissement et la conviction que nous devons poursuivre le travail pour améliorer leurs conditions de vie, mais aussi leur offrir des espaces de création pour prendre le large!

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	iii
LISTE DES FIGURES.....	ix
LISTE DES TABLEAUX.....	xiii
RÉSUMÉ	xiv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LE PARCOURS POUR PRENDRE LE LARGE.....	9
1.1 Le point de départ de ma recherche intervention/création.....	10
1.1.1 Le désir de Risquer le rêve à plusieurs.....	13
1.1.2 La création avec les gens.....	15
1.1.3 Les projets exploratoires	17
1.2 L'exposition <i>L'affaire du 3915 Sainte-Catherine Est</i>	18
1.2.1 La prégnance du lieu	19
1.2.2 L'impact du lieu et du corps	20
1.3 Les ateliers <i>Créative jonction</i>	23
1.3.1 La création à relais	25
1.3.2 Le dur équilibre entre la création et l'intervention sociale	27
1.4 L'approche <i>Féministe fainéante</i> en recherche-création.....	29
1.4.1 Le désir de prendre le large.....	31
1.4.2 La collaboration en art	32
1.4.3 L'apparition et l'effacement dans la collaboration	34

1.5	Les tensions liées à l'art cadré	36
1.5.1	La création dans les marges	37
1.5.2	L'interdisciplinarité.....	39
1.6	Les questions et objectifs de recherche	41
1.7	Les limites et la justification de la recherche.....	43
CHAPITRE II LA PARTICIPATION EN ART.....		47
2.1	L'évolution de la participation du public en art.....	48
2.1.1	Les arts participatifs et enjeux sociaux au Québec	50
2.1.2	Les modalités de la participation.....	54
2.1.3	Les pratiques socialement engagées.....	55
2.2	La posture de l'artiste	58
2.2.1	L'artiste engagé.....	60
2.2.2	Les préoccupations politiques et esthétiques	63
2.3	Les influences de l'art axé sur les communautés.....	65
2.3.1	L'art contextuel	65
2.3.2	L'art relationnel.....	68
2.3.3	La performance artistique	69
2.4	Les caractéristiques des arts communautaires	71
2.4.1	La négociation au cœur des arts communautaires.....	76
2.4.2	Les tensions et les critiques de l'art socialement engagé.....	77
2.4.3	La reconnaissance de la pratique artistique.....	80
2.5	Les pratiques artistiques inspirantes	83
2.5.1	L'art qui relie de Joëlle Tremblay	83
2.5.2	L'éthique selon Devora Neumark	86
2.5.3	La liberté pour Thomas Hirschhorn	88
2.6	Conclusion	90

CHAPITRE III LA MARGE, LE LARGE ET LE DISPOSITIF	91
3.1 La fréquentation des marges	92
3.1.1 Les marges sociales.....	93
3.1.2 Les marges en art	95
3.2 La marge subie.....	98
3.2.1 La production de la pauvreté et de l'exclusion	99
3.2.2 Les impacts de la pauvreté et de la marginalisation sociale	102
3.2.3 L'assignation des personnes.....	103
3.3 La marge inscrite vers le large.....	106
3.3.1 L'acte de solidarité.....	108
3.3.2 L'acte de prendre place	109
3.3.3 La multiplication des subjectivités.....	111
3.3.4 L'impact des lieux sur le corps	113
3.4 Le dispositif de création collective critique (CCC)	116
3.4.1 L'engagement critique conféré par le dispositif.....	118
3.4.2 Le dispositif multifonctionnel	119
3.4.3 Le processus de création	122
3.5 Conclusion.....	127
CHAPITRE IV LA MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE.....	130
4.1 La tradition philosophique postmoderniste	130
4.2 Une approche méthodologique hybride.....	134
4.2.1 L'approche heuristique.....	136
4.2.2 L'approche ethnographique sensorielle	139
4.3 L'analyse des données et l'identification des concepts	142
4.3.1 Les étapes de l'analyse en mode écriture	142
4.3.2 Les cercles réflexifs.....	145

4.4	L'opérationnalisation des méthodologies de recherche.....	147
4.4.1	La prise en compte de la problématique	147
4.4.2	L'exploration de la problématique et la collecte de données	148
4.4.3	La compréhension et la conceptualisation des découvertes	154
4.4.4	La communication des résultats	159
4.4.5	Les procédures déontologiques	159
4.5	Conclusion	160
	CHAPITRE V LES BORNES DU PROJET <i>LUMIÈRE SUR LE DROIT AU</i>	
	<i>LOGEMENT</i>	163
5.1	La phase d'émergence du projet	164
5.1.1	Le scintillement d'une idée	164
5.1.2	L'enjeu du logement	167
5.1.3	Le FRAPRU	170
5.2	L'exploration de la situation donnée	172
5.2.1	Le contexte du projet au sein de l'organisme.....	173
5.2.2	Mes intentions	175
5.2.3	Le mandat convenu et sa validation	176
5.2.4	L'identification des défis	177
5.2.5	Le cercle réflexif 1 : l'incertitude.....	179
5.3	Les autres bornes du projet	181
5.3.1	Les actrices, acteurs du projet	181
5.3.2	Les lieux du projet.....	186
5.3.3	La temporalité de l'action	188
5.3.4	Le cercle réflexif II : l'épaisseur du temps partagé.....	190
5.4	La conception du dispositif de création	193
5.4.1	Les objets-frontières.....	194
5.4.2	La démarche d'atelier.....	198

5.4.3	Le déroulement du projet et son dispositif.....	201
5.5	Conclusion.....	205
CHAPITRE VI AU CŒUR DE LA CRÉATION À RELAIS.....		207
6.1	La phase d'exécution des ateliers	207
6.1.1	La prise de contact	208
6.1.2	L'activité brise-glace.....	209
6.1.3	Le cercle réflexif III : le manque d'anticipation	211
6.1.4	Le retour sur sa situation de logement	213
6.1.5	L'exploration du sujet par le corps.....	218
6.1.6	La confiance dans une pratique des limites.....	221
6.1.7	L'illumination des lanternes.....	225
6.1.8	Le cercle réflexif IV : le geste de dessiner la rencontre.....	229
6.2	La phase de production des grandes lanternes.....	230
6.2.1	L'énergie des images.....	231
6.2.2	Le choix d'assumer sa production.....	237
6.2.3	Le cercle réflexif V : les images d'affirmation	240
6.3	La phase de présentation des œuvres.....	243
6.3.1	Les ancrages locaux des lanternes.....	244
6.3.2	L'acte de prendre place	252
6.3.3	Le sentiment d'effacement et d'inachèvement	254
6.3.4	Le cercle réflexif VI : l'inachèvement	256
6.4	L'après-projet	257
6.4.1	<i>J'suis pas juste</i>	258
6.4.2	La circulation entre les milieux communautaire et artistique	262
6.5	Conclusion.....	262
CONCLUSION.....		266

ANNEXE A DOCUMENTATION DE <i>LUMIÈRE SUR LE DROIT AU LOGEMENT</i>	287
ANNEXE B ACTIVITÉS DE DIFFUSION DE LA RECHERCHE	303
ANNEXE C TABLEAU QUANTITATIF DE LA PARTICIPATION	307
ANNEXE D RAPPORT SYNTHÈSE DES ENTRETIENS SEMI-DIRIGÉS	308
ANNEXE E VERBATIM D'UN ENTRETIEN SEMI-DIRIGÉ.....	330
ANNEXE F CERTIFICATION ÉTHIQUE	363
ANNEXE G FORMULAIRES DE CONSENTEMENT	365
BIBLIOGRAPHIE	368

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 <i>Les pleureuses</i> [collage et peinture sur le papier peint, <i>in situ</i>]. (2016). Dimension variable. Crédit photo : Guy L'Heureux.	21
1.2 Les membres du CRIC lors d'un atelier portant sur la création de plans urbains du quartier Ville-Marie, mai 2016.	25
1.3 Majeau, C. et Major, C. (2018). Pour une approche féministe et fainéante en recherche-création. Colloque <i>Unsettling feminisms: Mobilisation, résistance, création</i> de l'Institut Simone de Beauvoir, l'Université de Concordia. Crédit photo : Chantal Labelle.	31
3.1 Schéma illustrant les différentes fonctions d'un dispositif de création et de médiation multifonctionnel (modèle de Richard, dans Richard, Majeau, Théberge, 2017).	120
4.1 Schéma synthèse des méthodologies et méthodes de recherche utilisées. ..	135
4.2 Exercices réalisés lors de la déconstruction des données, photos d'un participant et d'une participante avec une superposition de mots dits lors des ateliers, en haut à Gatineau.....	158
4.3 Exercices réalisés lors de la déconstruction des données, photos d'un participant et d'une participante avec une superposition de mots dits lors des ateliers, en bas à Rimouski.	158
5.1 Échelle Inconnue. (1998). <i>Les corps cartographiés</i> [intervention artistique dans l'espace public]. Source : Échelle Inconnue.	166
5.2 Affiche de la <i>Marche de villes en villages pour le droit au logement</i> . 2018. Source : FRAPRU.	173

5.3	Les trois étapes de création et le relais entre les protagonistes du projet. ..	194
5.4	Lanternes produites lors des ateliers de Saguenay et de Montréal au printemps 2018.	197
5.5	Lanterne transportée par deux militants de Rouyn-Noranda, le 9 septembre 2018.	198
5.6	Lanterne produite par Jean-Pierre East du Comité Bails Hochelaga-Maisonneuve à Montréal, septembre 2018. Crédit photo : C. Gaudreau-Majeau.	203
5.7	Schéma illustrant le dispositif de création critique tel qu'il se présente dans ma pratique.	204
6.1	Lino. (2004). <i>Ce que nous avons fait de mieux</i> [collage et crayon de cire sur papier]. Montréal : Collection privée de Suzanne Gélinas. Source : l'artiste.	210
6.2	Daniel Roy et Steven Giasson (2015). <i>Performance invisible n° 20 (Imaginer une pièce vide)</i> . Performeurs : Daniel Roy et Steve Giasson. 7 septembre 2015. Source l'artiste.	214
6.3	À gauche, la représentation de l'insécurité vécue par une locataire occasionnée par un propriétaire harceleur.	220
6.4	À droite, la représentation d'une scène d'inondation.	220
6.5	Séance de photos à la fin de l'atelier de Saguenay, le 23 mars 2018.	226
6.6	Résultat des choix faits par le groupe pour la réalisation de la grande lanterne lors de l'atelier à Saguenay. Chaque empilement correspond à une paroi de lanterne.	228
6.7	Nathalie Veilleux. (3 mai 2018). Petite lanterne à propos des écarts de richesse et des conséquences découlant du manque de revenu [feutres sur papier calque, 60 cm X 20 cm]. Réalisée lors de l'atelier <i>Lumière sur le droit au logement</i> à Beauharnois.	233

6.8	Jean-Simon Desjardins. (12 mars 2018). Petite lanterne à propos des écarts de richesses perçus par une personne inapte au travail [feutres sur papier calque, 60 cm X 20 cm]. Réalisée lors de l'atelier <i>LDL</i> à Trois-Rivières. .	233
6.9	Anonyme. (18 mai 2018). Petite lanterne à propos de l'itinérance et des conséquences qui en découlent [feutres sur papier calque, 60 cm X 20 cm]. Réalisée lors de l'atelier <i>LDL</i> à Rouyn-Noranda.	234
6.10	Anna Mercier. (23 mars 2018). Petite lanterne à propos des conséquences de la pauvreté pour elle et ses enfants (en bas) et des bénéfices découlant du fait de vivre en logement social (en haut) [feutres sur papier calque, 60 cm X 20 cm]. Réalisée lors de l'atelier <i>LDL</i> à Saguenay.	234
6.11	Carole Annick. (3 mai 2018). Petite lanterne à propos des impacts de la pauvreté sur sa santé [feutres sur papier calque, 60 cm X 20 cm]. Réalisée lors de l'atelier <i>LDL</i> en Montérégie.	234
6.12	Lei. (14 juin 2018). Petite lanterne à propos des sentiments découlant du manque de revenu [feutres sur papier calque, 60 cm X 20 cm]. Réalisé lors de l'atelier <i>LDL</i> à Gatineau.....	235
6.13	Bertrand Leclerc. (18 mai 2018). Petite lanterne à propos des sentiments découlant du manque de revenu et des conséquences de vivre dans un mauvais logement [feutres sur papier calque, 60 cm X 20 cm]. Réalisée lors de l'atelier <i>LDL</i> à Rouyn-Noranda.	235
6.14	Femmes qui dessinent lors de l'atelier <i>LDL</i> en Montérégie, 3 mai 2018....	236
6.15	Lanterne de Gatineau démontée dans mon atelier, 3 août 2018.....	238
6.16	Lanterne de Trois-Rivières démontée dans mon atelier, 11 septembre 2018..	238
6.17	Photos de trois lanternes dans mon atelier en juin 2018.....	239
6.18	Table d'assemblage des petites lanternes devant le Comité d'éducation aux adultes de la Petite-Bourgogne et de Saint-Henri à Montréal, le 13 septembre 2018. Crédit photo : Charlotte Gaudreau-Majeau.....	247

6.19 Évènement de dévoilement de la lanterne montréalaise au Cégep Édouard-Montpetit à Longueuil, le 15 septembre 2018. Crédit photo : Céline Magontier.	248
6.20 Marche sur la rue Racine à Saguenay, le 17 septembre 2018.	251
6.21 Arrivée à la Place-du-citoyen à Saguenay, le 17 septembre 2018.	251
6.22 Comparaison entre le projet <i>LDL</i> réalisé dans les milieux communautaires et le projet <i>J'suis pas juste...</i> réalisé dans des milieux artistiques... ..	260
6.23 <i>J'suis pas juste...</i> est un projet collaboratif avec de jeunes femmes en difficulté âgées entre 14 à 22 ans et leurs intervenantes, réalisé en 2019-2020 grâce à l'Anonyme. Crédit photo : Christian Kounjian.	261
6.24 Synthèse des cercles réflexifs en relation avec les gestes de la pratique et le processus de création.	264

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
3.1 Comparaison entre le processus de création et la conduite de projet	124
4.1 Les phases de réalisation du projet	149
5.1 Programme des ateliers de création	200
6.1 Aptitudes et gestes de l'artiste qui favorisent la participation	224

RÉSUMÉ

L'objectif de cette recherche est de mettre en œuvre et d'analyser un projet d'art militant afin d'explicitier et de mieux comprendre une démarche de création socialement engagée avec des personnes en situation de précarité et de marginalité. En 2018, à l'invitation d'un regroupement d'organismes communautaires, j'ai réalisé le projet *Lumière sur le droit au logement* dans le but de rendre visibles les conséquences découlant des problèmes de logement. 80 personnes y ont collaboré dans huit villes du Québec. Ce projet constitue à la fois l'atelier et le terrain de cette recherche intervention/création. Mes objectifs consistent à : 1) comprendre comment la relation aux autres et aux lieux influence ma démarche de création; 2) concevoir la création collaborative de manière à contrer le sentiment d'effacement vécu à titre d'artiste au profit d'un groupe de personnes ou d'une cause; 3) cerner les influences d'une pratique socialement engagée et son inscription dans le milieu artistique. Pour atteindre ces objectifs, je répertorie les écrits sur la participation et la collaboration en art, sur la posture d'artistes socialement engagés, ainsi que ceux traitant de marge, de précarité, de marginalité. Je m'intéresse aussi au dispositif de création, de même qu'aux notions d'entre nous et de solidarité permettant de se redéfinir autrement et de « prendre le large » le temps d'un projet. Afin de porter mon regard tant sur ma démarche artistique que sur le vécu des participantes et participants, j'hybride l'approche méthodologique heuristique et l'ethnographie sensorielle. Les données collectées ont été analysées en mode écriture et les résultats sont présentés sous la forme d'un récit de projet polyvocal. La réalisation du projet s'est avérée être un terrain de recherche fertile. J'ai conçu un dispositif de création à relais, articulé par des objets frontières permettant de concilier des intentions sociales et artistiques durant l'exécution d'ateliers et d'évènements publics. Ces objets ont pris la forme de lanternes à investir et à activer lors de marches nocturnes. Ces dernières ont servi de support pour dessiner et écrire, et sont devenues de véritables réceptacles de récits de vie individuels et collectifs. Elles ont généré la rencontre entre les participantes, participants et la société dans une démarche d'agentivité par l'art, par le fait de « prendre place » au sein de leur organisme et dans la société. Cette thèse rend compte de la pluralité des enjeux qui traversent ma pratique et témoigne de l'importance de faire connaître ce type de pratique pour en faciliter l'exercice et pour mieux pourvoir les artistes.

Mots clés : art militant, communautaire, entre nous, dispositif de création, logement, marge, marginalité, objet-frontière.

INTRODUCTION

Cette recherche en Études et pratiques des arts a pour objectif de mieux comprendre et d'explicitier ma démarche de création socialement engagée en milieu communautaire. J'y examine mon approche de l'art et de la collaboration avec des personnes en situation de précarité et de marginalisation, plus précisément au travers du récit du projet *Lumière sur le droit au logement (LDL)*, qui constitue à la fois l'atelier et le terrain de cette recherche intervention/création.

Surgissant des principes actifs de ma démarche, le fil conducteur qui a guidé ma recherche est la métaphore « de la marge vers le large ». Celle-ci m'a permis de scruter ce qui est au centre et en marge dans ma pratique tout en cherchant à dépasser les étiquettes et jugements qui me limitent dans ma conception de l'art, de la recherche universitaire et des milieux où je crée. L'expression « de la marge » qualifie à la fois les circonstances de mon parcours artistique, la situation des personnes impliquées dans mes projets et le choix de créer et d'exposer sans l'appui des milieux institués de l'art, soit les centres d'artistes, les musées, les écoles d'art et les organismes subventionnaires¹. Quant au terme « large », il évoque le désir d'élargir l'éventail des possibles en osant s'ouvrir à l'inconnu et à l'inattendu, comme le fait tout voyage sans destination précise. Ce voyage, comme l'écrit Berthet (2012), « nous place au cœur de l'ailleurs, qui lui-même nous place au cœur de la différence » (p. 36).

¹ Conseils régionaux de la culture, Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), Conseil des arts du Canada (CAC), etc.

Depuis 2008, je réalise de nombreux projets participatifs et protéiformes avec des jeunes en difficulté, des femmes en situation d'itinérance, des personnes aux prises avec des problèmes de santé physique et mentale, des personnes mal logées ou encore nouvellement arrivées au Québec. Pour chacun d'eux, je crée avec les forces et les défis des personnes participantes ainsi qu'avec les circonstances entourant l'élaboration de projet (thème, lieu, matériaux, formes et médiums adoptés). Lors de mes études à la maîtrise, j'ai réalisé l'œuvre *Risquer le rêve à plusieurs* qui a été l'occasion d'expérimenter et d'analyser un projet de cocréation multimodale avec les travailleuses et usagères d'une ressource d'hébergement pour femmes sans-abri. J'ai ainsi commencé à réfléchir à mon approche de collaboration en art avec des personnes vulnérables et à ma manière d'aborder les non-dits sur les enjeux sociaux.

La réception de la bourse d'études Joseph-Armand-Bombardier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) a été un véritable levier, non seulement pour continuer ma réflexion sur le lien entre la création et l'engagement social et féministe, mais également pour poursuivre le développement de ma démarche artistique. Ainsi, dès le début de mes études, j'ai réalisé trois projets exploratoires qui marqueront le parcours de cette recherche et qui représentent en même temps les jalons de son essor : *L'affaire du 3915 rue Sainte-Catherine Est*, un projet *in situ* dans un immeuble désaffecté, explorant l'impact du lieu et de ses limites physiques; *Créative jonction*, des ateliers avec des personnes immigrantes prenant la forme d'une création à relais où s'est approfondi l'usage de plusieurs modes d'expression (la multimodalité); *L'Approche féministe et fainéante*, une recherche-création réalisée avec une autre artiste visant à expérimenter une approche féministe plus ludique pour traiter d'enjeux universitaires et mettre à l'épreuve la collaboration. À travers ces trois projets, j'explore différentes manières de collaborer et d'aborder les lieux où se déroulent les projets. J'y cerne ma difficulté à articuler la dynamique d'effacement et d'apparition du statut de l'artiste durant le processus de création collaboratif en milieu communautaire, ainsi que les enjeux relevant de la reconnaissance d'une pratique en marge du milieu institué de

l'art. Je constate également l'importance de mes « savoirs implicites et tacites », comme les nomment Bruneau et Burns (2007), à la fois en art, en éducation populaire et en littérature multimodale au moment de concevoir et de réaliser les projets collectifs. Par ailleurs, cette hybridation de savoirs issus d'autres disciplines brouille l'articulation théorique de ma démarche artistique, d'autant plus que chaque projet réalisé interroge ma conception de l'art et mes manières de faire. Conséquemment, mon questionnement central de recherche est nourri du sentiment de ne plus arriver à distinguer ce qui, dans ma pratique, constitue de l'art, en raison du réinvestissement des acquis de mon passage dans le milieu communautaire.

Si les trois projets exploratoires m'ont permis de mieux identifier ma problématique, celui de *Lumière sur le droit au logement (LDL)* sera l'occasion d'examiner plus en profondeur ma pratique artistique. Par l'expérimentation et l'analyse d'un nouveau projet de création, mes objectifs de recherche sont de : 1) comprendre comment la relation aux autres, dans la collaboration et les lieux où se déroulent les projets, influence ma démarche de création; 2) concevoir la création collaborative différemment afin de contrer le sentiment d'effacement vécu à titre d'artiste au profit d'un groupe de personnes ou d'une cause; 3) cerner les influences d'une pratique en marge du monde de l'art et son inscription dans le milieu artistique. Cette thèse prend pour base d'analyse l'incursion dans la réalisation d'un projet d'art militant.

En 2018, à la suite de l'invitation d'un regroupement d'organismes communautaires, je réalise le projet *Lumière sur le droit au logement (LDL)* afin de rendre visibles les dures conséquences découlant des problèmes de logement, tant sur les plans économique, social, familial, qu'émotif, et ce, autrement que par des statistiques. Axé sur la question du droit à un logement décent, le dispositif de création est conçu pour rallier des intentions artistiques et politiques. 80 militantes et militants du Front d'action populaire en réaménagement urbain (FRAPRU) participent à l'expérience de création avec une artiste et prennent part à des événements artistiques dans huit villes

du Québec. Il s'agit d'un projet où les membres du FRAPRU ont été invités à collaborer librement à une démarche conçue préalablement par l'artiste. Le dispositif de création développé est le fruit de discussions avec l'organisme partenaire. L'œuvre, élaborée à partir des dessins et des revendications personnelles des personnes mal logées, prend la forme de lanternes mobiles à activer lors de marches nocturnes; elle vise à engendrer des liens de solidarité entre ces personnes et le public lors d'évènements locaux ouverts à toutes et tous.

Afin de mettre en lumière les enjeux de la thèse, je dois référer à un large spectre de concepts épistémologiques, c'est pourquoi la recension des écrits est divisée en deux chapitres. Dans le premier, je porte mon attention sur l'évolution de la participation du public, les arts socialement engagés, les influences des pratiques artistiques axées sur les communautés et l'enjeu de l'authenticité en art actuel en lien avec les pratiques qui remettent en cause la figure de l'artiste et son autorat. Les pratiques artistiques dans le domaine des arts participatifs et communautaires sont en émergence au Québec, comme en témoignent les recherches de È.Lamoureux (2009b), Rochon (2016), Sioui Durand (2011) et Tremblay (2013). Casemajor, È. Lamoureux et Racine (2016) constatent « la multiplication des œuvres collaboratives [où le processus est central], ainsi que l'influence de l'esthétique relationnelle et du paradigme de la médiation culturelle sur les pratiques artistiques » (p. 174).

Si l'historienne de l'art britannique Claire Bishop identifie en 2006 le tournant social en art (*The social turn*), les artistes et professeures françaises Cécile Pourlin, Marie Preston et Stéphanie Airaud (2019) avancent un tournant pédagogique basé sur les pratiques de médiation artistiques et de cocréation avec les communautés. En effet, dans les pratiques d'arts socialement engagés (ASE) en milieu communautaire, les artistes mettent en place une démarche de création collaborative à l'écoute des participantes et participants, du lieu et de la matière. Ces expériences de création collaborative présupposent une conduite de projet de création complexe, où

l'organisme partenaire et les actrices et acteurs impliqués ont parfois des champs d'intérêt divergents. Les artistes doivent donc posséder des compétences sociales afin de créer avec les communautés (Helguera, 2011) et relier les individus.

Dans le deuxième chapitre de la recension des écrits, j'étudie les concepts de marge, de précarité, de marginalité et de dépossession qui caractérisent la situation des personnes participant à mes projets. Cet exercice me permet d'approfondir les impacts de la pauvreté et de la marginalité et m'amène à mieux nommer les processus d'objectivation des personnes (D. Lamoureux, 2016) et de dépossession du pouvoir d'être et d'avoir, qui amènent les gens à se sentir comme des personnes « jetables » (Butler et Athanasiou, 2016). Je trace également des ponts avec la circulation des artistes hors des milieux institués de l'art et ses conséquences. Pour terminer, je précise ma compréhension du dispositif de création critique et du processus de création.

Explorer les marges de notre société et ce que l'on peine à désigner est au cœur de ma pratique, tout comme le désir de concevoir des lieux pour « prendre le large » et se redéfinir autrement (Mercier, 2013). Je m'intéresse donc au dispositif de création critique (Agamben, 2006/2014; Caillet, 2014; Guattari, 1989) de même qu'aux notions « d'entre nous » (Braidotti, 1990, 2003) et de solidarité (Petrella, 1997; Saillant et È. Lamoureux, 2018). En ce sens, les espaces « d'entre nous » sont des lieux protégés, selon Braidotti (2003), favorisant l'exploration des interstices entre les normes et accordant à des personnes vivant des situations similaires la possibilité de se reconnaître et de prendre la parole. Par conséquent, avoir l'audace de prendre place et de devenir ainsi visible concourt à recomposer de nouvelles normes identitaires ouvertes sur la diversité et à faire avancer les droits bafoués, mais essentiels, de nombreuses personnes. De cette recension se dégage, de ma part, une volonté de mieux saisir les particularités relatives à la collaboration avec des personnes se retrouvant dans une « marge subie » (Parazelli, 2003, 2011) et de comprendre comment je mets

en place des projets qui permettent de prendre le large afin de mieux articuler les enjeux de ma pratique des arts qui se situe dans une « marge ailleurs du monde de l'art » (Chateau, 2004, p. 82).

Cette thèse a comme point culminant, non pas de postuler de grands constats, mais de rendre compte de la complexité de ma pratique pour mieux l'explicitier par la rédaction d'un récit polyvocal. En ce sens, l'hybridation de l'approche phénoménologique heuristique (Craig, 1978) et de l'ethnographie sensorielle (Pink, 2009) relève d'un choix qui se veut en cohérence avec mon sujet et ma pratique puisqu'elle me permet de porter un regard croisé sur la création tout en décrivant les interrelations générées avec les autres et avec le milieu communautaire pendant le projet. À même l'expérience de création vécue lors du projet *LDL*, j'observe et décortique le déroulement d'un projet. Le fait de porter attention aux corps dans un lieu-événement (*emplacement*), comme le propose Pink (2011), permet également de saisir une pratique de création « avec » et « dans » les communautés. De plus, j'ai réalisé des entretiens semi-dirigés de groupes avec la moitié des participantes et participants pour confronter ma compréhension du déroulement du projet à celles des autres actrices et acteurs.

Quant au traitement des résultats, l'analyse en mode écriture a été préférée à d'autres. Ce type d'analyse, propre aux études de cas, implique le transfert des données sous forme de texte et engage à réfléchir et à analyser le phénomène étudié par l'élaboration d'un récit. Inspirée de l'herméneutique en recherche (Paillé et Mucchielli, 2012), j'insère tout au long de mon récit des cercles réflexifs afin de rendre accessible le dialogue que j'entretiens entre la création et la théorie. Je propose l'expression « cercle réflexif » pour identifier les passages de mon récit où je rends visible l'émergence des concepts éclairant ma réflexion sur le projet. Ces derniers sont en concordance avec l'approche heuristique, où le cadre théorique émerge de l'expérience analysée. Ils ne sont pas pensés comme un cadre conceptuel rigide tel un « cadre » qui confinerait la pratique (Wright, 2007), mais davantage comme des pistes de réflexion à approfondir.

Une des limites de ma recherche se retrouve dans la nature même d'une étude ancrée dans un point de vue situé (Fortin, 2006; Pink, 2009), où une artiste puise dans ses connaissances et ses expertises singulières pour proposer des projets socialement engagés. Ce regard subjectif de même que les conditions de la pratique sont tellement spécifiques que le projet ne peut être repris comme modèle. Au demeurant, plusieurs enjeux soulevés lors de l'analyse devraient traverser les pratiques d'art collaboratif. C'est le cas de l'attention portée au public participant, de la posture de l'artiste dans de tels projets ainsi que des défis découlant d'une volonté de rendre le processus accessible et de proposer un regard sur le vécu d'une artiste dans un projet d'art militant.

La thèse se déploie en sept chapitres. Le chapitre I situe mon parcours professionnel et les enjeux de ma pratique artistique à même la problématique de recherche. J'élabore ensuite les questions de recherche qui en découlent. Comme mentionné plus tôt, la recension des écrits se divise en deux parties. Le chapitre II rend compte des écrits propres à la participation en art et présente, tout au long de cette réflexion, trois artistes marquants, tandis que le chapitre III aborde les concepts de marge, de marginalité, de solidarité et de dispositif qui traversent ma pratique. Bien que divisés pour plus de clarté, ces deux chapitres témoignent de l'entrelacement des deux champs disciplinaires investis dans ma pratique, soit les arts et les sciences sociales. Le chapitre IV explicite quant à lui le choix d'une méthodologie mixte et fait la démonstration de son application. L'analyse et l'interprétation du projet sous la forme d'un récit polyvocal sont ensuite présentées en deux chapitres. Au chapitre V, je pose les bornes du projet, c'est-à-dire ses balises et son processus. Quant au chapitre VI, il se veut une incursion au cœur des ateliers de création et des événements publics. J'y détaille les phases d'exécution des ateliers de création, de la production en atelier, de la présentation publique des œuvres et de l'après-projet. Enfin, je termine par la conclusion en identifiant les nouvelles pistes qui s'ouvrent à moi en création, en éducation et en recherche.

En somme, cette recherche éclaire les défis que je relève lors de la réalisation d'un projet artistique dans le milieu communautaire. Elle permet d'identifier les difficultés que vivent des personnes non initiées aux arts lors d'un tel projet tout en témoignant du potentiel des projets artistiques avec les communautés. Elle incite l'ensemble des protagonistes et l'artiste à oser « prendre le large », le temps d'un projet.

CHAPITRE I

LE PARCOURS POUR PRENDRE LE LARGE

Cette recherche doctorale jette un regard sur une pratique artistique engagée socialement et sur les enjeux qu'elle soulève pour l'artiste. Les pratiques artistiques avec les communautés sont complexes en raison de la quantité de personnes impliquées, et donc de leur individualité, à même les processus de création et de décision durant la conduite du projet. Comme pour toute pratique en art contextuel (Ardenne, 2002), les circonstances du projet amènent à s'adapter à une grande variété de paramètres qui influence la démarche de création. Dans cette recherche, j'ai porté mon attention sur le processus de création collaboratif, sur les personnes avec qui je crée ainsi que sur les lieux de création et d'exposition des projets.

Ma problématique de recherche se divise en huit sections interreliées. La section 1.1 consiste à présenter d'où je viens et vers où je vais. Il me semble impératif, dans les pratiques artistiques engagées et contextuelles, mais aussi par souci de transparence, que l'artiste situe son rapport au monde et aux personnes avec qui elle ou il travaille. Dans les sections 1.2, 1.3 et 1.4, je décris trois projets expérimentaux m'ayant permis de cibler les enjeux de ma pratique. Le projet *L'affaire du 3915 Sainte-Catherine Est* me permet de dégager les enjeux découlant de l'impact du lieu dans la création, mais aussi ceux liés à mes limites corporelles. Le projet expérimental *Créative jonction* est l'occasion de jeter un regard sur les préceptes guidant la conception de mes projets en milieu communautaire. Le projet de recherche-crédation autour d'une approche *Féministe et fainéante* avec l'artiste Christine Major rend possible la comparaison des

différences entre collaborer avec une artiste et un groupe de personnes non initiées aux arts. La section 1.5 traite des enjeux reliés à la reconnaissance par le milieu de l'art d'une pratique en marge de ce milieu. Enfin, les trois dernières sections sont consacrées à la dimension interdisciplinaire de ma recherche, à ses objectifs et à sa justification.

1.1 Le point de départ de ma recherche intervention/création

Issue d'une famille ouvrière habitant en banlieue de Montréal, la télévision fut longtemps pour moi le principal canal d'accès à la culture et aux arts. Enfant, je possédais des habiletés en dessin et en danse, me disait-on. Au cégep, comme plusieurs de ma génération, j'ai découvert le pouvoir collectif et la solidarité dans le mouvement de lutte étudiante. Plutôt que d'aller à l'université, je me suis engagée dans les luttes sociales en milieu communautaire, dont celle pour le droit au logement. Autodidacte, j'ai occupé les fonctions de formatrice, d'intervenante, de coordonnatrice et d'organisatrice dans divers groupes communautaires et organismes de solidarité internationale. Ces groupes réunissaient des personnes vivant des situations semblables, animées par la nécessité d'améliorer leurs conditions de vie ou par un désir de changer le monde.

Durant 12 ans, j'ai travaillé à la Fédération des locataires d'habitation à loyer modique du Québec (FLHLMQ), emploi qui m'a permis de parcourir le Québec. Mes tâches principales étaient de soutenir le développement d'associations de locataires dans les habitations à loyer modique (HLM) et d'outiller les membres dans leur désir de prendre en charge leur milieu de vie. Les gens vivant en HLM ont en commun la pauvreté et la marginalisation sociale et culturelle. En raison du Règlement d'attribution des logements sociaux, ce type de logement est accordé systématiquement aux personnes ayant les plus grands besoins (bas revenus, problèmes de santé physique ou mentale,

difficultés d'intégration sociale². Cette expérience de travail a forgé ma personnalité et m'a permis de développer une capacité d'analyse et d'action rapide lorsque des situations imprévues se présentent, de même qu'un grand sens de l'organisation et une excellente capacité à communiquer avec des publics variés. Dans ce contexte bien ancré dans le réel, j'ai pu acquérir une fine connaissance de la réalité des personnes et des familles en situation de pauvreté et d'exclusion socioéconomique. J'ai également développé mes capacités à mettre en place des projets basés sur le dialogue, le partage d'expertise, le développement de la solidarité et la prise de risques, tout en visant à atteindre des objectifs collectifs. Ces expériences ont profondément influencé le développement de ma pratique d'un art artistique engagé sur des enjeux sociaux, que j'appelle art socialement engagé (ASE).

Lorsque j'ai eu 30 ans, la volonté de créer s'est manifestée en moi de façon viscérale. Entre le travail et l'éducation de mes enfants, je me suis mise à peindre. Je ressentais le besoin de me distancier de l'organisation communautaire pour réfléchir à d'autres façons d'intervenir que celles en usage dans le milieu. Durant sept ans, j'ai suivi des ateliers de peinture et de dessin qui m'ont permis de maîtriser les techniques et savoirs essentiels pour développer une pratique picturale. À 36 ans, j'ai décidé de me consacrer davantage à la création, en partie parce que je souhaitais être plus libre de mes gestes lorsque j'intervenais avec des populations vulnérables. Je voulais me détacher de l'obligation morale d'apporter des solutions aux problèmes soulevés par les gens, la nature du travail en organisation communautaire impliquant de tout mettre en œuvre pour résoudre les problèmes donnés et améliorer les conditions de vie des personnes. Les difficultés vécues par les gens qui font appel aux organismes communautaires sont

² Selon une étude sur l'état de santé des locataires de HLM, 37,2 % des résidentes et résidents en HLM affirment avoir un état de santé passable ou mauvais, comparativement à 10,4 % de la population adulte québécoise. 49,2 % de celles-ci et de ceux-ci sont limités dans leur activité. Par exemple, seulement 23,5 % des locataires de 65 ans et moins occupent un emploi (Gouvernement du Québec, 2011).

complexes et nécessitent des réponses rapides. Or, obtenir des mesures structurantes pour un groupe de personnes marginalisées est long et difficile, car les gouvernements résistent à mettre en place des politiques pouvant contribuer à enrayer les iniquités sociales, à diminuer les écarts de richesse et à assurer l'exercice des droits pour l'ensemble de la population. Contrairement à l'action sociale ou militante, la pratique artistique répondait à mon besoin d'être déchargée des contraintes liées à l'efficacité sociale. J'ai opté pour l'enseignement des arts visuels et médiatiques, que j'envisageais comme perspective d'emploi après mes études, afin de répondre à mon besoin de créer et d'être en relation avec les gens.

Dès le commencement de mon baccalauréat, j'ai réalisé des interventions artistiques sporadiques en milieu communautaire en poursuivant ma pratique de la peinture et en développant une pratique photographique. C'est à l'occasion de ma quatrième session universitaire que j'ai réalisé une première œuvre participative dans le cadre d'une résidence d'artiste à la Rue des femmes (2008). L'œuvre *Où habites-tu?* a été exposée à la Cinémathèque québécoise et à la galerie L'art passe à l'Est. J'ai aussi commencé à enseigner les arts plastiques dans les écoles secondaires et ai choisi l'enseignement à des groupes d'élèves en difficulté dans des écoles en milieu défavorisé. J'étais à ma place avec ces « clientèles ».

J'ai produit une première exposition en duo avec l'artiste Nelson Tardif s'intitulant *Être à bout portant...* au Musée de Beaulne à Coaticook (2013). Le poème *Sentant la glaise* de Gaston Miron (1975) a été l'élément déclencheur motivant l'élaboration d'une série de toiles, sous le thème de l'engagement social, entremêlant peinture et collage. La création a alors pris le relais du militantisme afin de contester les injustices, le conformisme, le sexisme, l'individualisme et les rôles prédéterminés par les normes sociétales.

1.1.1 Le désir de Risquer le rêve à plusieurs

Durant cette même période et à l'invitation de la ressource d'hébergement l'Auberge Madeleine, j'ai amorcé le projet de cocréation *Risquer le rêve à plusieurs* avec des femmes en situation d'itinérance et leurs intervenantes (2012-2014). Ensemble, nous sommes questionnées sur les espaces de vie qu'offre l'Auberge à ces femmes. Vingt-six ateliers de création nous ont permis de produire huit grandes toiles picturales sur des bâches de vinyle et deux performances numériques. Si les toiles étaient destinées à être installées sur les murs de l'organisme, la création médiatique était purement exploratoire au départ.

Afin de faciliter la participation de personnes non familières avec les arts, j'ai eu recours à l'impression de photos sur les bâches de vinyle comme image à recouvrir et à la multimodalité comme procédé de création. La multimodalité consiste en l'usage de plusieurs modes de communication et de représentation (linguistique, visuel, sonore, cinétique, etc.) et leur combinaison sur un support traditionnel ou numérique. Lacelle, Boutin et Lebrun (2017) énumèrent les différentes compétences qui sont activées lors d'une communication ou création multimodale :

La manipulation de ressources sémiotiques propres au mode textuel : codes linguistiques/grammaticaux (lexique, syntaxe, morphosyntaxe, ponctuation, cohérence, stylistique), registres langagiers, etc.; [...] la manipulation de ressources sémiotiques propres au mode visuel : image fixe, image mobile, forme, couleur, volume, texture, motif, organisation et représentation de l'espace, cadrage, découpage, montage, édition, etc.; [...] la manipulation de ressources sémiotiques propres au mode sonore : sonorité, bruitage, musique, oralité (paroles, dialogue, monologue, codes linguistiques, phonologiques et rhétoriques); [...] la manipulation de ressources sémiotiques propres au mode cinétique : mouvement des objets, gestuelle humaine. (p. 206)

Ainsi, le projet *Risquer le rêve à plusieurs* a été conçu comme un collage des réflexions des participantes sur une photo réalisée par moi afin de créer un sens nouveau. Ces procédés m'offraient la possibilité de réunir des éléments disparates dans un même

réceptacle en les liant ou les déliant. La combinaison de modes superposés a aussi permis de réaliser des représentations plus complexes pour les non-artistes. En ce sens, les travaux du groupe de recherche *EntreLACer littéraire, art et culture des jeunes* dirigés par Moniques Richard ont influencé mes procédés de création collective en m'incitant à combiner expression multimodale, hybridation des procédés et usage des médias. J'use de ces procédés de manière large, ce qui inclut la reprise partielle d'œuvres d'artistes actuels et le remix des réalisations des participantes, participants à mes projets³. L'appropriation est une stratégie dont l'usage est courant en art (Bourriaud, 2003; Wright, 2007). Je la propose comme tout autre mode de création ou d'intervention.

Au plan technique, l'ensemble du projet proposait une approche multimodale et collagiste. Les femmes étaient d'abord invitées à écrire, à dessiner et à échanger sur les lieux de vie temporaires offerts par l'Auberge. Nous superposons ensuite sur une toile commune les mots, images et symboles. Cette circulation entre réflexion individuelle et collective multimodale a été utilisée pour créer des performances numériques de nature expérimentale qui n'étaient pas vouées à être diffusées. Toutefois, le projet s'est conclu par une performance numérique à la place Émilie-Gamelin dans le cadre de l'évènement artistique *Fin Novembre* de l'ATSA (2013), de même que par l'exposition de l'ensemble des œuvres à l'Écomusée du fier monde (2014).

En raison de son importance dans ma pratique, *Risquer le rêve à plusieurs* est devenu l'objet de ma recherche à la maîtrise. La rédaction du mémoire m'a permis d'identifier l'apport de ce type projet pour l'organisme, pour les participantes et pour moi-même. J'ai pu y analyser comment adapter le processus de création aux personnes collaboratrices afin de prendre en compte leur réalité et leur puissance d'agir tout en

³ À noter que je suis soucieuse des droits d'auteur. Je m'efforce de demander l'autorisation des artistes ainsi que des participantes et participants à qui j'emprunte des productions.

favorisant leur pleine participation, ce que j'ai pu réaliser en variant les possibilités de participation et en proposant différentes façons de contribuer à la réalisation de l'œuvre. Cette manière de faire demeure inscrite dans ma pratique encore aujourd'hui.

1.1.2 La création avec les gens

Le travail de création me permet de pousser plus loin ma réflexion sur des notions qui me sont chères : le « bien commun »⁴, les lieux de vie, l'exclusion, les inégalités socioéconomiques, le féminisme et le rôle de l'art. J'opte pour une approche critique, féministe, inclusive et différenciée. Dans l'atelier, chaque personne a une place et crée à son rythme; c'est pourquoi on retrouve toujours des espaces de création individuels et collectifs dans le déroulement de mes projets. L'énergie dégagée par les processus collectifs est pour moi très stimulante. Ma pratique s'inscrit ainsi dans les arts axés sur les communautés. Selon Hutcheson (2016) :

[C]'est en fin de compte l'engagement en faveur d'une démarche ouverte de cocréation qui distingue cette forme d'art d'autres pratiques artistiques. L'art axé sur la communauté n'est pas simplement un art fait de façon collaborative, c'est un art qui rend hommage aux points de vue, aux connaissances, aux histoires, aux capacités et aux pratiques culturelles des membres de la communauté. (p. 6)

Dans le cadre d'un document de référence du Conseil des arts ontarien, Hutcheson (2016) stipule que, pour ces pratiques mobilisant des artistes professionnels, des institutions sociales, des groupes populaires ou des particuliers, la collaboration constitue un facteur déterminant de la démarche de création. Elle engage une réflexion éthique sur la manière de faire avec les gens, sur la mise en place d'un processus de

⁴ Dans la solidarité mutualiste, tout le monde tire parti de la solidarité. L'économiste Riccardo Petrella (1997) définit le « bien commun » comme le choix d'opter pour une société basée sur le partage et la solidarité. Ainsi, il explique que « [Cette] solidarité est enracinée dans une vision "mutualiste" de l'avenir individuel et collectif. La *solidarité mutualiste* se différencie de la *solidarité altruiste*, où l'action solidaire se fait — comme dans l'acte du don — sans attente d'un retour de la part du (des) bénéficiaire(s) de l'action solidaire. » (p. 26)

création inclusif et démocratique, de même que sur le désir de prendre place dans l'espace public avec les participantes et les participants du projet. La démarche créative avec les participantes et participants se déploie en respectant leurs désirs, leurs volontés et leurs capacités.

Ma pratique des arts communautaires est certes déterminée par mon passage dans le milieu des organismes communautaires, où le fondement des interventions est basé sur la volonté de faire *avec* les personnes et non *pour* elles. Ainsi, l'éducation populaire autonome m'intéresse tout particulièrement, telle qu'elle se définit par :

[...] l'ensemble des démarches d'apprentissage et de réflexion critique par lesquelles des citoyens et citoyennes mènent collectivement des actions qui amènent une prise de conscience individuelle et collective au sujet de leurs conditions de vie ou de travail, et qui visent à court, moyen ou long terme, une transformation sociale, économique, culturelle et politique de leur milieu. (MÉPACQ, s. d., s.p.)

Sociologue spécialiste de l'éducation populaire, Christian Maurel (2019) a retracé les similitudes entre les pratiques artistiques de « cocréation », ou collaboratives, et les préceptes de l'éducation populaire autonome. Cinq convergences ont été identifiées dans l'approche promue par ces pratiques, que je reproduis textuellement ici, et qu'il nomme comme une praxis de :

- la conscientisation dans une optique de se situer dans le monde, de comprendre la place que l'on occupe ou que l'on devrait avoir pour rendre visibles des réalités cachées;
- l'émancipation afin de sortir du rôle qui nous est assigné par les rapports sociaux, le genre, l'âge, la maladie, etc.;
- la puissance d'agir démocratiquement et coopérativement pour s'approprier un pouvoir de faire et d'agir sur ce qui nous contraint;
- la transformation de soi et des rapports sociopolitiques, inversant les dynamiques de pouvoir des périphéries vers le centre;

- la construction « d'un nouvel imaginaire social, culturel, voire politique, qui se caractérise par la coopération et non la compétition, par l'autonomie inaliénable, par la démocratie de communs non appropriables par le marché et par les États. (p. 111-112)

Pour Maurel (2019), les valeurs qui guident ce type de pratiques collectives engagent une tout autre conception de la culture, et contribuent à la transformation sociale des personnes et de la société. Dans cette optique, je ne cherche pas à solutionner les problèmes que rencontrent les personnes participantes ni à les accompagner dans un processus de guérison. Il s'agit d'être et d'agir ensemble autour d'un projet de création.

Enfin, je ne peux faire l'économie d'aborder la place des participantes et participants, de même que l'impact des lieux sur ma pratique artistique. D'une part, des personnes sont au cœur de cette pratique comme sujets et comme collaboratrices. Elles influencent la matérialité du projet et son évolution. D'autre part, l'expérience du lieu, comme le souligne Pink (2009), est un événement en soi affublé de son propre espace-temps, qui est normé et habité par des histoires individuelles et collectives. Ces variables et bien d'autres influencent l'ensemble de ma démarche et rendent les projets difficiles à catégoriser. Ainsi, certains de mes projets sont davantage axés sur l'expérimentation d'approches pédagogiques comme celle de *Créative jonction* et d'autres vers la création *in situ* comme *L'Affaire du 3915 Sainte-Catherine Est*.

1.1.3 Les projets exploratoires

Après avoir terminé ma maîtrise en 2015, j'ai poursuivi immédiatement mes études au doctorat en Études et pratiques des arts. Grâce à l'obtention d'une bourse du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), j'ai pu me consacrer à temps plein à définir ma recherche et à réaliser des projets de création expérimentaux. Cette période productive a été marquée par trois projets exploratoires : le projet *L'affaire du 3915 Sainte-Catherine Est*, qui a pris la forme d'une résidence d'artistes dans un immeuble désaffecté du quartier Hochelaga-Maisonneuve à Montréal (2016); les

ateliers expérimentaux en art communautaire nommés *Créative jonction* (2015-2016); la série d'interventions artistiques avec Christine Major sur l'approche *Féministe fainéante en recherche-crédation* (2017-2020). Deux de ces projets ont bénéficié d'une certification éthique, ce qui a rendu possible la réalisation d'entretiens avec quatre participantes et participants aux fins de cette thèse. Bien que ces projets semblent hétéroclites, ils s'inscrivent en cohérence au regard des enjeux qui ont nourri la réflexion sur ma pratique et m'ont permis de déterminer les objectifs de cette recherche.

1.2 L'exposition *L'affaire du 3915 Sainte-Catherine Est*

En 2013, L'Avenue hébergement communautaire achetait un immeuble reconnu pour être un haut lieu de travail du sexe et de vente de drogue dans le quartier Hochelaga à Montréal. L'organisme avait l'intention de convertir le 3915 Sainte-Catherine Est en logements sociaux et locaux communautaires. En attente des autorisations pour faire des travaux, en novembre 2015, l'organisme m'a proposé de m'installer dans ce bâtiment patrimonial décrépi et désaffecté de trois étages. J'ai pu y établir un atelier et me consacrer à un travail de création individuel. Après le projet *Risquer le rêve à plusieurs* et la rédaction de mon mémoire, j'éprouvais le besoin de me ressourcer. Cette période sans projet n'a pas été facile. Sans perspective raccrochée à un but précis, je tournais en rond. J'étais hors de mon processus naturel, puisque c'est dans le cadre de projets que je crée le mieux.

Partant de ce lieu, j'ai proposé à Christine Major⁵ de réaliser une exposition inspirée des œuvres *in situ* de Martha Flemming et Lynda Lapointe. Ce duo d'artistes investit des espaces désaffectés pour proposer des installations artistiques hors normes, hors du *white cube*. Subséquemment, Christine et moi avons mis en place un laboratoire

⁵ À ce moment-là, Christine Major était ma codirectrice de doctorat. Suite à ce projet, elle a quitté la direction de mes études doctorales pour poursuivre notre collaboration artistique.

d'expérimentation de nature multidisciplinaire, entrelaçant des préoccupations artistiques, sociales, éthiques et féministes. Jouant sur la frontière entre le lieu de vie et le lieu de création, nous avons revisité la notion « d'un lieu à soi » pour les femmes, selon Virginia Woolf (1929/2016). Faisant le constat qu'il est difficile de bien penser quand on n'a pas d'espace à soi, de moyens financiers et d'accès à un bon repas, Woolf invite à investir les lieux en marge, à créer en dehors du regard des hommes et à construire une société d'*Outsider*.

En ce sens, la thématique du « lieu à soi » tissait un lien entre les jeunes adultes en difficulté desservis par L'Avenue et la condition des femmes artistes (Woolf, 1929/2016). De plus, dans un désir de décloisonnement de la pratique artistique, nous avons convié quatre autres artistes en arts visuels de différentes disciplines ainsi qu'un groupe d'étudiantes et d'étudiants en arts visuels à investir le deuxième et le troisième étage. Pour l'organisme, ce projet devait favoriser l'appropriation des lieux par les jeunes et les gens du quartier. Ainsi, les jeunes de L'Avenue ont été invités à participer à plusieurs activités au cours du développement des œuvres. Ce projet a donc permis d'établir un dialogue entre les milieux communautaire, universitaire et artistique.

1.2.1 La prégnance du lieu

Dès l'entrée dans l'espace du 3915 Sainte-Catherine Est, nous étions saisis par une intense odeur d'humidité, tandis que notre vue s'ajustait à la pénombre ambiante. L'éclairage y était déficient, faute de luminaires et parce que les fenêtres étaient recouvertes de papier. Le rez-de-chaussée était immense et sombre. Les plafonds s'érigeaient à près de quatre mètres du sol et les entrailles du bâtiment s'offraient à notre regard, puisque le rez-de-chaussée avait été complètement dégarni de ses murs de division. Il ne restait que deux vastes pièces séparées par un mur de maçonnerie de béton. L'immeuble en soi induisait une expérience sensorielle convoquant avec force les sens haptique et olfactif. Nous étions loin d'une galerie aseptisée aux murs blancs (de type *white cube*).

Tel que conçu, le projet d'exposition m'obligeait à aboutir à la création d'une œuvre *in situ*. Absorbée par le lieu, j'y étouffais. C'est probablement une des raisons pour laquelle je n'arrivais pas à me centrer sur le travail. Ce sentiment d'étouffement m'a amenée à considérer la production d'une œuvre qui ouvrirait l'espace sur un autre monde, une œuvre inspirée du cosmos. En lien avec les difficiles conditions de création, l'œuvre s'intitule *Crapahuter*, ce qui signifie progresser dans un terrain difficile et accidenté. J'ai créé avec les matériaux disponibles sur place, dont les circulaires qui jonchaient le sol, et de la peinture en aérosol. Une fois assemblé, le tout formait un polyptyque de 1,8 x 3,6 m. Étant en convalescence à la suite d'une opération, j'ai dû contourner mes limites physiques en optant pour une surface composée de six supports de bois de 122 x 91 cm. Trois jeunes de L'Avenue ont contribué à ce long travail de collage. Tout en déchiquetant les circulaires et en les collant, nous discutons de l'art, du quartier, de nos vies. J'ai ensuite réalisé le collage *Les pleureuses* à même un mur recouvert de papier peint (fig. 1.1).

1.2.2 L'impact du lieu et du corps

Chaque projet m'amène à me déplacer dans les organismes auxquels sont liés les participantes et participants. J'interviens alors dans la quotidienneté de l'organisme partenaire, en fonction d'enjeux identifiés par ses membres et des espaces où nous sommes. À l'occasion du projet *Où habites-tu?*, j'ai exploré les lieux de vie des femmes sans-abri (2008). Pour le projet de cocréation *Risquer le rêve à plusieurs*, j'ai plutôt invité des femmes sans-abri, de passage dans la ressource d'hébergement l'Auberge Madeleine, à réinventer les pièces à vivre de cette ressource (2012-2014). Quant aux ateliers *Créative jonction*, le dispositif de création était pensé à partir d'une exploration du quartier (2016). Outre le contexte et la localisation où se situent ces organismes, la nature même des lieux ainsi que leurs charges sociales et symboliques s'avèrent déterminants des projets. Concernant *L'affaire du 3915*, alors que j'y cherchais inconsciemment à contrer le sentiment d'étouffement provoqué par le lieu et à



Figure 1.1 : *Les pleureuses* [collage et peinture sur le papier peint, *in situ*]. (2016). Dimension variable. Crédit photo : Guy L'Heureux

transcender mes limitations physiques, cette expérimentation m'a fait prendre conscience de l'impact du lieu sur mon corps et de la manière dont celui-ci détermine la conception et la conduite des projets. Cette observation me renvoie à Caliandro (2004) qui, dans un même ordre d'idées, spécifie que le lieu où est située une œuvre se répercute sur sa spatialité, ce qui implique plusieurs aspects :

[...] ces espaces constitutifs de l'œuvre et de son lien avec l'environnement proche entraînent également d'autres effets spatiaux dès que la perception, dont l'œuvre est objet, s'ouvre à des aspects autres que ceux strictement physiques ou physiologiques, encore que l'on puisse distinguer ceux-ci des phénomènes psychiques ou culturels, qu'ils soient acquis par interprétation ou associés d'une manière subconsciente. (p. 7-8)

Aux espaces perçus, l'auteure ajoute les espaces vécus, ressentis, projetés, imaginés, symboliques, culturalisés, historicisés, imagés, etc. Pour elle, les dimensions proprioceptives de l'œuvre permettent de « construire la spatialité appréhendée par les sens » (p. 7-8). Dans cet esprit, Lupien (2004) stipule que l'attention portée à nos sensations telles que nous les expérimentons devant une œuvre ou un lieu de l'art nous

permet de comprendre différemment et mieux le monde. En s'appuyant sur des études issues de diverses disciplines, elle soutient que les sensations physiques que nous enregistrons devant les œuvres et les lieux sont liées à l'affect et relèvent de l'expérience esthétique (p. 21). Il en va ainsi dans *L'affaire du 3915*. L'espace du bâtiment est devenu le réceptacle de la production de l'œuvre, tant dans son processus cognitif que dans sa fabrication matérielle.

Ce type de pratique hors des lieux dédiés habituellement à l'art n'est pas original, mais important en ce qu'il comporte d'impacts sur la pratique (Ardenne, 2005; Volvey 2010). Dans cette pratique « d'art contextuel » se jouent les interactions du corps avec le lieu et ses objets ainsi que les effets du lieu sur le corps (Ardenne, 2002). Selon Anne Volvey (2010) :

Avec la délocalisation *outdoors* de l'activité artistique, le lieu devient la ressource de l'art, sa mise en œuvre artistique, la condition de la recomposition d'un monde de l'art *situé* et de l'avènement d'un monde de significations manifestés dans un objet d'art. (p. 96)

Les lieux hors du milieu institué de l'art deviennent plus qu'un espace de rencontre autour de la création, ils sont aussi matériaux, sujets et centre même du processus artistique. Ma démarche artistique va en ce sens, c'est-à-dire qu'elle est déterminée par des facteurs reliés au lieu de réalisation et de présentation de l'œuvre tout comme au type de collaboration mise en place, qui oriente et engage le sens du projet. Par conséquent, cette recherche me permet d'examiner ma relation avec les gens et les lieux pour mieux situer ce qui borne ma pratique et oriente les choix durant l'élaboration de mes projets de création.

1.3 Les ateliers *Créative jonction*

C'est à l'occasion d'une conférence à l'UQAM portant sur un projet réalisé en HLM à Reims en France que j'ai rencontré l'artiste français Ivan Polliart de l'Association 2303 (2013). Puisque ses expériences rejoignaient les miennes, nous avons entamé un dialogue visant à comparer nos démarches de création avec des communautés semblables et à enrichir nos pratiques respectives. Par l'entremise d'Ivan, l'Association 2303 m'a invitée à une résidence d'artiste à l'été 2015. Le projet *Créative jonction prélude* s'adressait aux jeunes et aux adultes vivant dans la cité de 5 000 HLM de la Croix-Rouge. Durant une semaine, une pergola temporaire abritait des ateliers de son, de dessin, de collage et de photographie. Accompagné par Ivan Polliart, Nicolas Canot⁶ et moi-même, le public participant était invité à créer des œuvres narratives témoignant du quotidien. À partir des productions du public participant, nous avons réalisé une vidéo de cinq minutes pour ensuite développer, chacun de notre côté de l'Atlantique, un projet d'art collaboratif ayant pour thème le quartier.

Réalisés grâce au soutien du Carrefour de ressources en interculturel (CRIC), les ateliers *Créative jonction* de Montréal ont été menés de façon expérimentale. Les objectifs de ce projet se situaient à l'intersection des intérêts sociaux de l'organisme et de mes préoccupations artistiques. Le CRIC souhaitait, par l'offre d'ateliers de création, développer une meilleure connaissance du quartier Ville-Marie chez ses membres tout en favorisant l'émergence de liens sociaux entre personnes immigrantes et personnes d'origine québécoise dans une optique d'inclusion sociale. Pour ma part, j'aspirais à mettre en place un dispositif artistique d'expérimentation multimodale.

La démarche d'atelier de *Créative jonction* était ancrée à même la découverte du quartier et prenait son sens dans les enjeux identifiés par les personnes participantes du

⁶ Artiste sonore, Nicolas Canot s'est joint à nous pour la réalisation de ce projet.

moment. La mise en place du dispositif de création comprenait l'« ensemble de mesures prises, de moyens mis en œuvre pour une intervention précise » (Bardin, Lahuerta et Méon, 2011, p. 10). J'ai opté pour un dispositif de collaboration souple et ouvert sur la communauté. Les personnes participantes pouvaient s'inscrire à l'un ou l'autre des seize ateliers selon leurs champs d'intérêt. Chaque atelier était autonome, tout en poursuivant l'objectif de réinventer le quartier ensemble. Ainsi, j'envisageais d'assembler diverses expérimentations artistiques et citoyennes sous la forme d'une installation. Cette démarche proposée s'apparentait à une enquête ethnologique par le fait de parcourir un lieu et d'y collecter des traces de la vie humaine (Foster, 2005).

Lors de déambulations dans le quartier, les participantes et participants étaient invités à collecter des artefacts par la captation de sons, la prise de photos ou la saisie de textes inscrits dans l'espace urbain (symboles signalétiques, graffitis, pancartes, affiches, noms de commerce, etc.). Ces collections d'artefacts issues de chaque atelier étaient réinvesties et transformées systématiquement d'un médium à un autre. Par exemple, les captations audios ont servi à créer des paysages sonores, mais ont aussi servi d'inspiration pour la création de dessins-écrits⁷. À la fin du projet, les participantes et participants étaient invités à réinvestir leurs productions dans la création de plans urbains et de maquettes du quartier imaginé (fig. 1.2).

L'installation finale a généré une réflexion mutualisée se présentant en fin de compte comme autant d'illustrations d'un quartier étrange où se mêlaient et se confondaient réalité et utopie. Le 16 juin 2016, une grande fête a eu lieu lors de laquelle élues et élus,

⁷ Dans le cadre de sa maîtrise en arts visuels et médiatiques (2016), l'artiste Catherine Lisi-Daout a réalisé des dessins-écrits. Inspiré de sa pratique élargie du dessin, ses dessins-écrits sont des dessins où l'écriture remplace les représentations graphiques. Par exemple, au lieu de dessiner un nuage dans un paysage, on écrit le mot nuage à l'endroit choisi.



Figure 1.2 : Les membres du CRIC lors d'un atelier portant sur la création de plans urbains du quartier Ville-Marie (mai 2016).

organismes partenaires et près de deux-cents personnes résidentes du quartier sont venus apprécier les résultats du projet à la Maison de la culture Frontenac.

1.3.1 La création à relais

Plusieurs constats se dégagent de ce projet expérimental. Pour favoriser une réelle participation aux ateliers de création, j'ai adapté la démarche de participation et le processus de création en considérant la situation des personnes participantes. Alors que certaines participantes et certains participants étaient intéressés par l'exploration d'une technique artistique particulière, d'autres ont profité des ateliers pour s'exprimer par l'art. De même, plusieurs membres du groupe ne pouvaient pas participer aux ateliers de façon assidue. J'ai donc proposé un processus d'ateliers à relais afin que les participantes et participants se remplacent tour à tour de manière à poursuivre le travail entamé par d'autres. Tout comme l'indique la définition du « relais » en mécanique, ce mode d'organisation des ateliers génère « la transmission ou la transformation d'un mouvement » (CNRTL, 12 octobre 2020), deux termes qui représentent bien le

processus mis en place et le mouvement d'interconnexions. Voici comment ont pris forme les relais en relation aux différents aspects du projet :

- L'exploration du territoire : les ateliers se sont déroulés dans un circuit de douze lieux différents afin d'appriivoiser les différentes facettes du quartier. Douze groupes communautaires, véritables intermédiaires de rencontre, nous ont accueillis dans leurs locaux;
- Les modalités de participation : les ateliers étaient ouverts à tous et toutes, les créations entamées dans l'atelier précédent étaient poursuivies par d'autres;
- Le passage entre la création individuelle et collective : le passage entre la création individuelle et collective : les ateliers étaient conçus de façon à ce que les participants puissent travailler seuls et ensemble afin qu'ils aient la possibilité de mener une réflexion ou une création individuelle et une autre collective;
- Le recours à la multimodalité : l'utilisation d'une variété de modes d'expression et de représentation permettait d'explorer le quartier sous divers aspects (captation sonore, prise de photos, transcription d'écrits et de symboles) et par l'entremise de plusieurs médiums (collage, peinture, maquette, installation);
- L'appropriation et l'intégration des productions individuelles et collectives : la collection d'artéfacts issue de chaque atelier a été réinvestie systématiquement d'un médium à un autre dans l'élaboration de l'œuvre finale.

L'analyse de trois entretiens semi-dirigés individuels avec des participantes et participants au projet a confirmé mes intuitions voulant que la découverte d'un quartier, par l'ouïe, la vue, l'odorat et la marche, ait généré des interconnexions avec le territoire et entre des personnes de diverses origines. Le projet a ainsi contribué au rapprochement du groupe sur la base de perceptions sensorielles et non sur celle de leurs identités. De plus, toujours au dire des répondantes et répondants, le projet semble

avoir généré de la reliance sociale, non seulement entre les personnes, mais aussi avec l'environnement du quartier. Hector, 62 ans, explique ainsi ce qu'il a appris : « Le projet m'a permis de savoir que j'étais bon dans autre chose. Ouvrir mes horizons et [me] connaître [moi]-même. Il a généré une certaine fierté de montrer des choses nouvelles de moi. » (Entretien individuel, Montréal, 21 juin 2016) Toutes et tous ont aimé le fait qu'il n'y avait pas d'obligation de participation rigide.

Par ailleurs, le CRIC s'est trouvé pleinement satisfait de l'atteinte des objectifs sociaux. Pour ma part, ce projet exploratoire a été une occasion d'expérimenter la création à relais et l'usage de la multimodalité.

1.3.2 Le dur équilibre entre la création et l'intervention sociale

Lors de la réalisation de projets avec et dans la communauté, j'use des connaissances et des savoir-faire issus des arts visuels, de l'éducation populaire et de la littératie multimodale. Cette démarche, selon Molinet (2006), en est une d'hybridation de disciplines et de procédés, puisant dans des zones de multiples références et constituant donc un processus de l'ordre de la transdisciplinarité. Ce type de pratique implique donc de mettre en place le projet avec l'organisme, de comprendre des réalités autres et de discuter du fonctionnement du groupe et du processus décisionnel tout en consacrant du temps à la création.

Ainsi, je conçois le dispositif de création à partir des habitudes de fonctionnement du groupe; je reprends les règles et les codes de réunion dans la démarche d'atelier afin que les participantes et participants ne soient pas déstabilisés, et je les détourne; je traduis les savoirs artistiques dans un langage accessible pour les rendre intelligibles à des personnes non initiées aux arts, dont plusieurs possèdent un bagage culturel très différent ou sont sous-scolarisées. J'utilise des stratégies pédagogiques pour atteindre mes objectifs artistiques, dans le sens d'un « ensemble des méthodes dont l'objet est d'assurer l'adaptation réciproque d'un contenu de formation », non pas pour former les

participantes, participants comme en milieu scolaire, mais pour favoriser leur participation au projet (CNTRL, 11 septembre 2019).

Dans le projet *Créative jonction*, l'exploration des différents médiums a fait en sorte que je dépensais la majorité de mon énergie à concevoir des stratégies pédagogiques pour faciliter la participation du public cible. Conséquemment, je manquais de temps pour me consacrer à l'esthétique du projet et à la création avec les gens. Le CRIC n'a toutefois pas perçu ce manque de cohésion dans le rendu final. Pour l'organisme, c'était le processus vécu lors des rencontres qui importait.

Évidemment, je ne suis pas la seule à vivre cette tension entre démarche artistique et démarche d'inclusion des personnes non initiées aux arts. È. Lamoureux et Neumark (2011) ont identifié les préoccupations d'artistes communautaires réunis au sein de l'organisme Engrenage Noir. Elles rapportent que :

Au sujet de la dimension esthétique des projets d'art communautaire et d'art activiste humaniste, la tension entre les dimensions esthétique et activiste des œuvres a été soulevée par plusieurs. Quelle est la place de l'imaginaire? Une œuvre dont le message est trop explicite demeure-t-elle de l'art? N'importe quel matériel peut-il servir à créer des œuvres? Offrir des outils à des personnes affectées par un problème social, économique ou politique ou les partager avec elles peut-il être un geste d'art? Une œuvre qui combine une recherche esthétique et une intention activiste peut-elle être lue ou comprise dans ses deux dimensions? Le public ne verra-t-il pas plutôt la seule dimension plus politique? L'artiste peut-elle maîtriser la réception de ses œuvres? (p. 100)

Cette tension entre préoccupations sociales et artistiques définit ce type de pratique tout en représentant un défi dans la réalisation des projets. Inévitablement, lorsque j'arrive dans une communauté, je dois tenir compte d'un contexte particulier et prendre en considération les exigences et les attentes de l'organisme partenaire ainsi que les contraintes reliées au programme de financement permettant la réalisation du projet.

Il en va de même pour Chagnon, Neumark, Lachapelle et Engrenage Noir (2011), pour qui les projets collaboratifs doivent favoriser un dialogue entre « trois entités participantes ayant leur expertise propre » : l'artiste, la population ciblée par l'organisme ainsi que les personnes qui y travaillent (p. 12). Chacune de ces entités dynamiques influence l'élaboration et la réalisation du projet de création. À ces exigences s'ajoute l'obligation de leur transmettre et de leur faire vivre un processus de création tout en le vivant réciproquement.

Au fil des projets, la fréquentation d'autres artistes et des milieux institués de l'art m'a amenée à vouloir mieux articuler ma pratique, celle-ci soulevant beaucoup de remarques. Comme le soulignent È. Lamoureux et Neumark (2011), les pratiques socialement engagées dans le milieu communautaire « étonnent et détonnent. Elles engendrent la sempiternelle question : est-ce vraiment de l'art? » (p. 99) C'est justement un de ces aspects que je souhaite approfondir dans cette thèse. Alors que ma démarche artistique prend ancrage dans l'accumulation d'expériences de vie et me permet de prendre position sur des enjeux sociaux sans phare ni prétention, nombre d'éléments s'entremêlent dans mon parcours et dans ma manière d'aborder les projets artistiques collaboratifs. La tension entre objectifs sociaux et intentions artistiques m'apparaît être la richesse de cette pratique ; elle mérite donc d'être étudiée en détail et définie avec soin.

1.4 L'approche *Féministe fainéante* en recherche-crédation

À la suite de l'exposition *L'Affaire du 3915, Sainte-Catherine Est*, Christine Major et moi avons commencé l'élaboration d'une approche *Féministe et fainéante*⁸ en

⁸ Le qualificatif « fainéant » est emprunté au critique d'art américain Jack Bankowsky (1991). Il a utilisé l'expression « *slackers* » pour décrire un certain cinéma désinvolte et une forme d'art mal dégrossi, irrévérencieux ou peu doué (cité dans Taylor, 2004, p. 168).

recherche création (*FF*). Notre collaboration, supportée par des valeurs féministes et anticapitalistes, nous poussait à explorer d'autres manières d'articuler la pratique de l'art et son enseignement en dehors des logiques marchandes, universitaires ou instrumentales. Il s'agissait de combattre les inégalités sociales, culturelles et économiques subies par les femmes et les diverses minorités perpétuées par le capitaliste patriarcal, tel que le définit Federici (2019). Lorsque l'on décortique le terme fainéant, un sens beaucoup plus engageant apparaît, soit celui de « faire le néant », ce qui relève du non-être, mais aussi de l'absence d'être ou de réalité (CNTRL, 16 juin 2020). Ce sens caché au sein du terme nous semblait porteur d'un renouvellement dans nos approches de la création. Faire le vide, c'est aussi lâcher prise, ce qui réfère à un acte de confiance dans le processus collectif. Cette collaboration m'a permis de prendre du recul sur ma pratique communautaire et de mieux identifier ses défis.

L'approche *FF* représentait notre manière de défier les limites institutionnelles et les hiérarchies perpétuées, notamment dans le monde universitaire. Nous avons lancé publiquement cette approche à l'occasion d'un colloque soulignant le 40^e anniversaire de l'Institut Simone de Beauvoir à l'Université Concordia (2018). Notre démarche de recherche et de création en duo a pris de multiples formes au fil des années : cocommissariat, publication, performance/peinture, conférence/performance (fig. 1.3) et projet d'exposition⁹. Entre 2017 et 2020, nous avons réalisé six interventions publiques, principalement en milieu universitaire, et écrit deux textes sur notre démarche qui ont été publiés, l'un dans le livre *Croiser littératie, art et culture des jeunes : impacts sur l'enseignement des arts et des langues* de Richard et Lacelle (2020) et l'autre dans une publication maison du collectif *Les tables renversées* (2020).

⁹ Il est possible de voir la documentation de nos performances à l'adresse suivante : <https://claudemajeau.com/feministes-faineantes/>

1.4.1 Le désir de prendre le large

Cette association a été particulièrement fertile tant au plan théorique qu'à celui de la pratique artistique. Se libérer des aprioris, des conventions sociales et des pressions à la réussite constituait un geste critique du monde d'aujourd'hui. Nos réflexions nous ont menées à remettre en cause la rectitude politique et les positions trop clivantes de certains courants féministes. À l'instar des écrits de Gay (2018) et de Adichie (2013), nous revendiquons le droit de ne pas toujours être à la hauteur des idéaux féministes radicaux.

Même si elle s'identifie comme féministe, Gay exprime son malaise relatif à l'impression de « mal performer son genre » (p. 371). Dans le même esprit, Braidotti (2003) invite à casser les visions unitaires des femmes pour « devenir des sujets



Figure 1.3 : Majeau, C. et Major, C. (2018). Pour une approche féministe et fainéante en recherche-création. Colloque *Unsettling feminisms: Mobilisation, résistance, création* de l'Institut Simone de Beauvoir, l'Université de Concordia. Crédit photo : Chantal Labelle.

« multiples et complexes » s'ouvrant à la diversité, ce qui implique d'autres manières de produire et d'enseigner pour échapper aux logiques binaires (p. 35). Repenser la verticalité des processus et sa forme hiérarchique ne peut se faire adéquatement sans mesurer les limites de ce processus pour chaque individu. À cet effet, Braidotti stipule que : « [l']accent est donc mis sur la durée dans l'espace, c'est-à-dire le respect des limites de ce qu'un sujet peut matériellement, psychiquement et affectivement soutenir dans le cadre des processus de transformation » (p. 38). Par ailleurs, cette exploration des limites et des différences ne peut se faire sans une volonté de chercher aussi à créer une alliance autour de champ d'intérêts communs pour que la collaboration puisse prendre forme (Butler, 2016; D. Lamoureux, 2016).

Par nos expérimentations féministes et fainéantes, Christine et moi avons tenté d'autres manières d'articuler la création et son enseignement afin de voir jusqu'où la liberté l'emporte sur les conventions sociales et universitaires. Nous avons éprouvé chacune nos limites individuelles pour arriver à créer ensemble et à analyser nos réalisations. Cette collaboration a grandement enrichi ma conduite de projet en milieu communautaire en expérimentant des enjeux sociaux par une approche plus ludique.

1.4.2 La collaboration en art

La comparaison des projets réalisés avec Christine Major et ceux menés en milieu communautaire révèle de nombreuses similitudes : la richesse du partage de savoirs et d'expertises, le plaisir de travailler à plusieurs vers un but commun et de sentir l'énergie circuler, l'effet de surprise lorsque les résultats dépassent nos anticipations. Par ailleurs, certaines préoccupations surgissent : où sont les limites entre moi et l'autre? Qu'est-ce qui appartient à soi dans une démarche toujours centrée sur la collaboration?

Étrangement, ces questionnements étaient déjà présents à l'époque où j'étais organisatrice communautaire. Je mettais à l'avant-plan, comme je le fais encore aujourd'hui, les personnes avec qui je travaille, particulièrement celles qui sont

invisibles et inaudibles dans notre société. Conséquemment, il m'est arrivé à quelques reprises d'avoir l'impression de m'effacer dans la réalisation d'un projet en arts communautaires et de me perdre dans la démarche d'animation et de création, jusqu'au point où, parfois, je ne me reconnaissais pas dans les résultats. C'est ce qui s'est produit lors du projet *Créative jonction*.

Ce constat m'amène à vouloir approfondir les mécanismes de la collaboration entre artistes et ceux entre artistes et non-artistes. Dans un entretien avec les artistes canadiennes Anthea Black et Thea Yabut, Williamson (2017) s'intéresse à l'impact de la cocréation sur l'identité des artistes. Le duo d'artistes y témoigne que, même s'il y a une part d'effacement de leur identité dans le fait de cocréer, la collaboration n'engendre pas la disparition de l'individualité. Dans leurs projets, Black et Yabut mettent en place des dispositifs ouverts au sein desquels la place de chacune dans l'œuvre peut se négocier. Tout en étant polyphoniques, ces espaces offrent la possibilité de développer un langage commun. Elles affirment que la cocréation génère une addition d'identités permettant un élargissement des possibilités de leur pratique respective. Ensemble, elles peuvent être autrement. Au lieu de penser en matière de fusion identitaire au point où elles en seraient désincarnées, elles proposent une multiplication des identités dans la création. Derrière ce choix réside tout l'enjeu de la visibilité pour ces deux artistes marginalisées, genrées et racisées par un système de reconnaissance et de contrôle des identités. Selon Black (cité par Williamson 2017), « la collaboration représente une bouée de sauvetage (Sarah Ahmed parle de *life line*) pour ceux qui étouffent dans l'étroit chemin de l'exclusion normalisée » (p. 38). La création collective chez ces deux artistes répond au même besoin de sortir de la marginalité et d'apparaître sur la place publique que chez les participantes et participants de mes projets. Par ailleurs, Black et Yabut sont conscientes de ne pas pouvoir être perçues dans leur entièreté dans la création collective (Williamson, 2017).

Pour Germain Roesk (cité dans Gattinger et Guilló, 2004), professeur et artiste en arts visuels alternant les projets individuels et collectifs, le travail collectif de création vient d'une motivation d'être ensemble et de générer du savoir. L'implication des artistes s'avère cependant très variable dans les projets collectifs. La collaboration prend parfois la forme d'une juxtaposition d'idées et de contributions dans la création de l'œuvre ; elle devient ainsi une collaboration négociée. À d'autres moments, elle se vit plutôt comme une véritable osmose, produisant, lors du processus de cocréation, une contamination mutuelle. Cette osmose serait, selon Roesk, tel un flux créatif où la contribution de chaque personne forme un tout original et intégré. Dans ce cas, l'œuvre produite se trouve en dehors des esthétiques de chacun ou chacune, elle devient un objet autonome. Ces pratiques entre artistes exigent de développer « l'intersubjectivité — du Soi-et-l'Autre — incorporée et non du Soi et l'Autre comme deux entités (sujets-positions) distinctes » (Fiala, 2005, p. 2). Le duo Doyon/Demers ou le trio BGL ont développé de telles pratiques artistiques, complètement fusionnées dans une identité de groupe.

1.4.3 L'apparition et l'effacement dans la collaboration

La collaboration avec des personnes non initiées aux arts touche d'autres enjeux que ceux de la collaboration entre artistes ou pairs. L'artiste doit alors se déplacer, aller vers le groupe, s'adapter à son environnement, comprendre la réalité des personnes constituant ce groupe et traduire le projet dans un langage accessible. Paradoxalement, aller vers les autres exige de se décentrer de soi, mais également d'être conscient de son positionnement pour être à l'écoute de l'autre et du milieu (Bentouhami-Molino, 2015). Cette démarche nécessite également une posture critique envers son propre savoir et son positionnement à l'égard des différences culturelles, de genres, de classes économiques, d'orientations sexuelles, etc. (p. 11). Il y a une réelle asymétrie entre les connaissances de l'artiste sur le processus proposé et celles des personnes participantes, mais celles-ci demeurent les expertes des sujets explorés.

La préparation d'un projet et son adaptation aux circonstances sont d'autant plus importantes lorsque les personnes vivent en situation de précarité et de marginalité. Thompson (2015) va jusqu'à affirmer que les artistes qui œuvrent ainsi doivent conjuguer deux disciplines irrécyclables : « [m]ost socially engaged artist deploy techniques of didacticism in order to make a work just legible enough, so that they can then engage a viewer in a level of ambiguity. » (p. 35) Aux enjeux esthétiques relatifs à la réalisation d'une œuvre collective avec des personnes néophytes s'ajoutent des enjeux éthiques : l'attention mise sur les manières d'entrer en relation avec ces gens, l'écoute des besoins de l'organisme partenaire et des personnes participantes ainsi que le désir de démocratiser les processus décisionnels tout au long de la réalisation du projet. L'essence même des principes en art communautaire présuppose un certain effacement, voire une perte d'autonomie et d'identité de l'artiste au profit de la communauté, la création collective s'inscrivant dans une volonté de produire une œuvre ensemble tout en admettant qu'il s'agisse d'un travail de composition avec les différentes idées, visions et capacités des personnes participantes (Bishop, 2006, 2012; È. Lamoureux, 2010; White, 2011; Wright, 2004).

Sur cet enjeu, le témoignage des artistes Till Roeskens et Marie Bouts (2016, octobre) à l'occasion d'une conférence au Centre Pompidou introduit de façon très éloquente la posture de l'artiste lors d'un projet avec des non-artistes ainsi que leur effacement potentiel au profit des participantes et participants. Roeskens et Bouts ont réalisé le projet collaboratif *Un Archipel* (2016) basé sur l'exploration d'une ville par le chant, au cours de laquelle des banlieusardes et banlieusards du nord-est de Paris ont présenté des lieux qui les émeuvent. Le processus de création impliquait un temps d'appropriation du lieu, la composition de la chanson et son enregistrement vidéo. À la fin d'un premier montage, les deux artistes ont constaté que, si les participantes et participants avaient pris la parole grâce au chant, la leur se faisait absente. Pour pallier ce manque, les deux artistes ont repris le montage de la vidéo et y ont inséré leur propre chant.

J'ai en quelque sorte usé de ce même procédé lors de l'exposition *Risquer le rêve à plusieurs* par l'ajout d'œuvres personnelles à côté de celles issues du projet de cocréation.

1.5 Les tensions liées à l'art cadré

Les projets collaboratifs que je réalise aboutissent après un long processus de création qui peut s'étirer sur une période de deux ans. À la fin du projet, les réalisations collectives prennent différentes formes (tableau, collage, installation, évènement, performance numérique, etc.), dont le rendu laisse une grande place à la culture et à l'expression des participantes et participants. Les organismes partenaires pilotent avec moi la mise à vue des œuvres réalisées par l'organisation de fêtes-vernissages ou d'interventions artistiques dans les rues, où viennent des centaines de personnes. Ils diffusent également les réalisations finales ainsi que des photographies du processus de création, largement partagées sur les réseaux sociaux.

Selon mon expérience, les organismes partenaires impliqués dans mes projets conçoivent le processus de création avec leurs membres comme étant l'essence du projet, ce qui, souvent, suffit en soi-même. En ce sens, l'exposition publique de l'œuvre devient un extra. Les personnes participantes considèrent quant à elles tant les objets produits que l'expérience vécue comme des œuvres. La couverture médiatique traditionnelle, assez bonne, est surtout axée sur la cause sociale abordée par le projet.

Selon Joos (2001), l'artiste collaboratif est focalisé sur une production bien réelle qui consiste à mettre en place un processus de création collectif et à en réaliser une représentation. L'œuvre témoigne donc de la relation produite, qui devient du même coup une œuvre en soi (p. 72). Il ne s'agit pas d'une manifestation traditionnelle, mais d'un objet qui permet de rendre compte de la réalité et qui, surtout, traduit l'échange qui a eu lieu dans une proposition esthétique, en prenant la forme d'un « faire-œuvre »

(p. 72) propre à la rencontre où processus et œuvre s'entrelacent. Les productions réalisées sont, pour la plupart, exposées dans les communautés.

Pour Tremblay (2013), artiste en art communautaire, l'œuvre s'érige comme un édifice, ce qui implique la mise en place d'un grand chantier où la contribution de l'ensemble de l'organisme est nécessaire à la réalisation du projet. « L'œuvre-édifice » (p.124) comprend tous les aspects du projet : la matière transformée et ses artéfacts, les actes posés lors du processus de création, les liens tissés entre les participantes et participants ainsi qu'avec la société et l'objet créé. Le projet ne vise pas la perfection plastique, mais le dépassement de chacune et chacun. Tremblay désigne son art « [l'art qui relie », lequel vise à générer de la « reliance sociale » (p. 24).

Plusieurs questions se posent quant à la nature de ce type de pratique, dont celle soulevée par les membres de l'organisme Engrenage à savoir si les arts communautaires ne devraient pas être une discipline artistique en soi pour mieux faire valoir leurs spécificités (Heap-Lalonde, 2011). Cela met en évidence l'importance, pour l'artiste, de bien articuler sa pratique tant au plan de ses visées sociales qu'artistiques. L'un des objectifs de cette recherche est ainsi de mieux comprendre l'essence de ma pratique et de mieux l'articuler, notamment dans l'idée de sa reconnaissance par le milieu de l'art.

1.5.1 La création dans les marges

Chacun des projets exploratoires précédemment décrits m'a permis de cerner les forces et les inconforts de ma pratique. Mes études universitaires n'ont jamais tari mon désir de travailler et de créer avec des personnes situées en marge de la société et en situation de précarité socioéconomique. Ce désir était également au centre de mes projets exploratoires au doctorat, desquels est ressortie la complexité des enjeux de ma pratique. De cette complexité, je retiens la nécessaire conjugaison d'objectifs sociaux et artistiques, l'impact du corps et du lieu, l'exercice de la collaboration et le partage

des pouvoirs décisionnels ainsi que la négociation d'une marge de manœuvre dans la réalisation du projet. De plus, naviguer entre les milieux universitaire et communautaire crée une tension dans ma pratique, faisant que je me sens souvent dans un entre-deux, écartelée entre deux mondes, celui de la pensée et celui de la dure réalité vécue par les groupes des personnes avec qui je crée. Cette marge entre les milieux s'avère un espace complexe, dynamique et fertile.

En ce sens, selon Dominique Berthet (2021) :

« l'entre-deux s'oppose à la pensée unilatérale [...]. L'entre-deux met en crise les certitudes. [...] Cette pensée, élaborée dans les espaces intermédiaires, est aussi une pensée en mouvement, de la relation, du croisement, de la rencontre, du dialogue, de la circulation, de l'imprévisible [...] qui conduit vers l'autre » (p. 50).

Ces enjeux m'incitent à approfondir la liaison entre la notion de « marge » et l'expression « prendre le large » proposées par Marc Mercier (2013) qui, en tant qu'artiste, préconise de sortir des sentiers connus et de défier les conventions du monde de l'art et des normes sociétales. Son approche critique, recommandant de viser le large plutôt que d'adhérer aux institutions, m'amène à interroger ma manière de concevoir mes projets artistiques en milieux communautaires. La métaphore « prendre le large » correspond également à ma disposition à l'égard de la création dans les projets que je propose aux personnes participantes, projets au cours desquels des zones de contact peuvent s'ouvrir depuis leurs différences et leurs singularités.

Bien que le concept de la marge soit toujours relatif au point de vue que l'on occupe, ce concept ainsi que la locution verbale « prendre le large » me permettent d'aborder la dimension politique de ma pratique de même que les réalités vécues par les personnes et les groupes avec qui je crée. La marge entre les espaces ou disciplines s'avère un lieu de rencontre fructueux à la jonction de l'éducation populaire, de la pratique artistique collaborative et de la recherche universitaire.

1.5.2 L'interdisciplinarité

Avant d'aborder les objectifs de ma recherche doctorale, j'aimerais en préciser la nature. Sans contredit, ma pratique artistique contribue à abolir les frontières entre les sphères artistiques et sociales au profit de l'expérience de création. Pour moi, l'interdisciplinarité se situe dans l'entredeux, c'est-à-dire dans « ni l'un, ni l'autre, mais dans l'espace délimité entre deux disciplines » (CNTRL, 20 février 2019). À cet effet, j'hybride des manières de faire et des savoirs issus de la création, de la pédagogie, de la littératie multimodale et de la mobilisation sociale pour favoriser la participation de non-artistes à la réalisation d'œuvres. Je construis un cadre de référence en combinant des approches liées aux domaines artistiques et aux sciences sociales ainsi qu'en puisant dans divers courants de pensée. Ainsi, tout au long de ce texte, je présenterai des éléments témoignant de cette démarche interdisciplinaire, notamment dans le fait même d'entrecroiser les paramètres d'une recherche-crédation à ceux d'une recherche-intervention.

Pour ce faire et avant d'aller plus loin, il m'apparaît important d'interroger le concept même d'interdisciplinarité. Brian Holmes (2007), philosophe et critique d'art, qualifie d'« extradisciplinaires » les pratiques artistiques se déployant dans des disciplines extérieures à l'art, soit dans les champs sociaux, politiques, technologiques ou télématiques. En ce sens, les artistes choisissent de faire rayonner leur pratique à même ces disciplines en usant de leurs codes et fonctionnements. Ces artistes optent pour une posture critique « qui cherche à transformer la discipline initiale [celle des arts], à la désenclaver, à ouvrir de nouvelles possibilités d'expression, d'analyse, de coopération et d'engagement en son sein » (p. 13). Dans un mouvement d'aller-retour réflexif entre les disciplines, les artistes se situent en résistance aux pratiques institutionnelles, ce qui correspond à ma posture d'artiste socialement engagée en milieu communautaire.

En raison de sa plus grande souplesse, qui est relative aux conditions de réalisation du projet de recherche et du type de diffusion des œuvres exigées, j'ai opté pour une thèse

intervention plutôt qu'une thèse recherche ou une thèse création. Dans l'institution et le programme qui m'accueille, ce type de recherche comporte donc la rédaction d'une thèse ainsi que la réalisation d'un projet rattaché à un espace social et à des faits culturels dans divers domaines reliés aux arts. Il n'exclut pas la réalisation d'un projet de création, mais il sous-tend la présence d'objectifs visant la transformation sociale et favorisant l'évaluation des répercussions du projet artistique pour le milieu ainsi que pour les personnes engagées. Certes, mes projets procurent des effets bénéfiques pour ces personnes, mais en tant qu'artiste, je ne cherche pas à mesurer ce type de retombées sociales et psychologiques. Je veux plutôt jeter un regard sur une démarche de création qui s'actualise au sein d'organismes communautaires.

Puisque la thèse intervention accorde une plus grande marge de manœuvre quant à l'aboutissement du projet, elle est plus ouverte à la prise de risques et à l'analyse du processus qu'à la finalité d'une œuvre. Il en va de même dans les pratiques communautaires où le processus et l'objet produit font l'œuvre (Tremblay, 2013). Comme le souligne Richard Martel (2002), artiste de la performance et de l'art action, « c'est [le] comportement qui paradoxalement amène l'attitude de l'artiste à se réaliser dans un faire plutôt qu'un produire » (p. 7). Dans les arts avec les communautés, le « faire » de l'artiste est généré par des champs disciplinaires tant artistique que social et pédagogique (Helguera, 2011).

Cependant, en marge des établissements artistiques, les œuvres découlant des pratiques artistiques engagées avec et dans les communautés sont méconnues et trop rapidement catégorisées du côté de l'intervention sociale. Il me semble donc qu'une meilleure connaissance de ces œuvres pourrait élargir le dialogue sur les enjeux des pratiques socialement engagées.

1.6 Les questions et objectifs de recherche

Dans les pratiques collaboratives en milieu communautaire, les artistes développent des projets de création fondés sur l'écoute du groupe des participantes et participants, le lieu et la matière. Ces expériences de création collective impliquent une conduite de projet de création complexe où les protagonistes ont parfois des champs d'intérêt divergents, ce qui peut entraîner une tension, certes intéressante, entre le désir et le possible. Cette recherche vise à évaluer les enjeux d'une pratique artistique socialement engagée pour mieux comprendre comment collaborer et cocréer avec des personnes en situation de précarité et de marginalisation sociale, économique et culturelle, et à composer avec les circonstances liées aux projets et à leur conduite.

Au fil des projets réalisés, je me suis aperçu que les lieux où ceux-ci se déroulent de même que les limites physiques que je rencontre pendant leur réalisation influencent tout autant la démarche de création que les personnes avec lesquelles je crée. Ma première question de recherche, qui vise à approfondir ma compréhension de ces composantes de ma pratique, se formule ainsi : En quoi ma relation aux lieux, aux matériaux, à mon propre corps ainsi qu'aux personnes avec lesquelles je collabore influence-t-elle la démarche de création?

Pour mettre en branle mes projets, je mobilise l'ensemble de mes compétences acquises, soit celles de l'éducation populaire, de la pratique artistique, de la pratique pédagogique en arts visuels et de la littératie multimodale afin de favoriser la participation de personnes non initiées aux arts aux projets que je développe. L'accent mis sur la collaboration avec les autres détermine la nature du dispositif de création, celle de l'expérience esthétique et celle des résultats esthétiques. Comme mentionné précédemment, un tel processus, qui se veut tourné vers les participantes et participants, suscite par moment un sentiment d'effacement de l'artiste. Afin de mieux comprendre le phénomène en jeu, il m'importe d'identifier les phases du projet où j'apparais comme

artiste et celles où ce sont les personnes participantes qui sont en premier plan, ce qui me permettra de cerner les espaces de liberté dans ma pratique artistique. Ma deuxième question de recherche se formule donc ainsi : Comment puis-je penser le mouvement intrinsèque à la création collective d'aller vers l'autre différemment que par une dynamique d'effacement de l'artiste au profit d'une communauté ou d'une cause?

Ces deux premières questions de recherche visent à mieux cerner la dynamique de création que je mets en place. Toutefois, il m'apparaît aussi important de situer ma pratique artistique par rapport au monde institué de l'art et aux milieux communautaires. Puisque j'hybride des procédés de divers domaines, j'ai choisi de diviser la recension des écrits théoriques en deux chapitres. Dans le premier, je me penche sur la participation en art et les pratiques axées sur la communauté. Dans le second, j'explore les concepts de marginalité et de marge liés aux lieux de la pratique ainsi que celui de dispositif. Cette double approche théorique me permet d'avoir un regard global sur ma pratique et de mieux identifier ma troisième question de recherche soit : « où il y a de l'art » dans celle-ci (Goodman, 1984/1996).

L'objectif principal de ma thèse vise à mieux saisir les particularités de ma démarche artistique collaborative avec des personnes en situation de précarité et de marginalisation. Y sont liés les trois sous-objectifs suivants :

- 1) Comprendre comment la relation aux autres dans la collaboration et les lieux où se déroulent les projets influencent ma démarche de création;
- 2) Concevoir la création collaborative de manière à contrer le sentiment d'effacement vécu à titre d'artiste au profit d'un groupe de personnes ou d'une cause;
- 3) Cerner les influences d'une pratique en marge du monde de l'art et son inscription dans le milieu artistique.

Pour ce faire, ma recherche consiste en la réalisation et l'analyse d'un projet inédit de création, le projet *Lumière sur le droit au logement (LDL)*, réalisé en collaboration avec le Front d'action populaire en réaménagement urbain (FRAPRU). Ce regroupement d'organismes communautaires m'a invitée, à mi-parcours de la recherche, à concevoir un projet d'art militant sur l'enjeu du droit au logement avec des personnes en situation de précarité et de marginalisation sociale, économique et culturelle. Mes connaissances préalables de l'organisme et des enjeux du logement ont représenté un atout important dans toutes les phases de réalisation du projet de création ainsi que lors de l'exposition de l'œuvre réalisée dans l'espace public.

1.7 Les limites et la justification de la recherche

Au regard de mes sous-objectifs de recherche, et pour la rédaction de la thèse, j'ai choisi de faire un récit de projet, auquel s'ajoutent des entretiens semi-dirigés réalisés avec les participantes et participants. Les points de vue des personnes participantes me permettent d'élargir ma compréhension du projet et de la dynamique d'affirmation et d'effacement qui se joue lors de l'acte de création collective. Par ailleurs, en raison de leurs difficiles conditions de vie, de l'instabilité de leur situation et de leur méfiance à l'égard des institutions, réussir à convaincre ces personnes de collaborer à une recherche universitaire représente un défi certain. Il s'avère donc essentiel, tout comme je l'ai fait lors de ma recherche de maîtrise, de développer des stratégies appropriées pour réaliser ces entretiens, tout en conservant à l'esprit qu'il est plus difficile d'obtenir des témoignages plus intimes.

La pratique artistique dans la communauté existe depuis fort longtemps au Québec, puisque les communautés des Premières Nations ont toujours valorisé l'intégration de la pratique artistique à la vie en communauté (Hutcheson, 2016). Cependant, dans les milieux académiques, l'intérêt pour ce champ de recherche prend son essor au tournant des années 2000 (È. Lamoureux, 2009a; Rochon, 2017; Sioui Durand, 2011; Tremblay,

2013). Un premier survol de la littérature sur les pratiques socialement engagées m'a permis de constater que trop peu d'études documentent ce type de pratiques au Québec à partir de la perspective de l'artiste. Il est ardu de faire le tour des écrits, car ce champ de recherche est vaste et en pleine expansion, notamment aux États-Unis, en Grande-Bretagne et en Australie. Ces recherches utilisent souvent l'art, ses médiums (photo, collage, installation, *land art*, etc.) et ses procédés à des fins sociales ou comme outils de recherche (Knowles et Cole, 2008). Plusieurs d'entre elles abordent les façons dont l'art produit des savoirs et des connaissances, ou encore comment il peut devenir un outil d'enquête et d'expression collective efficace (Barndt, 2008, p. 354).

Alors que l'historienne de l'art britannique Claire Bishop identifiait, en 2006, le tournant social en art (*The social Turn : Collaboration and its discontents*), Céline Poulin, Marie Preston et Stéphanie Airaud (2019), artistes et auteures françaises, annoncent maintenant le tournant pédagogique de l'art, basé sur les pratiques de médiation culturelle et de cocréation avec les communautés. Il faut dire que les pratiques de médiation s'amalgament aux pratiques participatives et qu'une certaine confusion émerge entre l'art collaboratif et les activités de médiation offerte par les institutions artistiques. À cet effet, la commissaire Céline Poulin (2019) précise que la médiation est « une activité intentionnelle [qui] suscite des démarches, s'appuie sur l'utilisation d'outils spécifiques, et enfin présume des interactions visant la transformation d'un sujet par et pour lui-même » (p. 11). Dans ce type de pratique, l'artiste se remet en question. Dans la même veine, l'artiste et assistant-professeur latino-américain, Pablo Helguera affirme que des préoccupations pédagogiques traversent les pratiques socialement engagées en identifiant ce phénomène de « transpédagogie » (2011). Quant à Nato Thompson (2015), auteur, commissaire et directeur artistique du *Philadelphia Contemporary*, il n'hésite pas à dire que les stratégies didactiques favorisent la participation du public dans les arts socialement

engagés. Ainsi, peu importe la manière dont elles sont nommées, les pratiques artistiques avec les communautés exigent la maîtrise de compétences développées dans le champ de l'intervention social ou de la pédagogie.

L'arrivée de la Chaire de recherche pour le développement des pratiques innovantes en art, culture et mieux-être à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), en 2014, témoigne de l'intérêt pour ces pratiques de la part d'universités francophones, d'institutions artistiques et de centres de soins de santé du Québec¹⁰. Cette chaire de recherche dirigée par Mona Trudel (2016) vise à cartographier les pratiques sur le terrain, à favoriser le développement de recherches en ce domaine et élaborer une cadre méthodologique et théorique propre à des pratiques artistiques et pédagogiques. L'Université Concordia, quant à elle, intègre ces pratiques à même son programme de baccalauréat en enseignement des arts plastiques.

Des organismes comme Engrenage Noir/Rouage, le Centre Turbine de création artistique et pédagogique de même que certains centres d'artistes comme Dare-Dare, 3e Impériale et SKOL, soutiennent les artistes qui souhaitent développer des projets dans la communauté ou dans le milieu scolaire, et ce, depuis déjà un bon moment. Quant aux gouvernements, il n'existe pas de programmes de financement dédié aux projets d'artistes en arts communautaires, mais le Conseil des arts de Montréal, le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil d'arts du Canada soutiennent de plus en plus les artistes qui présentent des projets impliquant des communautés et des interventions hors du milieu artistique. Bien que mon attention soit dirigée vers l'ensemble de ce champ de recherche, je me concentre surtout sur les recherches ciblant

¹⁰ Parmi les membres de la Chaire, on retrouve des chercheuses, chercheurs provenant de l'UQAM, l'UQTR, l'Université Laval et de différents domaines : enseignement des arts, histoire de l'art, science de l'éducation, travail social, psychologie, sociologie. Ce joignent à ces chercheuses et chercheurs des médecins spécialistes du CHUM ainsi que des personnes intervenantes en milieux muséaux ou communautaires.

la posture de l'artiste dans les pratiques collaboratives et les projets positionnant l'intention de création en premier plan.

Le développement de ce type de pratique artistique ne saurait se faire sans une réflexion sur la posture de l'artiste dans les projets d'arts collaboratifs et communautaires, tout comme celles des populations impliquées. En ce sens, ma thèse permet d'élargir les connaissances dans ce domaine qui entrelace création, éducation populaire et engagement social. En constante mutation, ma recherche se veut une contribution à l'élargissement du « cadre » des institutions artistiques et universitaires en promouvant la diversité des pratiques en art actuel (Wright, 2007). Ainsi, l'analyse de ma démarche artistique contribue à mettre en lumière les enjeux d'une pratique collaborative en terrain communautaire de même que l'impact des personnes participantes, des lieux et des matériaux sur mon processus de création et ma posture d'artiste. C'est par son exemplarité méthodologique que ma recherche peut être transposable à d'autres domaines. J'espère inspirer les artistes intéressés par l'art communautaire, les spécialistes d'arts visuels et, possiblement, celles et ceux d'autres disciplines artistiques qui désirent réfléchir à leurs modes opératoires quant à la création collaborative, au travail avec des individus en situation de grande précarité et de marginalisation sociale, ainsi qu'au rôle de l'artiste dans notre société.

CHAPITRE II

LA PARTICIPATION EN ART

Dans ce chapitre, j'aborde l'évolution de la participation en art, de même que les savoirs théoriques et les pratiques artistiques qui éclairent et alimentent ma recherche. À cet effet, je cerne la nature de la participation en art, des pratiques collaboratives et de la posture de l'artiste engagé, et présente quelques artistes qui ont influencé le développement de ma pratique. Je n'ai pas la prétention de faire une recension exhaustive des écrits sur le sujet, mais plutôt de rendre compte du champ artistique dans lequel s'inscrit ma pratique.

Les pratiques artistiques collaboratives ne sont pas en marge du monde de l'art. Elles font partie d'un mouvement visant la participation du public dans des formes très variées allant de l'interprétation d'une œuvre, de son activation et de son appropriation par le public jusqu'à la collaboration durant son élaboration, voire sa cocreation avec l'artiste (Casemajor, È. Lamoureux et Racine, 2016). Certaines pratiques artistiques engagent une participation beaucoup plus grande que la relation traditionnelle à une œuvre que l'on apprécie au musée et à laquelle on attribue un sens. Jean-Pierre Cometti (2014), philosophe de l'art, définit ainsi la « participe-action » en art dans ces termes :

Participer consiste bien à prendre part à quelque chose et, conformément à ce qu'indiquent les usages de ces expressions, à prendre sa part d'une chose : une action conjuguée d'un côté, un engagement et une responsabilité de l'autre même. (p. 36-37)

Dans cette lignée, Cometti (2014) distingue deux modes de participation en art : une participation à vocation esthétique et une autre à vocation sociale. La première relève de l'implication active du public dans le déroulement ou le fonctionnement d'une œuvre. La seconde, selon lui, « semble davantage destinée à produire des formes de solidarité ou de conscience collective qui invitent l'individu soit à se fondre dans le groupe, soit à coopérer avec lui dans un but déterminé » (p. 37) dans une optique où l'art s'inscrit dans la vie. Il précise que si les finalités de ces deux vocations diffèrent, elles peuvent aussi se superposer ou se substituer dans une même œuvre.

Plusieurs théoriciennes, théoriciens et critiques d'art se sont penchés sur ces pratiques pour tenter d'identifier leurs significations dans le champ des arts visuels. Leurs analyses montrent que la participation du public en art varie selon les intentions des artistes et selon la conjoncture historique, politique, sociale et culturelle. Ces pratiques s'échelonnent entre un art militant et un art ludique, dégagé d'intention politique (Sioui Durand, 2011). Celles qui engagent le public dans l'œuvre sont souvent multidisciplinaires et combinent des savoirs issus notamment de l'intervention sociale et politique, de la pédagogie, de la médiation culturelle ou des pratiques spirituelles. (È. Lamoureux, Bruneau et Olivier, 2018) En raison de la complexité des enjeux susnommés, un rapide retour sur l'évolution et les influences de la participation en art s'avère nécessaire pour me permettre de situer ma pratique.

2.1 L'évolution de la participation du public en art

L'historienne de l'art Claire Bishop (2006, 2012) produit un historique fort pertinent de la participation du public en art et de ses filiations avec les avant-gardes artistiques. Malgré son grand intérêt, ce recensement ne tient toutefois pas compte des pratiques collectives dans les pays du Sud global. En identifiant trois périodes clés de l'évolution de l'art participatif dans les pays occidentaux, soit les années 1910 à 1920, 1960 à 1970 et 1990 à 2010, elle fait état de l'enracinement de la participation en art, mais aussi de

la diversité de ses formes. Bishop (2006, 2012) identifie les précurseurs de l'art participatif (entre autres) dans les mouvements artistiques d'avant-garde des années 1910. Si les dadaïstes (1921), rappelle-t-elle, ont tracé la voie à un art provocateur basé sur la perturbation et l'interventionnisme dans une optique d'abolition des disciplines et de redéfinition de l'art, les futuristes (1910) et les constructivistes soviétiques (après 1917) ont amorcé un courant artistique centré sur l'art collectif ayant pour but la construction et l'amélioration de la société. Les constructivistes ambitionnaient notamment de renverser la culture bourgeoise et l'art traditionnel au profit de la classe ouvrière. Les futuristes, quant à eux, visaient à provoquer et à transformer la société italienne par un art promouvant des valeurs associées à la droite politique.

Ce n'est que plus tard, dans les années 1960, que le désir d'une participation citoyenne s'est fait ressentir à nouveau de façon inédite chez les artistes. Bishop (2006, 2012) désigne cette seconde vague sous l'appellation d'« art néo avant-gardiste ». À cette époque, la participation se caractérisait par la redéfinition du rapport entre le public et l'œuvre, incluant une forme de mise à distance du « monde de l'art » au profit d'une plus grande attention au « monde réel » et aux contextes extérieurs à la sphère de l'art. Un glissement s'est alors opéré des pratiques artistiques vers les sphères publiques, sociales et politiques dans une confrontation avec les valeurs véhiculées par les institutions artistiques et sociales. Le geste de sortir l'art des lieux institutionnels était porté par une volonté d'en dénoncer la marchandisation et de s'opposer aux tendances universalistes et autoréférentielles (Kwon, 2004).

À partir des années 1970, la forme des œuvres, le mode de réception et les lieux d'exposition se sont diversifiés davantage (È. Lamoureux, 2009a). L'idée de considérer l'œuvre comme un déclencheur potentiel de la participation se trouvait en plein essor et se déployait sous diverses formes : hapings, œuvres instructions du groupe Fluxus, performances des situationnistes, environnements sculpturaux, art féministe, etc. Ces

bouleversements ont également provoqué une démocratisation de l'art dont le point culminant a été l'affirmation de Joseph Beuys (cité dans Bourriaud, 1998), selon laquelle tout le monde peut être un artiste.

Après un certain déclin de la pratique collective en art dans les années 1980, les années 1990 furent le théâtre de nouvelles transformations des manières de faire. Cela dit, le contexte duquel a ressurgi cette troisième vague de participation axée sur le social était empreint de défaitisme ou de désillusion (Bishop, 2012). Selon Bishop, la chute de l'Union soviétique, la crise du SIDA et la montée du néolibéralisme ont entraîné une perte de projets collectifs sur le plan politique, laissant place à des interventions artistiques aux teneurs locales. De fait, en comparaison avec les années 1960 et 1970, beaucoup d'artistes ont délaissé la prise de position politique par voie de manifestes, d'interventions directes dans les débats publics ou d'œuvres engagées. Il s'agissait d'une forme de repli, voire de rupture, avec l'art militant. Différents types de participation artistique sont alors apparus, dont l'art relationnel (esthétique relationnelle), l'art communautaire, la performance, l'art numérique et le *street art* (Bishop, 2012; Casemajor, È. Lamoureux et Racine, 2016).

2.1.1 Les arts participatifs et enjeux sociaux au Québec

Depuis les automatistes de la première heure et la parution du manifeste *Refus global* (1948), plusieurs artistes se sont impliqués tant sur l'enjeu de l'autonomisation du champ de l'art que celui de l'émancipation de la société québécoise. Les formes de leur implication ont varié selon les époques, les enjeux sociaux et l'influence des mouvances internationales. C'est dans les années 1960 et 1970 que l'art engagé prend de l'ampleur au Québec, art « qui se caractérise par un travail collectif, une interdisciplinarité, une connexion étroite entre l'art et la société » (È. Lamoureux, 2009b, p. 57). Les artistes participent ainsi pleinement à la Révolution tranquille et transforment la conception de l'œuvre et le milieu artistique.

Par ailleurs, une partie de l'art engagé au Québec, tributaire des avant-gardes, était de connivence avec les luttes sociales et syndicales (1960-1980). Durant cette période, les artistes se mobilisent pour des causes liées à des enjeux identitaires, dont ceux de l'indépendance et de la préservation de la langue française, par la production d'œuvres engagées en chanson, poésie, théâtre participatif, arts visuels, etc. (È. Lamoureux, Bruneau et Olivier, 2019). Après une période particulièrement militante animée par les groupes marxistes et la montée du féminisme (1970-1990), l'engagement politique des artistes s'est atténué au milieu des années 1980. Tout comme au plan international, la conjoncture politique¹¹ a mené l'ensemble des mouvements sociaux et syndicaux à prioriser les luttes de préservation des acquis. Pour ma part, c'est à la fin des années 1980 que je commence à travailler dans le milieu communautaire. Je constate alors un certain désenchantement par rapport aux possibilités de faire des gains substantiels auprès des gouvernements pour améliorer les conditions des personnes vulnérables. Les artistes sont peu présents dans nos rassemblements, ce qui perdurera jusqu'en 1995, moment du deuxième référendum sur la souveraineté, qui en amène plusieurs à s'afficher pour l'indépendance du Québec.

Sur un autre plan, È. Lamoureux (2009b) relève que la pratique artistique au Québec a été influencée par la normalisation institutionnelle du milieu de l'art et la professionnalisation des artistes. C'est-à-dire que la consolidation du financement par l'État des centres d'artistes répartis sur l'ensemble du territoire québécois a favorisé le développement d'un art plus expérimental, dont la performance, les arts numériques, l'art relationnel et d'installation. Ainsi, « les pratiques artistiques [ont glissé] vers un art spécialisé, moins accessible au grand public et plus individualiste » (È. Lamoureux, 2009b, p. 74). Il s'est opéré un retour des artistes dans les lieux de l'art.

¹¹ Il faut dire qu'une dure récession économique a suivi la défaite référendaire portant sur la souveraineté du Québec (1980) et le rapatriement forcé de la Constitution canadienne (1982), provoquant une remise en cause du rôle social de l'État.

La recrudescence d'un art plus social est réapparue dans les années 1990, prenant de l'ampleur jusqu'aux grèves étudiantes de 2012. Durant la première décennie des années 2000, une nouvelle génération d'artistes lie la pratique artistique participative à un art engagé plus anarchiste (Sioui Durand, 2011). Les artistes de ce courant proposent des formes inédites d'art politique sous la forme de grandes manifestations, de zones évènementielles d'art en contexte réel, de documentaires et de cyberpiratage dans l'espace médiatique. Sioui Durand désigne ces formes d'art à la fois engagées et engageantes d'« artivisme » (p. 17). Celles-ci cohabitent avec les arts à portée plus micropolitique, dont les arts communautaires (dialogiste) font partie. Il s'agit, selon l'auteur (2011), de pratiques et d'œuvres initiées par des individus ou des petits groupes qui prennent en compte « des objectifs plus ciblés, restreints, visés, le contexte local, communautaire, interpersonnel » (p. 21). Sioui Durand identifie cinq types d'art engagé micropolitique :

[...] les œuvres individuelles, mais à portée *glocale* (« penser global, agir local »), les manœuvres en contexte réel, les pratiques d'art communautaire, les nouvelles approches comme l'art « dialogiste » interpersonnel et cet art de résistance des gens anonymes, obligeant à distinguer l'art dans la rue de l'art de rue. (p. 17)

Depuis ce temps, on ne peut que remarquer la coexistence de pratiques très variées. Les artistes se lancent dans une panoplie d'expérimentations sur des questions telles que l'environnement, l'exclusion sociale et culturelle, les enjeux autochtones, etc. (È. Lamoureux, 2009a). È. Lamoureux (2009a, 2009b, 2010) spécifie que l'art engagé y prend de multiples formes (installation, performance, intervention artistique, projet collaboratif avec le public). La présence des artistes dans les mouvements communautaires et féministes aurait d'ailleurs des effets non négligeables. Leurs actions et œuvres, selon È. Lamoureux, Bruneau et Olivier (2019), contribuent à consolider les groupes, à développer un sentiment d'appartenance au groupe par l'animation de projets artistiques et culturels, à élargir les connaissances sur la réalité

des participantes et participants par les œuvres produites dans ces milieux et à proposer d'autres modes d'action et de manières d'articuler les enjeux sociopolitiques.

À titre d'exemple, j'ai été témoin de l'apport de l'artiste Johanne Chagnon au sein du *Comité Avec* du Collectif pour un Québec sans pauvreté, au début des années 2000. Tout en favorisant la réflexion, le recours à l'art a permis à ce comité de développer et de diffuser des méthodes et des moyens pour « penser, décider et agir AVEC » des personnes vivant la pauvreté conjointement avec les intervenantes, intervenants (Collectif pour un Québec sans pauvreté, sans date). Les actions de ce comité sortaient des méthodes habituelles en usage dans les organismes de défense des droits. Cette expérience a nourri mon désir d'agir par l'art sur les enjeux sociaux.

Par ailleurs, les recherches de È. Lamoureux (2009b) témoignent d'une modification de l'engagement des artistes dans leur rapport aux causes sociales. L'auteure constate que les artistes engagés au Québec s'impliquent moins dans les groupes militants et qu'elles et ils priorisent davantage les interventions publiques sous un mode individuel d'action ou en groupe affinitaire. Il s'agit en quelque sorte d'une « pratique du “dégagement” » (p. 159) en réaction à l'affiliation à un groupe d'appartenance et à une cause à long terme. Quand elles, ils s'associent, les artistes tiennent à préserver leur autonomie et leur liberté d'action, « l'action immédiate et avec les résultats restreints, mais tangibles, [étant] fortement favorisés » (p. 162). Cela dit, les pratiques d'arts dans la communauté sont en pleine expansion et se diversifient énormément (Trudel, 2016). Elles naviguent entre un art de la contestation politique et un art de la bienveillance ou réparateur comme le qualifie Kososky Sedgwick (Davis, 2017). Les écoles d'art dans les universités francophones et les centres d'artistes sont de plus en plus ouverts à ce type de pratique. À titre d'exemple, dans les dernières années, la revue *Esse*, spécialisée en arts visuels, a publié des numéros thématiques sur le féminisme (printemps-été 2017), l'empathie (hiver 2019) et les collectives (hivers 2022), en plus d'aborder régulièrement les enjeux relatifs aux pratiques engagées dans la communauté.

2.1.2 Les modalités de la participation

Afin de synthétiser les différentes modalités de participation dans les pratiques artistiques, Casemajor, È. Lamoureux et Racine (2016) ont élaboré une typologie des enjeux de la participation du public en art. Elles distinguent :

[...] d'un côté les types de participation qui font intervenir le public en aval de la création, une fois l'œuvre déjà constituée ou quasi constituée, soit à l'extérieur du cadre de production de l'œuvre (catégories interprétation [d'une œuvre]). Et de l'autre côté, nous retrouvons les types de participation qui font intervenir le public en amont du processus de création, soit à l'intérieur du cadre de production de l'œuvre (catégories collaboration, cocréation et pratique amateur). (p. 2)

Selon les auteures, les pratiques de réappropriation où l'artiste conçoit une œuvre en vue d'un public invité à reprendre les consignes pour créer se situent au centre de ces deux tendances. Cette typologie montre que les pratiques artistiques impliquant la participation d'un public sont fort diversifiées et que la posture de l'artiste y varie énormément.

Dans cette lignée, Tremblay (2013) distingue entre les projets conçus pour faire vivre une expérience au public, ceux menant à la réalisation d'un projet par l'artiste dans la communauté (tel le modèle de résidence d'artiste) et ceux se réalisant avec une communauté réunie autour d'intérêts communs. Elle propose donc trois grandes catégories de pratiques artistiques impliquant le public. Tremblay (2013) précise que ces catégories sont poreuses et peut-être simplistes, mais qu'elles offrent l'avantage de désigner s'il s'agit de pratiques (1) « pour la communauté »; 2) « dans la communauté »; 3) « avec la communauté ».

1) Les pratiques « pour la communauté » se caractérisent par la volonté de démocratiser la culture et par un désir de se rapprocher du public. Elles peuvent prendre différentes formes : création d'œuvres artistiques pour l'espace urbain; rencontres entre artistes et public après les représentations ; concerts gratuits en plein air.

2) Les pratiques « dans la communauté » réfèrent aux pratiques dont une partie du processus de réalisation ou de diffusion s'effectue au sein de l'espace public dans une optique participative. Il s'agit « de pratique *in situ* (Ardenne), sociologique (Fisher) ou relevant de l'esthétique relationnelle (Bourriaud) » (cité dans Tremblay, 2013, p. 27). La collaboration est centrée sur la relation induite par l'œuvre. S'y inscrivent la performance (art action), les œuvres interactives où le public prend part à un processus prédéterminé par l'artiste, ainsi que les œuvres où le public est invité à se réappropriier les consignes de l'artiste (Casemajor, È. Lamoureux et Racine, 2016). Dans ce dernier cas, l'artiste crée un concept-œuvre, comme dans les projets où le public recrée l'œuvre en reprenant les consignes de l'artiste librement.

3) Les pratiques « avec la communauté » impliquent un engagement de cette dernière dans l'ensemble du processus de création de l'artiste. Elles sont centrées sur la réalisation d'un projet ayant pour finalité non seulement la création d'une œuvre collective, mais encore la contribution à une cause sociale. L'artiste souhaite ainsi concourir à l'amélioration des conditions de vie des personnes impliquées. Tremblay (2013) cite en exemple des projets et des artistes qui interviennent dans cette visée : Folie/Culture, l'Association art dans la cité, Musée en partage, Social Art Public Ressource Center, les pratiques comme celle de Dévora Neumark, et Tim Rollins.

2.1.3 Les pratiques socialement engagées

Alors que la participation à vocation esthétique se déploie autour d'une œuvre dans le champ de l'art et de sa médiation, la vocation sociale « tente de construire une expérience qui non seulement excède le champ artistique, mais le vise nommément dans ce qu'il exclut par sa constitution même » (Cometti, 2014, p. 36-37). C'est un art ouvert sur la vie, où la critique de la société prend diverses formes et remet en cause la posture classique de l'artiste. Les pratiques engagées sont multiformes et peuvent être à caractères individuel ou collectif (entre artistes, entre artistes et publics).

Aujourd'hui, le rapport entre l'art et le politique apparaît plus diffus. Selon È. Lamoureux (2009a), les artistes optent pour une approche plutôt critique en regard de la politique et s'engagent au sein des mouvements sociaux dans une perspective individuelle. Autrement dit, leurs pratiques sont plus personnalisées et moins rattachées au collectif. L'auteure écrit avec justesse que pour plusieurs :

[L'art engagé] ne s'exerce pas à l'encontre d'un pouvoir étatique, mais à l'encontre d'une domination plus insidieuse, plus diffuse, qui se révèle par ses effets sur le corps, sur l'esprit, sur les relations humaines, sur la structuration de l'espace, et ainsi de suite. (p. 54-55)

Les pratiques artistiques engagées ne seraient donc pas nécessairement en rupture avec le monde de l'art, d'autant plus que nombre d'artistes circulent entre les milieux de l'art et du communautaire, passant d'un projet individuel à un projet collectif. En fait, ces artistes insisteraient sur « la non-obligation pour l'artiste engagé de se situer en marge du milieu culturel ou d'adopter un mode de confrontation en face à face avec le pouvoir » (È. Lamoureux, Bruneau et Olivier, 2018, p. 161). Une partie des artistes s'inscrivent ainsi dans une action micropolitique et développent des projets qui se veulent dans l'ici et maintenant. Certaines, certains artistes proposent des expériences esthétiques éphémères aux participantes, participants favorisant d'autres manières de percevoir le monde, tandis que d'autres proposent d'autres manières d'agir, de se faire entendre dans une perspective d'art militant (Chagnon, Neumark, Lachapelle, Engrenage Noir, 2011; È. Lamoureux, 2009). Comme toute pratique artistique, la

nature de l'œuvre produite et la relation entre l'artiste et le public se posent différemment selon les intentions de l'artiste et le niveau de collaboration qu'elle ou il établit avec les personnes participantes dans l'acte de création et réception.

Le choix de réaliser des projets socialement engagés relève, pour la majorité, d'un désir d'appartenance et de contribution au monde. Ces artistes ont un souci de l'autre et

cherchent à contrer l'individualisme et la fragmentation sociale. De même, È. Lamoureux (2010) mentionne que les artistes n'ont pas de critères extérieurs pour évaluer leurs projets et qu'elles et ils recherchent davantage « une cohérence entre les valeurs profondes de l'artiste, son rapport général au monde et sa création » (p. 160). Elles, ils souhaitent maintenir une certaine marge de manœuvre dans les projets réalisés (sur le plan de la conception, de l'inspiration, du moment de réalisation, de la manière de faire), et prônent une grande autonomie idéologique et artistique.

Quant aux projets en arts communautaires, en plus de vouloir agir sur les situations d'inégalité en les contrant ou les dénonçant, ceux-ci visent à ce que les personnes concernées prennent part, avec l'artiste, à l'élaboration d'une œuvre et au processus de décisions tout au long de la réalisation du projet (Hutcheson, 2016; È. Lamoureux, 2010; Chagnon, Neumark, Lachapelle et Engrenage Noir, 2011). Comme È. Lamoureux (2010) l'explique :

L'artiste, grâce à son implication ancrée dans une communauté et à l'élaboration d'une démarche performative en collaboration avec les gens, favorise l'apparition d'une subjectivité commune qui se forge à travers même de l'expérience et qui apparaît, sous forme d'œuvre(s), dans l'espace public. (p. 7)

À cet effet, È. Lamoureux (2010) établit un lien entre les arts de type communautaire et les pratiques de résistance qui impliquent des personnes vivant les mêmes situations d'inégalité et de marginalité sociales, économiques ou culturelles.

Dans un même désir de rencontre, il se réalise également des œuvres qui portent les valeurs et les objectifs de participation avec les gens, tout en étant en concordance avec le système et les discours dominants. Pour les désigner, Sioui Durand (2011) invente le terme d'art « dégage » (p. 17). Dans ce type de pratiques, le projet artistique propose une expérience au public « oscillant entre la réalisation de soi et celle des autres » (p. 17). Les arts dégagés, comme l'art thérapie, les pratiques créatives occupationnelles

et l'accompagnement par l'art, laissent ainsi une grande place tant à l'expression créative des personnes participantes qu'aux processus de guérison. Par ailleurs, les artistes et les organismes offrant ce type d'atelier ne sont pas nécessairement dénués d'intentions sociales et politiques. È. Lamoureux (2005) soutient qu'il « coexiste des pratiques plus ludiques, des pratiques optant pour des stratégies d'art a priori apolitique, mais qui jouent un rôle social critique » (p. 11). À l'instar de Lamoureux, j'ai notamment constaté que l'on retrouve ce type de pratiques dans les organismes de soutien en santé mentale, en toxicomanie, en itinérance et dans les centres de femmes.

2.2 La posture de l'artiste

La présente section vise à comprendre la posture de l'artiste dans les pratiques artistiques actuelles et dans les arts socialement engagés. Que ce soit par l'invention de quelque chose d'impersonnel ou par la reprise d'œuvres d'autres artistes (citation, appropriation, *reenactment*, imitation, plagiat d'œuvres existantes comme nouvelles stratégies artistiques), l'identification des auteures, auteurs est indissociable de la reconnaissance de leur apport. Selon Heinich (1999), cette identification est « la borne ultime de ce jeu avec la dissolution de l'origine, l'infranchissable frontière au-delà de laquelle il n'y aurait même plus d'œuvre, parce que manquerait un auteur auquel l'assigner » (para 27).

À partir d'une perspective constructiviste, Heinich (2017) situe l'art au sein d'un régime promouvant la singularité de l'œuvre et de l'artiste et pour lequel l'épreuve de l'authenticité reste importante. Elle relie à cette épreuve d'authenticité divers marqueurs, dont la signature de l'artiste, la certification, la traçabilité de l'œuvre, ses caractéristiques formelles ainsi que le discours de l'artiste sur sa production. Des qualités telles que le génie, le talent, l'appel de la vocation — longtemps considérées comme l'apanage de l'artiste — ont contribué à nourrir le mythe d'un être original, excentrique, marginal, vivant hors des normes au risque d'être en marge des sociétés

(Heinich, 1996, 2005; Menger, 2009). Dans cette lignée, les études de Menger (2009) montrent que la recherche d'individualisation dans la pratique artistique présuppose l'émancipation, l'autonomie et la réalisation de soi. Or selon ce chercheur, l'originalité esthétique et le triomphe de l'individualisme, valeurs qui priment encore en art, créent des tensions chez les artistes dont la pratique est collective ou socialement engagée.

De plus, comme le font voir Heinich (2017), Menger (2009) et Wright (2007), tout peut se faire en art, et ce, tant que les artistes articulent leur pratique dans un discours inédit et sensé et qu'ils obtiennent une certaine reconnaissance du milieu artistique. Les valeurs reliées à la recherche de la singularité se conjuguent avec celles relatives à la valorisation de la transgression dans tous les aspects du domaine de l'art, lesquelles sont toujours présentes et continuent d'influencer les discours sur l'art actuel et le jugement du public. Conséquemment, selon Heinich (2017), la singularité en art contemporain se joue au second degré « parce que le référent n'est plus l'authenticité, mais le monde de l'art, dont les limites ont été fortement élargies par la génération précédente » (p. 308). La reconnaissance à titre d'artiste serait fondamentale pour les artistes qui opèrent dans des limites diffuses, dont les œuvres sont éphémères, généralement *in situ*, et qui passent souvent inaperçues dans le milieu non institué de l'art (Wright, 2007). Il en va de même pour les artistes en milieu communautaire dont les œuvres restent la plupart du temps dans le milieu.

En ce sens, les projets artistiques réalisés en périphérie des institutions, comme ceux axés sur les communautés, remettent en cause non seulement la nature du système marchand de l'art, mais aussi la conception même de l'artiste et son inscription dans le monde de l'art (Casemajor, Lamoureux et Racine, 2016; Bishop, 2012; Wright, 2004). De par leur mode de création collective et leurs valeurs éthiques, les pratiques d'art socialement engagées et communautaires amoindrissent la notoriété de l'artiste et l'importance de l'auctorialité, puisque l'artiste implique des non-artistes au cœur du processus de création et de décision et dans l'élaboration de l'œuvre en plus de la co-

signer avec eux. Ceci n'est pas sans conséquence pour certaines, certains artistes désirant être reconnus dans le milieu artistique.

2.2.1 L'artiste engagé

Comme nous avons pu le voir avec l'évolution de la participation du public en art, l'artiste engagé s'inscrit en filiation avec les avant-gardistes du début des années 1910-1920, qui ont lié les dimensions esthétique et politique dans leur pratique. È. Lamoureux (2009b), Menger (2009) et Heinich (2005) soulignent que la conception du lien entre l'art et le politique chez les artistes de l'avant-garde est influencée par le romantisme allemand du XVII^e siècle et la philosophie des Lumières du XIX^e siècle.

D'un côté, È. Lamoureux (2009b) stipule que la conception romantique de l'art promeut l'idée du salut par l'art dans laquelle « l'œuvre devient donc un lieu de manifestation de la vérité » (p. 27). Cette vision alimente la conception de l'art comme puissance et expérience singulières, hors de l'ordinaire. De même, Lamoureux souligne l'émergence « [d']un désir de réenchâtement du monde par l'art et la culture; [d']une exaltation de l'individu et de sa vie intérieure, du moi sensible et spirituel et authentique, du Génie créateur » (p. 16). Adorno met de l'avant une séparation radicale de l'art et du politique et une autonomie complète de la création artistique par rapport aux autres sphères de la société (p. 17).

D'un autre côté, la philosophie des Lumières, basée sur l'apologie de la raison, de la justice et du progrès visant l'émancipation sociale, amènera des philosophes et artistes, dont Benjamin et Brecht, à constater l'engagement des artistes dans les combats sociaux et à remettre en cause l'essence même de l'art et son autonomie. Benjamin observe, en raison des transformations dans les moyens technologiques et la reproductibilité technique, la perte d'aura de l'art, qui l'amène à souhaiter un rapprochement de l'art avec le public. Sa conception « détache le domaine artistique de la tradition, crée une perte du sens sacré et rend l'art "plus proche de soi" »

(È. Lamoureux, 2009b, p. 16). Ainsi, pour Benjamin, l'art devient un outil d'intervention politique et l'artiste, considéré à titre de travailleuse et travailleur, est confronté au capitalisme comme le reste de la population. Entre ces deux conceptions, celle d'une séparation de l'art et du politique et celle de l'art engagé, se développera une variété de visions.

Enfin, tout comme Cometti (2014) au sujet de la participation en art (chapitre II, p. 49), Heinich (2005) note la présence de deux avant-gardes au sein de ce mouvement du début XX^e siècle : une esthétique et l'autre politique. L'avant-garde esthétique s'engage surtout dans le monde de l'art en s'affirmant en rupture avec les règles et les codes du système même de l'art. Selon l'auteure, les artistes s'y positionnent contre « la société bourgeoise » (p. 366), laquelle vise l'autonomisation des enjeux de l'art et prône la pratique de l'art pour l'art, ce qui équivaut à produire de l'art destiné à une certaine élite. Pour la théoricienne, ce rapport avec la marginalité est particulier :

Faire en sorte que la marge devienne le centre, c'est le propre de la reconnaissance pour les avant-gardes, dont la réussite consiste à élargir les frontières de l'acceptable de façon que le dehors se retrouve dedans et que l'avenir se conjugue au présent. Mais il faut pour cela conserver coûte que coûte la marginalité, fût-ce en parole, ou en s'aidant de la politique. (p. 363)

Dans cette citation, Heinich illustre un des paradoxes liés à cette posture qui consiste à prôner la subversion et la transgression des valeurs, des normes et des codes de l'art tout en s'assurant de maintenir des liens et une reconnaissance avec les institutions artistiques. En ce sens, la sociologue de l'art rappelle que les artistes, peu importe leur adhésion à l'avant-garde esthétique ou politique, ont dû affronter les tensions découlant de leurs prises de position contre la bourgeoisie conformiste et contre le système en faveur des classes dominantes qui les faisaient vivre. Quant à l'avant-gardisme politique, selon Heinich (2005), il implique une « hétéronomie des enjeux, tendant au populisme, voire l'ouvriérisme » (p. 358). Elle constate qu'il y a des artistes dont les

intentions politiques mènent à l'art et d'autres qui s'intéressent à la politique à partir de l'art :

[...] les premiers sont plus portés à sacrifier, dans la logique de l'hétéronome, la qualité du travail artistique à la correction politique de la « littérature prolétarienne ou du réalisme socialiste »; les seconds plus enclins à fuir cette subordination à la politique pour affirmer, dans une logique d'autonomie, les droits d'une création véritablement innovante, quitte à ce qu'elle ne soit pas comprise par le peuple. (Heinich, 2007, p. 367)

Heinich (2005) résume ainsi cette tension :

Bien conscient de la contradiction « moderne » entre visée politiquement critique et moyens esthétiquement innovants [...], il y a ceux qui s'intéressent davantage à la forme et qui ne voient pas la fonction critique, et ceux qui s'intéressent à la fonction critique et qui ne voient pas la forme. (p. 370)

Elle souligne de plus que c'est dans la sphère de l'art que les artistes ont pu opérer des changements et non dans la sphère sociale. Par ailleurs, Heinich remarque qu'il est plus aisé d'être affilié à un groupe ou à un mouvement artistique si l'on souhaite générer un centre à partir de la marge, car « [il] vaut mieux, pour gagner à ce jeu, être plusieurs à se considérer comme centraux : non pas au centre du monde tel qu'il est, mais au centre du monde à venir » (p. 362-363).

C'est donc par un mécanisme indirect que l'art peut se politiser sans se renier lui-même, les artistes s'employant d'abord à résoudre des problèmes esthétiques qui sont matière à rivalités et conflits dans leur sphère propre. Leur indépendance dans l'exercice de leur art ainsi que leur professionnalisation sont les conditions d'une influence sociale accrue dès lors que les conflits ne sont pas arbitrés en fonction des considérations externes, notamment marchandes. Si des alliances peuvent être scellées entre des forces artistiques de même qu'entre des mouvements politiques et sociaux, c'est parce que la concurrence artistique, sous toutes ses formes, provoque des classements et des

oppositions homologues à ceux qui ont cours dans le monde social. Toutefois, bien des artistes se retrouvent dans une « marge subie » et peinent à subvenir à leurs besoins de bases (M. Mercier, 2013).

2.2.2 Les préoccupations politiques et esthétiques

Face à ces postulats, les écrits de Foster (2005) et de Thompson (2015) apportent une nuance en abordant le difficile équilibre à trouver pour les artistes entre leur engagement social et la pratique artistique. Cette tension les amène à choisir une posture au détriment de l'autre, donc à pencher vers des préoccupations tantôt formelles, tantôt politiques, et vice versa. Plusieurs auteures, auteurs souligneront par ailleurs le fait que les radicalités esthétique et politique sont d'emblée paradoxales (Benjamin, 1934/2003; Bishop, 2012; Heinich, 2005; Menger, 2009), puisqu'elles exigent deux mouvements opposés : explorer la complexité de la forme et proposer un message politique compréhensible pour le peuple. À cet effet, Benjamin (1934/2003) soulève la difficulté relative au fait d'incarner le progrès (ou son intention politique) dans le contenu et dans la forme de l'œuvre, en ce cas, du côté de la littérature engagée :

[...] c'est que la tendance d'une œuvre politique ne peut fonctionner politiquement que si elle fonctionne littérairement. [...] Et j'ajouterais aussitôt ceci : cette tendance littéraire, contenu implicite ou explicite dans toute tendance politique juste, c'est elle et rien d'autre qui fait la qualité de l'œuvre. (p. 123)

Selon Benjamin, les modes mêmes de production des œuvres se doivent d'être révolutionnaires pour ne pas perpétuer les inégalités sociales. L'objectif étant fort complexe, il n'est pas étonnant que le fait de mettre ensemble art novateur et progrès social puisse générer des tensions au sein de la pratique artistique.

Contrairement à cette position, la volonté de créer avec le public et de rendre accessible l'art dans les pratiques communautaires situe les artistes engagés dans un tout autre cadre. Ces artistes favorisent l'expression artistique des participantes et participants

dans l'expérience de création. Ainsi, È. Lamoureux (2010) soutient que :

[Les arts communautaires] exigent un enracinement réel de l'artiste au sein de la communauté, soit parce qu'il en est issu ou parce qu'il partage les préoccupations de ses membres. Son engagement envers celle-ci se déroule sur un temps assez long, les projets artistiques durant au minimum quelques mois. En outre, la réalisation de l'œuvre demande un processus de collaboration et de délibération entre l'artiste, les participants et les responsables du groupe qui permet à toutes les personnes de devenir cocréatrices au sens plein du terme. Ces dernières doivent tout négocier : les objectifs ciblés, la démarche utilisée, le thème de l'œuvre, etc. C'est donc dans le processus même de délibération et de création que se situe le cœur du projet et non dans le résultat final, soit l'objet ou la production artistique. (para. 5)

De fait, le contexte dans lequel se réalisent les projets d'art communautaire fait en sorte que l'expérience esthétique se déroule dans une durée indéterminée. Autrement dit, le projet ne se déploie pas en deux temps, l'un pour la production et l'autre pour la réception de l'œuvre; tout y est simultané. De plus, l'œuvre n'est jamais réellement terminée après l'exposition puisque le groupe peut continuer à la modifier, et ce, même lors de la présentation publique, voire parfois au-delà. Comme le mentionne H. Kester (2019), on retrouve, dans ces expériences, « un attachement à une expression sociale élargie de l'expérience esthétique et une attention à la relation créatrice transversale entre la conscience et l'action dans le monde » (p. 204).

Ainsi, encore aujourd'hui, nombre d'artistes convoquent leurs pairs à investir les marges afin de créer un nouvel espace-temps, créateur de liens sociaux hors des institutions marchandes (Faubert-Guay, 2015; M. Mercier, 2013). Ces artistes remettent de nouveau en cause les limites de l'art et son autonomie par un centrage de leurs pratiques artistiques sur le monde réel. Elles et ils invitent à sortir de « la page » et des normes du marché de l'art afin d'exercer un rôle de personne « citoyenne-artiste » en vue de profiter de la liberté extra-institutionnelle (Faubert-Guay, 2015).

2.3 Les influences de l'art axé sur les communautés

Nous avons vu que les arts dans la communauté font partie de la grande famille des arts participatifs et qu'il n'y a pas de modèle prédéfini présentant avec précision les pratiques artistiques axées sur les communautés (Hutcheson, 2016). Ces disciplines artistiques mobilisent des artistes professionnels, des institutions sociales, des groupes communautaires et des individus autour de projets participatifs de création. En plus de l'influence des mouvements d'avant-gardes artistiques et des mouvements sociaux au Québec, deux formes d'art ont particulièrement imprégné les arts axés sur la communauté, soit l'art contextuel et l'art relationnel.

L'artiste Joëlle Tremblay (2013) propose une définition de ce type d'art en fonction de la diversité de sa propre pratique :

L'art qui relie est un art contextuel et participatif; contextuel en ce sens que ses productions sont directement inspirées par la réalité vécue dans différents contextes sociaux, et participatifs en ce sens qu'il sollicite l'engagement de collectivités dans un processus de création. La mise en œuvre des projets est interdisciplinaire; elle profite de la collaboration entre l'artiste et différents partenaires de milieux communautaires, éducatifs, syndicaux et municipaux. (Tremblay, 2013, p. 284)

À ces deux formes de pratiques, j'ajoute l'influence de la performance ou de l'art action en arts visuels, tel que suggéré par l'artiste pédagogue Pablo Helguera (2011).

2.3.1 L'art contextuel

Vers la fin des années 1970, l'artiste polonais Jan Swidzinski (1997) publie le manifeste *L'art comme art contextuel*, dans lequel il lance un appel à la création d'un art adapté aux conditions culturelles et sociales de chaque territoire. Il présente ce type d'art comme une « praxis sociale », qui s'exerce dans la réalité et non « en tant qu'objet autonome » (p. 46). Son manifeste se veut un cri d'urgence face à la normalisation de

l'art, particulièrement à l'égard du régime soviétique qui imposait ses visées aux artistes (Swidzinski, 2005). Mentionnons que, selon Frassati (2013), un art tenant compte du réel existait déjà dès le début du XX^e siècle. Les futuristes, les dadaïstes, les artistes du mouvement Fluxus et les Actionnistes Viennois ont tous critiqué les conventions artistiques et la société en prenant en considération le contexte de leurs interventions artistiques.

De son côté, Ardenne (2002) associe un large éventail de pratiques artistiques *in situ*, participatives, politiques ou engagées sous le registre de l'art contextuel. Pour lui, l'art contextuel prend en considération l'ensemble des circonstances d'un lieu et les personnes qui y vivent comme sujet et matériaux de création. Il définit ce type d'art comme une pratique d'essence politique selon laquelle l'artiste œuvre sur le terrain de la réalité et « opte pour la mise en rapport direct de l'œuvre et du réel, sans intermédiaire, l'œuvre s'y configurant en fonction de son espace d'émergence et des conditions spécifiques le qualifiant » (p. 12). En ce sens, Ardenne avance que l'artiste « tisse avec le monde qui l'entoure » (p. 18). Cette vision s'inscrit dans une perspective micropolitique et expérimentale, ce qui l'amène à considérer l'artiste comme « un acteur social » (p. 35).

Pour sa part, Foster (2005) développe le paradigme de « l'artiste ethnologue » pour définir le rôle de l'artiste au sein des pratiques contextuelles qui se déroulent dans l'espace public. Il tisse un parallèle entre ces pratiques et l'anthropologie, car toutes deux s'intéressent à la culture et à l'altérité comme champ d'études, et toutes deux s'appuient sur des praxis *in situ*, interdisciplinaires et réflexives. Le site de pratique de l'artiste ethnologue se retrouve ainsi dans le domaine de l'altérité et des enjeux sociaux (maladies, problèmes sociaux comme le logement, manques, etc.). Selon Foster, ces pratiques s'inscrivent dans un axe horizontal (un mouvement synchronique) qui tend vers le social, au lieu d'un axe vertical (diachronique) généralement associé à l'histoire de l'art, ses formes et ses médiums. Il s'agit d'un déplacement d'un art qui repose sur

la spécificité du médium (*medium-specific*) vers le discours social (*discourse-social-specific*). Il explique : « ce mode de travail à l'horizontale exige qu'artistes et critiques soient suffisamment familiarisés non seulement avec la structure de chaque culture pour pouvoir la typographier, mais aussi avec son histoire pour pouvoir la raconter » (p. 246). Foster reconnaît ainsi la nécessité de considérer la situation sociale, politique et historique des personnes impliquées dans le projet.

Dans son association entre pratiques ethnologiques et artistiques, Foster (2005) révèle certaines caractéristiques et conditions particulières : a) l'investissement, par l'artiste, de la sphère artistique comme lieu du changement politique ainsi que la création de liens entre les deux pratiques; b) la délocalisation hors des institutions artistiques du lieu de pratique; c) le refus d'un statut particulier pour l'artiste, qui devient l'égal de toutes et tous. De plus, l'artiste ethnologue porte une attention à la dimension éthique de la relation établie avec les participantes et participants, ainsi qu'à la notion d'autorat de l'œuvre produite.

Cette description de l'artiste ethnologue fait écho à la pratique de l'artiste Raphaëlle de Groot. Même si certains de ses projets s'approchent des arts communautaires en raison des protocoles utilisés, ceux-ci relèvent davantage d'une pratique performative s'apparentant à l'ethnographie (Foster, 2005) ou à l'archéologie, comme l'identifie Marie Fraser (2014). À partir d'un ancrage contextuel, collaboratif et performatif, la collecte des traces ou des objets témoigne des modes de vie d'une communauté (Bélisle, 2016). De Groot (s. d.) travaille donc à partir des rencontres avec des individus et développe des espaces partagés qui impliquent la participation des communautés « dans la production de traces et de récit » (s. p.). La démarche de l'artiste est exemplaire du fait que le corps y prend place comme producteur, support et véhicule de l'art. La relation à l'autre, à l'espace et aux objets, passe ainsi par le corps.

2.3.2 L'art relationnel

Au début des années 1990, Bourriaud (1998) développe le concept « d'esthétique relationnelle » pour qualifier les pratiques artistiques au sein desquelles l'œuvre devient un mode d'existence et un modèle d'action à l'intérieur du réel, dans une perspective conviviale. Ce type d'art, dont l'intersubjectivité est l'essence de la pratique, prend forme dans « l'être ensemble », soit la rencontre entre les sujets dans un monde commun. Selon ce commissaire et critique d'art, ces pratiques artistiques répondent au manque de communication, de même qu'à la commercialisation des relations humaines et à leurs réifications. Le désir de se rapprocher du public constituait également une réponse au rejet de l'art contemporain des années 1990 par un large public en France.

Pour Bourriaud (1998), la rencontre avec le public s'inscrit dans un projet politique selon lequel « les œuvres ne se donnent plus pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du monde existant » (p. 13). En problématisant la sphère du relationnel en art contemporain, l'artiste a tenté de circonscrire les différentes formes de liens sociaux et interpersonnels entre artistes et spectatrices, spectateurs. Il identifie trois notions qui traversent ce type de pratique : l'interactivité, la convivialité et le relationnel. Selon lui, ces pratiques doivent être évaluées à la lumière des dialogues qu'elles mettent en place et des valeurs symboliques du « monde » proposé (Bourriaud, 1998, p. 13).

L'idée d'un art convivial, que sous-tend l'esthétique relationnelle, a soulevé plusieurs critiques de la part de théoriciennes et théoriciens de l'art (Ardenne, 2002; Bishop, 2006, 2012; Frassati, 2013; Trémeau, 2003). Frassati (2013) souligne les limites de cette pratique en ces mots :

Il faut une grande pertinence, mais aussi beaucoup de finesse pour faire de l'art relationnel qui soit encore de l'art et qui amène véritablement le spectateur à une réflexion. En effet, face aux œuvres relevant de l'esthétique relationnelle nous avons souvent la sensation d'un travail d'application purement formelle des analyses des sciences humaines dans le monde de l'art. De plus, comme le remarque Sébastien Biset : « force est de constater que les situations construites par les dispositifs relationnels semblent se baser sur le présupposé » d'une harmonie entre individus dans toute forme de groupement. (Frassati, 2013, p. 28)

On a reproché à Bourriaud le fait que la plupart des projets relationnels cités dans son livre portent sur des pratiques artistiques décontextualisées, hors de la vie, ces œuvres étant réalisées en galerie ou dans les musées, c'est-à-dire dans des milieux consacrés à l'art et pour un public averti. Selon ces critiques, un tel contexte altère la nature de la relation créée. Rancière (2004) reconnaît toutefois que le concept d'esthétique relationnelle de Bourriaud « réaffirme pourtant l'idée essentielle que : l'art consiste à construire des espaces et des relations pour reconfigurer matériellement et symboliquement le territoire du commun » (p. 35). La fonction communautaire de l'art est donc au centre de cette forme d'art, puisqu'il s'agit de construire des espaces permettant « une forme inédite de partage du monde commun » (p. 35). L'art devient ainsi une manière d'occuper un lieu et de partager l'expérience du sensible, hors du commun et de l'ordinaire.

2.3.3 La performance artistique

Compte tenu des limites de la présente recherche, je ne retracerai pas l'évolution de l'art de la performance, mais je tiens à mentionner son apport au développement des arts communautaires. Helguera (2011), artiste et commissaire, qualifie l'art socialement engagé ASE [Socially Engaged Art] d'art « performatif », notamment parce « qu'il emprunte à plusieurs mécanismes conceptuels et stratégiques dérivés de l'histoire de la performance » (traduction libre, p. 68). Outre la relation au public, la performance et l'art engagé ont en commun plusieurs autres caractéristiques telles que l'expérience inattendue, l'importance de la documentation du processus et de l'œuvre,

la dimension de « spectacle » ainsi que l'importance d'une présentation finale du projet, lesquels constituent généralement des moyens, non des finalités.

Qu'en est-il exactement de la performance dans les arts visuels? Marilyn Arsem (2014), performeuse et professeure au School of the Museum of Fine Arts (SMFA) à Boston, réalise des performances avec des individus en face à face (*one-to-one performances*), qui véhiculent un message politique ou féministe à même les espaces alternatifs, hors des institutions artistiques. Cette artiste s'intéresse plus précisément à la relation entre le site, la durée et la communauté. Elle écrit : « La définition classique de performance en art sous-entend que l'art performance est l'acte de faire. Ce n'est pas de représenter, ni de raconter, ni de jouer un rôle, mais simplement de faire. C'est vivant et réel. C'est une action directe ». (p. 45).

Il s'agit donc d'une action en direct, d'un désir d'expérimenter une dimension de la vie. L'expérience est viscérale, elle implique de plonger dans la découverte, la transformation et la connaissance. C'est le corps entier, tant dans sa dimension physique et cognitive, qui entre en action. Le contexte et la temporalité de l'action sont importants, car ils influencent la lecture et la portée artistique de l'œuvre. De plus, le public est témoin, voire participant à l'œuvre, selon le projet.

Au Québec, des artistes de la performance ont revendiqué, sous l'appellation d'art action, une approche indisciplinée de cette forme d'art en élargissant son champ d'activités à l'intervention publique, l'art relationnel, l'art corporel, la manœuvre et l'action furtive. Le festival VIVA! Art action (s. d.) qualifie ainsi l'art action :

Cette forme d'art plutôt « indisciplinée » peut être caractérisée par la présence essentielle — bien que parfois invisible — de l'artiste dans une œuvre d'art généralement éphémère qui se déroule « ici et maintenant ». Qu'il soit orchestré ou improvisé, subtil ou direct, l'art action est un aspect vivant, parfois provocateur et inconfortable du milieu des arts visuels actuels. (Viva!, s. d., s. p.)

Pour l'artiste Richard Martel (2016), l'art action est envisagé comme un acte culturel et politique, un geste de résistance. Martel insiste sur l'agir visant à interroger ou même libéraliser les habitudes, les normes, les conditions établies de nos sociétés¹². En d'autres mots, la performeuse, le performeur, agit et s'inscrit dans une « philosophie du questionnement; la liberté du performeur correspond[ant] à son engagement envers l'art » (p. 80).

Ces deux visions de la performance amènent à distinguer le faire et l'agir. Le philosophe Giorgio Agamben (2002) distingue le faire de l'agir en énonçant que le faire relève d'un produit qui vise une fin, une finitude, tandis que l'agir se pose dans « une action sans moyen précis, au contour infini » (p. 4). Agamben (2002) explique que la sphère du geste n'est pas subordonnée à un but, puisqu'elle a « en soi sa propre fin » (p. 4). Pour Arsem (2014), le faire semble au cœur de l'action, tandis que pour Martel (2016), il s'inscrit dans une pratique de l'agir.

2.4 Les caractéristiques des arts communautaires

Selon Mona Trudel (2016), les pratiques s'inscrivant dans le domaine Art, culture et mieux-être « prennent en compte l'expérience et les savoirs des participants et traitent de questions reliées au pouvoir » (p. 73). Elle rappelle la recension effectuée par *l'International Center of Art for Social Change* qui distingue sept pratiques s'inscrivant dans ce domaine : l'art pour le changement social; l'art engagé; l'art communautaire;

¹² Martel (2016) définit l'art action ou la performance ainsi :

« La performance est une mise en situation de matériaux dans un contexte, une destitution des rapports de « conventionnalité » et une transformation des catégories stylistiques. La performance colporte les acquis culturels et cherche à définir des ailleurs potentiels dans l'hégémonie des formes plus ou moins institutionnalisées, selon les genres et les besoins d'affirmation. [...] La performance s'articule la plupart du temps en fonction du contexte de sa présentation. Il y a des performances où le corps est totalement présent, d'autres où l'appareillage « objectif », médiatique ou technologique tend à constituer l'essentiel de la proposition. » (p. 80)

l'animation culturelle; la médiation culturelle; l'art social et l'art participatif. Au Québec, les arts communautaires sont souvent associés à l'art socialement engagé. Plusieurs éléments caractérisent les arts communautaires. On y retrouve :

- La rencontre entre une ou un artiste et une communauté, souvent par l'entremise d'un organisme qui permettra de réunir des individus partageant une situation commune ou des intérêts communs (Engrenage Noir/Rouage, s. d.);
- L'implication de personnes participantes sur une base volontaire dans une volonté d'expression, d'action ou par désir de s'engager dans une activité artistique;
- L'exploration d'une « situation-problème » ou d'un sujet s'articulant à partir de la réalité des personnes participantes, chez qui on reconnaît tant l'expertise que le pouvoir d'agir en relation à cet enjeu;
- L'accompagnement du groupe par un artiste, motivé (entre autres) par un désir de rencontre et par une volonté de partager ses connaissances artistiques (techniques, esthétiques, etc.).

La collaboration participative propre aux projets d'art communautaire ne se construit pas seulement sur un désir d'entrer en contact avec l'autre; elle prend forme autour d'un projet commun. En ce sens, White (2011) embrasse le concept de Dewey, selon lequel le besoin de collaborer se fait autour d'« un problème à résoudre » ou d'un sujet qui touche l'ensemble du groupe (p. 200). La résonance d'une proposition peut émerger d'un « sentiment ou [d'une] réaction émotive qui remonte en nous devant la différence de l'Autre [ou du projet] : dédain, peur, frustration, confusion, fascination, inquiétude, colère » (p. 333). Ce type de résonance nécessite d'être à l'écoute de soi, de ses perceptions et de sa vulnérabilité. Ainsi, la résonance du projet chez l'artiste de même que chez les participantes et participants représente une condition de base pour maintenir l'intérêt autour d'une démarche commune. Chaque personne doit y trouver sa place.

Abordant, lors d'une entrevue, les projets d'art socialement engagé (ASE) auxquels j'associe ceux dits d'art communautaire, Pablo Helguera et Suzanne Lacy (Gonzales et Reisman, 2018) mentionnent que l'art y est bien plus que la représentation visuelle d'une réalité sociale, notamment parce que ces pratiques impliquent l'analyse politique de situations vécues par les personnes participantes et le développement de projets cohérents en regard de ces situations. Selon Helguera (2011), « l'artiste ne vise pas à contrôler une situation sociale ni à instrumentaliser [la participation] à des fins stratégiques pour atteindre un objectif spécifique » (traduction libre, p. 7). Le processus de création constitue l'élément central du projet, et le matériau central de ce type d'art s'avère être l'échange social lui-même, dans une perspective émancipatrice (Helguera et Lacy, 2018). È. Lamoureux (2010) résume bien ces enjeux : « [L]es arts communautaires sont basés sur la construction d'un savoir local provisoirement fixé, qui trouve son fondement au niveau des échanges collectifs. » (p. 7). Conséquemment, l'expérience de création collective constitue un espace d'expression individuelle et collective, de délibération, de solidarité et de prise en compte des préoccupations des membres d'une communauté au cœur même du processus de création et d'exposition des œuvres en public.

Pour que l'œuvre advienne, il est nécessaire de réfléchir non seulement au contenu qui sera exploré, mais également aux méthodes employées en vue de créer un potentiel de participation démocratique pour la communauté (Chagnon et *al.*, 2011). Afin que le projet prenne forme, l'artiste propose une démarche et soutient le processus de création collective. Les intervenantes et intervenants de l'organisme, quant à eux, veilleront à soutenir la participation au processus décisionnel du groupe, faciliteront la réalisation du projet par la planification des rencontres, par le soutien à l'artiste et au groupe de même que par la liaison avec l'ensemble de l'organisme. En raison de leur connaissance des membres, elles et ils pourront faciliter la prise de décision collective.

Le projet s'élabore au sein d'un processus de création où l'artiste doit avoir recours à des stratégies et des compétences « extradisciplinaires » aux arts (Holmes, 2007) , dont la pédagogie, afin de favoriser la collaboration. L'usage d'une approche pédagogique traverse donc la pratique :

Pedagogy in art is both part of the process, but also part of the intention of the work, because the work intends to educate in some public way. It might be educating to personal experiences that have political consequence. Coming from feminism, the personal is political. Being engaged with the process of learning though developing the work and through to its public intention style is how I approach the idea of pedagogy. (Helguera et Lacy, 2018, p. 37)

Dans mes projets, par exemple, j'active des compétences propres à l'action sociale telles que les capacités à analyser une situation sociale, à entrer en relation avec les gens et à user de pédagogie.

Helguera (2011) propose le néologisme « transpédagogie »¹³ pour souligner l'aspect pédagogique des pratiques artistiques engagées avec les collectivités (p. 77). Dans le même esprit, Thompson (2015) précise que d'aller vers les gens en art social amène l'artiste à développer une approche comportant des préoccupations d'ordre didactique afin de rendre le processus de création ouvert et compréhensible :

The didactic must be open-ended enough to encourage speculation but deploy enough legibility to impart ideas. Similarly, the ambiguous must seduce a viewer into engaging with it, and, if it relies on an aesthetic language too far removed from everyday experience, a viewer may reject its curiosity without close engagement. (p. 35)

Il y a donc un équilibre à trouver, lors de l'énoncé des consignes, entre l'usage d'un langage plastique trop éloigné de l'expérience quotidienne des personnes participantes

¹³ Helguera (2011) explique que, et je le cite : « “Transpedagogy” to refer to projects by artists and collectives that blend educational processes and art-making in works that offer an experience that is clearly different from conventional art academies or formal art education. » (p. 77)

et une sursimplification du langage. L'enjeu est d'éviter de réduire la nature du projet de création à un exercice de simple expression. Il s'agit de coconstruire des savoirs et de rendre visibles des réalités méconnues dans l'espace public (Helguera et Lacy 2018; È. Lamoureux, 2010).

La lecture de *Mobilizing pedagogy : two social practice projects in the Americas* by Pablo Helguera and Suzanne Lacy with Pilar Riaño-Alcalá, dirigé par Gonzales et Reisman (2018) permet de dégager les compétences nécessaires aux pratiques ASE au-delà des savoirs artistiques. Ces aptitudes se conjuguent aux différents rôles que prend l'artiste œuvrant avec une communauté. Celles-ci impliquent les aptitudes suivantes :

- Communiquer avec expressivité;
- Conceptualiser une situation pour en dégager un projet;
- Négocier avec l'organisme et les personnes participantes;
- S'engager avec un groupe dans la pratique artistique;
- Agir avec empathie tout en maintenant une saine distance.

À ce sujet, Tremblay (2013) identifie trois facettes du rôle de l'artiste : celles d'étranger, de maître d'œuvre et de sagefemme. L'« étranger » correspond au fait que l'artiste arrive avec un regard extérieur au groupe, et qu'il contribue même à renouveler le regard du groupe; le rôle de « maître d'œuvre » prend le relai lorsque l'artiste assure la conduite du projet et enfin, celui de « sagefemme » permet à chacune et chacun de sortir le meilleur de soi, tant par un souci constant du bien-être du groupe et des individus que par un accompagnement individuel et collectif. Selon Tremblay, la combinaison de ces trois figures de l'artiste favorise la convivialité ainsi que l'ouverture à soi et aux autres lors de la réalisation, vise à susciter l'enthousiasme et développe le sentiment de confiance chez les participantes et participants.

Le projet d'art communautaire implique la création d'un dispositif de collaboration adapté aux lieux et aux personnes, pouvant englober une diversité de points de vue et d'objets hétérogènes. Ferrando (2005) résume bien les enjeux de la participation en art pour l'artiste : « [c]ela présuppose d'établir de nouvelles formes de langage, et d'offrir des terrains propices à l'échange, au communicationnel, à l'émancipation de l'auditoire, à remettre aussi en question la fonction de l'œuvre et sa réception » (p. 8). Quant à Thompson (2015), il préconise de garder ouverte l'interprétation du projet proposé afin d'explorer la sensibilité, la sensorialité et l'ambiguïté des sujets, comme pour toutes œuvres. Gonzales, Helguera, Lacy et Reisman (2018) soulignent l'importance de faire interagir « sensoriellement et intellectuellement » le public au moment de la présentation de l'œuvre achevée (p. 85). Cette attention à l'exposition des œuvres collectives est tout aussi importante pour les personnes participantes que pour l'artiste.

2.4.1 La négociation au cœur des arts communautaires

Il me semble important d'approfondir davantage les enjeux de la collaboration avec des organismes et des personnes participantes au regard du processus de création lui-même. Boutinet (2010) affirme que créer avec d'autres, c'est mettre la négociation au cœur du projet. Ce type de pratique implique donc une gestion de la collaboration, selon White (2011), qui ajoute que plus l'artiste intègre des personnes non initiées à l'art dans le processus de création et de décision, plus les enjeux éthiques prennent de l'importance dans les manières d'établir la relation et de gérer la prise de décisions. Comme bien d'autres (Casemajor, È. Lamoureux et Racine, 2016; Lachapelle, 2011; White, 2011), il rappelle l'importance des enjeux éthiques dans ce type de projet, notamment en regard du pouvoir de l'artiste, de ses marges de manœuvre dans la conduite du projet et du type de relation qu'elle ou il développe avec les participantes et participants. White (2011) souligne ainsi la nécessité de se demander : « [c]omment se négocie le projet? Quelle expertise est octroyée à qui? Comment composer avec les rapports de pouvoir, ne serait-ce que ceux qui sont informels? » (p. 77)

Chaque collaboration est unique et le projet proposé doit susciter un désir d'entrer en contact avec les autres, de découvrir un nouvel univers, d'explorer la matière et de traiter le sujet abordé. Dès lors, pour Lachapelle (2011), l'éthique s'incarne non seulement dans une « attitude de questionnement, de disposition et d'intention, mais [aussi dans] un projet faillible et pensable, en tension avec (et par conséquent lié à) un contexte, une histoire et une tradition, un langage » (p. 33). Le respect, la dignité, l'établissement d'une relation égalitaire malgré l'asymétrie des réalités, l'ouverture aux autres, au lieu et au travail de création constituent des pierres d'assise pour que le travail de création puisse se développer. Au cœur de ces pratiques réside une volonté de décloisonner et de démocratiser le processus de création et le rapport du public à l'œuvre. Plus le public est investi dans le processus de création et dans les prises de décision lors de l'élaboration du projet et de sa diffusion, plus l'artiste partage son expertise et la signature de l'œuvre (autorat). Par ailleurs, la plupart de ces projets ne pourraient voir le jour sans la présence et le soutien de l'artiste, et sans le partenariat de l'organisme.

2.4.2 Les tensions et les critiques de l'art socialement engagé

La rencontre entre des artistes et des personnes subissant la marginalité n'est pas naturelle en soi; elle génère donc des questionnements quant à l'efficacité esthétique et politique de ces pratiques artistiques engagées au sein de communautés et leur possible récupération par l'état pour pacifier les tensions sociales (Bishop, 2012; Trémeau, 2001). Ces critiques ne sont pas sans fondement et doivent être examinées. Dans plusieurs écrits, Bishop dénonce le fait que, trop souvent, les projets sont conçus dans une perspective d'inclusion sociale et non de transformation des systèmes d'oppression. Elle constate également que les projets dans les communautés ont un faible profil de visibilité et sont généralement sans lien, ou en rupture, avec le milieu de l'art. Ils aboutissent souvent en événements et publications plutôt que sous la forme d'œuvres

d'art, s'inscrivent dans une optique de dématérialisation de l'œuvre, où l'art et la vie se confondent.

Selon Bishop (2006, 2012), certains États récupèrent même ce type de pratique par la mise en place de programmes de médiation sociale, de pacification sociale ou d'inclusion de populations marginalisées. Ces programmes orienteraient les projets à des fins socialement utilitaires au désavantage de l'expérience esthétique. De plus, l'art y serait évalué par le public cible et par des indicateurs de performances (dont ses effets sociaux) au détriment de considérations esthétiques ou même de changements politiques. L'art « entre [ainsi] dans le domaine des gestes utiles, améliorateurs et en définitive modestes, plutôt que dans celui de la création d'actes singuliers qui laissent derrière eux un sillage troublant » (traduction libre, Bishop, 2012, p. 23). Selon elle, trop d'attention est mise sur la manière dont sont établis le processus de travail, les modèles de collaboration, le potentiel d'exploitation des personnes participantes au projet, mais pas assez sur le sens du projet et ce qu'il représente. Si ce type de récupération est structuré par les institutions dans certains pays ou certaines provinces canadiennes, c'est peu le cas au Québec, faute de programmes.

Bishop (2012) interroge de plus l'aspect convivial de certains projets qui évitent les antagonismes sociaux ou artistiques au profit du confort des participantes et participants. Pour elle, l'art est un acte de résistance en soi qui doit créer du dissensus et ébranler les aprioris sociaux et artistiques. Bishop (2006) souligne également que trop peu de critiques sont formulées par rapport à la qualité artistique des projets réalisés avec des communautés, le regard étant trop porté sur l'éthique de l'artiste dans sa relation avec la communauté. C'est pourquoi ces pratiques illustrent un « tournant social », puisque l'art se voit voué à l'utilité et à l'obligation de répondre à des buts concrets qui sont plus importants que l'expérience esthétique (p. 55).

À l’instar de Bishop, Menger (2009) remarque que, hors du monde de l’art, les artistes se mettant au service de causes politiques ou sociales risquent de perdre leur autonomie aux dépens d’une cause, car elles, ils doivent répondre aux attentes des groupes militants qui les embauchent. L’autonomie de l’artiste est nécessairement érodée par la force idéologique du nous, moteur de l’action sociale. De plus, l’identification à l’autre¹⁴, particulièrement avec des personnes en situation de vulnérabilité, suscite de grands questionnements quant aux possibles aliénations de l’artiste au service du social et, à contrario, à l’utilitarisme des personnes participantes aux fins de l’artiste (Bishop, 2012; Casemajor, E. Lamoureux et Racine, 2016; Foster, 2005; E. Lamoureux, 2010; Trémeau, 2001). En ce sens, Foster (2005) décrit les enjeux identitaires liés à ces pratiques ainsi que la tension éprouvée entre la culture de l’autre et celle de l’artiste :

L’artiste et la communauté sont liés par une réduction identitaire mutuelle, l’apparente authenticité de l’un étant évoquée pour garantir celle de l’autre d’une manière qui risque de rapporter les pratiques *in situ* qui investissent le réel¹⁵ (*site-specific*) à une simple politique identitaire. » (p. 243)

Il ajoute que, souvent, au lieu de vouloir changer le système économique ou le système de l’art comme le souhaitaient les avant-gardes, les artistes actuels s’intéressent aux identités culturelles dans une perspective d’inclusion de l’autre en filiation avec les études culturelles (*Cultural Studies*).

Casemajor, È. Lamoureux et Racine (2016) reprennent ces questionnements, mais elles s’entendent pour dire que l’une des forces des pratiques en arts communautaires réside dans le fait que ces artistes mettent en place des processus pour créer avec des

¹⁴ La construction identitaire étant un phénomène interrelationnel, Butler (2016) explique qu’elle se constitue du poids de la généalogie et de l’histoire, mais qu’elle implique aussi un processus de dépossession : « [Ê]tre dépossédé par la présence de l’autre et par notre propre présence aux autres est la seule façon d’être présents les uns aux autres » (p. 23). Ce mouvement d’effacement et d’apparition est inhérent au développement d’une relation avec les autres, tel que le stipule Butler (2016) ou encore Deleuze et Guattari (1972).

¹⁵ J’utilise la traduction de « *site-specific* » proposée par Fraser (2014, p. 158).

personnes non initiées aux arts dans un rapport de réciprocité, tout en reconnaissant l'asymétrie des pouvoirs au cœur des relations qu'elles, ils développent avec les personnes participantes. Comme le soutiennent Saillant et È. Lamoureux (2018) :

L'art [et particulièrement les arts communautaires] contribue à une conscientisation grâce à un déconditionnement des imaginaires des personnes créatrices et spectatrices. [...] Les œuvres rendent visibles et audibles des expériences de vie diversifiées, des torts subis, des analyses de la réalité, mais aussi des rêves, des aspirations, des visions de l'art et de la communauté. (Saillant et È. Lamoureux, 2018, p. 287)

Les pratiques artistiques avec les communautés remettent donc fondamentalement en cause les normes et le fonctionnement du milieu de l'art et de la société. Elles participent au mieux-être de la société et élargissent le champ de l'art.

2.4.3 La reconnaissance de la pratique artistique

La reconnaissance des artistes en arts communautaires rencontre un double défi, celui d'être pleinement reconnu à la fois dans le milieu communautaire et dans le milieu professionnel des arts. Toute reconnaissance, selon les philosophes Butler et Athanasiou (2016), s'appuie sur des normes qui « déterminent si, et comment, je peux reconnaître l'autre et être reconnu par lui. Ces normes concourent à produire un "je" et un "autre" dans une relation de co-constitution réflexive et projective » (p. 63). D'après elles, la reconnaissance a des formes juridiques, institutionnelles, discursives et affectives. Les auteures rappellent que nous sommes profondément reliés à ces catégories et à ces normes qui régissent l'acceptabilité et l'intelligibilité du sujet. Ainsi, il y a des conditions de reconnaissance et d'assimilation pour « advenir en tant qu'être intelligible » (p. 76). Se pose donc la question : par qui être reconnu?

Selon È. Lamoureux, Bruneau et Olivier (2018) :

[...] la reconnaissance de l'apport des artistes en milieu communautaire est aussi variable dans certains secteurs comme celui des femmes et de la santé mentale, les collaborations sont assez bien enracinées [...], ce qui est moins perceptible ou plus récent dans d'autres secteurs. (p. 244)

De même, les artistes ayant plus de visibilité dans le milieu de l'art sont davantage recherchés pour leur impact médiatique. Menger (2009) constate que plus une ou un artiste est reconnu et plus elle, il dispose de moyens et de marge de manœuvre pour réaliser ces projets. Ce constat soulève le défi existant pour les artistes ayant des pratiques inapparentes ou imperceptibles dans le monde institué de l'art, en raison de leur extradisciplinarité¹⁶, de leur délocalisation hors des lieux de l'art, dont celles qui se déroulent dans des communautés. Leur faible coefficient de visibilité dans le milieu artistique et les médias limite donc leur capacité à faire valoir leur pratique et à obtenir une forme de certification professionnelle (Ardenne, 2005; Holmes, 2007; Wright, 2007). Bien que le statut d'artiste professionnel ne soit pas indispensable pour la pratique des arts, rendre visible ce type de projets qui sont sans lien d'attache avec une galerie, un centre d'artistes, un musée ou une revue, s'avère un grand défi. D'autant plus que, selon la critique d'art Isabelle Graw (2005), il se révèle difficile de se soustraire complètement aux institutions artistiques ou sociales puisque pour financer sa pratique, l'artiste aura besoin d'être reconnu à ce titre. Elle relève diverses stratégies utilisées par les artistes qui souhaitent faire reconnaître leur travail tout en participant à une économie plus diffuse, dont les réseaux sociaux et, justement, les projets dans l'espace public ou ceux en collaboration avec diverses communautés. Graw (2005) soutient que ces façons de faire, sans exclure pas les systèmes économiques marchands,

¹⁶ Holmes (2007) utilise le terme « extradisciplinaire » pour qualifier les pratiques artistiques qui « circulent à double sens » dans des disciplines extérieures au monde de l'art. Y œuvre donc l'artiste qui « se tourne vers quelque chose d'autre, vers une discipline extérieure, [...] qui cherche à transformer la discipline initiale, à la désenclaver, à ouvrir de nouvelles possibilités d'expression, d'analyse, de coopération et d'engagement en son sein » (p. 13).

sont plutôt en phase avec notre système économique actuel :

In that sense, an art reaching out into life provides the new economy with the resource that sustains it. The desire for a seamless transition between art and life, in other words, can be just as profitable as the defense of art's autonomy. (Graw, 2005, s. p.)

Par ailleurs, bien des artistes ayant des pratiques dans l'espace public ou des pratiques extradisciplinaires s'allient avec des centres d'artistes, des galeries, des musées d'art contemporain pour arriver à financer et à médiatiser leurs projets. Elles, ils développent des extensions du projet, par exemple sous forme de livres d'artistes ou bien d'expositions de la documentation brute ou traitée.

Cela dit, la présentation de la documentation dans une institution artistique s'avère délicate pour les projets réalisés dans et avec une communauté marginalisée. Puisque toute documentation fige, en quelque sorte, la démarche et l'histoire du groupe au sein d'un instant particulier, comment est-il possible de représenter le contexte préexistant à l'œuvre ainsi que sa dimension *in situ* et collective sans les décontextualiser, voire les dénaturer? De plus, l'acte de documenter un processus de cocréation avec des personnes en situation de vulnérabilité porte le risque de modifier la relation entre les actrices et acteurs du projet. À quels compromis faut-il se soumettre, à même les projets, pour produire une documentation de qualité, d'autant plus, qu'il faut tenir compte que certaines personnes participantes souhaitent préserver leur anonymat pour des raisons de sécurité et de dignité? Quant aux efforts de traduction permettant de rendre le projet compréhensible hors de son contexte de production, ceux-ci impliquent nécessairement des pertes et des gains. Basculant dans l'art conceptuel, ces projets d'exposition sont souvent « déceptuels » selon Wright (2007). Ce mot-valise, formé par la contraction des termes « déception » et « contextuel », témoigne de la déception souvent engendrée lorsque l'on cherche à conceptualiser une œuvre contextuelle. Wright soulève aussi l'émergence de questions éthiques, à savoir quoi montrer, comment l'exposer et, surtout, pourquoi le faire dans un milieu institutionnel?

L'enjeu de la reconnaissance professionnelle des artistes communautaires ouvre sur plusieurs questions de divers ordres. Est-ce nécessaire d'obtenir une reconnaissance de sa pratique par le milieu artistique ? Si oui, comment obtenir cette reconnaissance pour des pratiques qui se développent complètement en marge du milieu de l'art? N'y a-t-il pas lieu de contourner les mécanismes de certification professionnelle et de penser cette reconnaissance autrement, par exemple par l'entremise d'un regroupement d'artistes socialement engagés?

2.5 Les pratiques artistiques inspirantes

Afin de compléter ce tour d'horizon sur la collaboration en art, j'ai choisi de présenter des artistes aux pratiques éclectiques. Je présenterai d'abord le travail de Joëlle Tremblay, pour sa riche réflexion sur le déroulement d'un projet avec les communautés. Je poursuivrai avec celui de Devora Neumark, pour son apport à l'éthique de la pratique collaborative. Pour terminer, j'aborderai le travail de Thomas Hirschhorn, pour le souffle de liberté qui se dégage de sa pratique dans l'espace public.

2.5.1 L'art qui relie de Joëlle Tremblay

Joëlle Tremblay est une artiste multidisciplinaire qui réalise des projets artistiques dans l'espace social. Depuis le début de mes études à la maîtrise en 2013, sa pratique artistique et ses écrits ont largement influencé l'articulation de ma démarche artistique. Son engagement se déploie en relation aux enjeux de la pauvreté, de l'injustice et de la paix, et la participation se trouve au cœur de ses dispositifs d'action artistique.

Sa démarche est portée par des valeurs liées à l'éthique, au bien-être et à la démocratie, dans une perspective de justice sociale. Après 30 ans de pratique artistique, Joëlle Tremblay s'est accordé 10 ans d'introspection dans le cadre d'études doctorales afin de dégager les lignes directrices de sa pratique artistique dans et avec les communautés. Sa pratique de l'*Art qui relie* s'inscrit dans les arts contextuels, *in situ*, participatifs,

relationnels et communautaires. Ses projets collectifs se développent autour de dispositifs hétérologiques, c'est-à-dire dans lesquels plusieurs logiques sont présentes au sein d'un même dispositif. Elle souhaite ainsi favoriser la reliance, le pouvoir d'agir et l'exploration de la diversité par une pratique impliquant des personnes participantes de diverses communautés, des partenaires ainsi que d'autres artistes. Ses « œuvres-processus » prennent la forme de peintures murales, d'actions performatives, d'installations et d'évènements.

L'artiste met en place des projets qui rassemblent les participantes et participants autour de processus de création ayant pour objectif la création de reliance sociale. S'intéressant entre autres à la sociologie existentielle de Bolle de Bal, elle s'appuie sur les concepts de reliance sociale, d'« hétérotopie » et de « plus-être » (Tremblay, 2013). Au cœur de sa pratique, elle s'attarde à la manière d'être et de faire dans une quête d'un « plus-être » d'humanité et d'un sentiment de mieux-être. Tout en poursuivant une pratique personnelle, elle réalise des projets en milieux communautaire et scolaire, au Québec et en France. Depuis 2008, elle est professeure à l'École d'art de l'Université Laval à Québec.

Tremblay (2013) identifie trois circonstances de création : la création seule en atelier, la collaboration avec des gens dans son atelier et le travail dans la communauté sous forme d'une commande¹⁷. Ces trois manières de faire sont étroitement liées dans tous ses projets, au sein d'un va-et-vient qui, explique-t-elle, constitue « une caractéristique fondamentale d'un art qui relie » (p. 103).

¹⁷ Voici une liste non exhaustive des œuvres de Tremblay : *L'onde et l'ombre* (en mer, sur le Belém, 1996), *Oiseaux de paix* (à travers le Québec avec des milliers de jeunes lors de la guerre en Irak, 2003), *Ça-nous-regarde #1* (écrits d'exclus et exclus de plusieurs pays colligés et présentés à la Grande bibliothèque, Montréal, 2006), *Œuvres pour cages d'escalier* (dans les HLM Hochelaga, Montréal, 2016), *Et si les murs parlaient* sur les enjeux de polarisation sociale (2019). (<https://www.acfas.ca/user/2352>).

Le rapport entre sa création personnelle et la création avec les communautés forme un tout indissociable dans sa démarche artistique, son déplacement vers la communauté nourrissant l'ensemble de sa pratique.

Dans sa thèse, et à la suite d'une analyse exhaustive, Tremblay (2013) modélise sa pratique de création avec la communauté et en dégage les valeurs, les actes, les manières d'être ainsi que le rôle de l'artiste. Découlant de l'élaboration, avec des participantes et participants, d'une « œuvre édifice » dont le processus et l'œuvre achevée visent le développement de liens sociaux, elle découpe le déroulement de ce projet de type communautaire en sept actes, résumés très brièvement ici :

L'acte 1 : Recevoir la commande et découvrir le milieu, les actrices, acteurs ainsi que le rôle de chacune et chacun.

L'acte 2 : Se faire proche en prenant le temps de s'imprégner du contexte de l'organisme et d'établir une relation avec ses membres. En ce sens, « [l]'imprégnation dans un milieu, permet d'entrevoir ce qui de prime abord n'est pas présenté, ni représenté. Des détails révèlent des "symptômes" discrets qui sont essentiels pour comprendre [la dynamique de l'organisme] » (p. 164).

L'acte 3 : Prendre ses distances en atelier pour le retournement de la commande, c'est-à-dire pour la conception d'un projet créatif à partir du milieu, des actrices, des acteurs et de la commande elle-même.

L'acte 4 : Présenter ses intentions et s'accorder avec l'organisme autour de la commande retournée.

L'acte 5 : Réaliser la mise en place du dispositif de création dans la communauté, ce qui inclut l'installation dans les lieux, l'établissement des règles de fonctionnement, la démarche et la réalisation pour donner lieu à l'œuvre.

L'acte 6 : Réaliser l'œuvre, ce qui implique les différents passages d'état d'être par les participants, qu'elle nomme « faire œuvre » pour donner corps à l'œuvre.

L'acte 7 : Réaliser l'évènement, la diffusion de l'œuvre et tout ce que cela implique pour relier les gens entre eux et à la société.

Pour Tremblay, le processus autant que l'objet produit constituent l'œuvre édifice. Sa présentation publique devient ainsi une célébration du travail collectif.

2.5.2 L'éthique selon Devora Neumark

Artiste interdisciplinaire, Devora Neumark a obtenu son doctorat (PhD) à titre de *interdisciplinary artist-researcher* de l'Université Concordia. Depuis plus de 30 ans, cette artiste-chercheuse, éducatrice et praticienne engagée dans la communauté développe une pratique contemplative dans une démarche animée par deux préoccupations centrales : le bien-être et la culture de la joie en tant que pratique radicale ainsi que les traumatismes environnementaux et l'intégration de la justice climatique. Neumark a contribué au développement d'une pratique éthique en art communautaire par son implication dans l'organisme Engrenage Noir/Rouage et par ses nombreux projets réalisés avec des communautés. Elle continue de développer des liens étroits entre sa pratique artistique et son engagement social, notamment en poursuivant le développement de projets dans les communautés, par l'enseignement des arts et par son implication au conseil d'administration de l'Auberge Shalom pour femmes (un centre et refuge pour femmes violentées).

Cités dans nombre de publications, mémoires et thèses universitaires, ses projets *Entre nous* (2001), menés au sein d'un centre hospitalier de soins de longue durée et *Agir par l'imaginaire* (2007), réalisé en milieu carcéral avec des femmes, sont exemplaires en raison des impacts positifs sur les personnes participantes et au regard de leur rayonnement. Sa démarche est ainsi décrite sur le site Internet du projet *Art urbain, art public et cultures numériques*¹⁸:

¹⁸ Le site peut être consulté à l'adresse suivante : <http://www.artetsite.org/devora-neumark/2016/12/16/presentation>

Mettant l'accent sur la notion de processus, son travail se veut une remise en question des systèmes de représentation et de pouvoir, à travers les transformations historiques, les rituels et la construction de la mémoire. Ses œuvres se caractérisent par leur relation directe avec le public et leur insertion dans des communautés. Elle considère l'art public comme une intervention sociale. (s. p.)

Avec Johanne Chagnon et Louise Lachapelle, Neumark a codirigé la publication du livre *Célébrer la collaboration : art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs* (2012). Y sont rassemblées des expériences en arts communautaires et en arts activistes réalisées par des artistes avec des communautés. Il s'agit d'un partage d'expertises sur ce que représentent la préparation du terrain, le façonnage de l'expérience, le sens à donner à la démarche collective et la documentation des projets. L'ouvrage est d'une grande importance pour qui s'intéresse aux arts avec et dans les communautés.

Pour Neumark, performance et projet d'art communautaire sont guidés par des valeurs éthiques et s'inscrivent dans un art réparateur de liens sociaux (Neumark, Bio, s. d.). Sa singularité comme artiste semble liée à la création d'un espace permettant à des non-artistes de prendre la parole par l'art et de vivre des expériences de solidarité. Les valeurs éthiques y prédominent sur les préoccupations esthétiques. Ce type de pratiques pose des défis importants à l'artiste sur le plan du processus de création qui se doit d'être collectif et démocratique, de même que sur le plan esthétique des œuvres afin que les personnes participantes puissent se reconnaître dans l'œuvre achevée. Pour Neumark, l'artiste est donc au service des personnes participantes. C'est précisément une telle vision qui amène des artistes comme elle à proposer des critères différents de ceux actuellement utilisés dans le monde de l'art pour juger des projets d'art communautaire.

2.5.3 La liberté pour Thomas Hirschhorn

Depuis la fin des années 1980, Thomas Hirschhorn, lauréat du prix Marcel Duchamp en 2000, crée des sculptures précaires faites de matériaux issus de la vie courante : vieux papiers, feuilles d'aluminium, cartons, stylos billes, etc. Dans ses procédés de création, la réflexion philosophique et l'écriture sont importantes. Il a ainsi produit et exposé des cartes conceptuelles élaborées à partir de la pensée de philosophes, dont *Simone Weil-Map* réalisée en 2020 (Hirschhorn, *Maps and schemas*, s. d.b). Plusieurs de ses sculptures sont également le fruit d'un dialogue interne avec des philosophes qui l'inspirent : *Deleuze-Monument* (2000), *Bataille Monument* (2002), *Foucault, Nuit Blanche* (2004), *Bijlmer Spinoza-Festival* (2009) *Gramsci Monument* (2013), etc. Ces sculptures réalisées au sein de quartiers en périphérie de villes centrales m'intéressent particulièrement, notamment parce que l'artiste sollicite la participation des habitantes et habitants limitrophes dans l'installation et l'animation *in situ* des œuvres.

Hirschhorn a ainsi réalisé plusieurs projets dans des quartiers populaires où il a convié les personnes résidentes du secteur à contribuer à la réalisation d'œuvres qui avaient notamment comme objectif de faire connaître l'art actuel et la pensée de philosophes à un public exclu du milieu artistique. L'artiste n'hésite pas à y aborder des sujets controversés (l'attentat du 11 septembre ou la thématique de la pauvreté, par exemple), tout en adoptant un type d'interaction avec l'art et le public fort dynamique et respectueux. Il lui arrive de recourir à des programmes d'employabilité dans la réalisation de certains projets (Bishop, 2012).

Hirschhorn ne laisse toutefois pas la critique indifférente. Bien qu'on qualifie ses œuvres d'exemplaires sur le plan éthique (Bishop, 2006, 2012), on lui reproche aussi d'imposer ses idées, d'être très directif et d'utiliser les habitantes et habitants des lieux de réalisation de ses projets pour ses propres fins artistiques (Davis, 2017). Dans tous ses projets, l'artiste injecte un contenu extérieur au contexte des lieux, insérant de l'art et de la philosophie là où ils sont absents. L'art étant pour lui « un outil de connaissance

du monde » (p. 48), ce qui lui importe est de susciter la réflexion et non de rendre visibles les réalités des participantes et participants. Hirschhorn croit fondamental que l'artiste soit physiquement présent dans l'espace de monstration le temps de l'exposition, notamment pour rencontrer le public, mais aussi pour s'assurer que l'œuvre éphémère demeure en bon état. Il raconte que l'exposition *Deleuze monument*, pour laquelle il juge n'avoir pas suffisamment été présent et avoir sous-estimé sa fatigue, l'a amené à « penser des systèmes de présence presque continue durant une exposition » (p. 47).

Ce qui me fascine chez Hirschhorn, c'est l'équilibre entre sa soif de liberté dans l'acte créateur et son engagement pour la justice sociale et l'égalité. À ce propos, il affirme sans hésitation lors d'une entrevue que :

Personne, ni l'État, ni aucune autre autorité ne peut m'imposer à moi, artiste, la physicalité de mon travail. C'est l'artiste — toujours l'artiste — qui décide de la matérialité et de son travail, en étant prêt — évidemment — à payer le prix pour cette décision. (Hirschhorn, Tel que cité dans Luquet-Gad, 24 avril 2020, s. p.)

Hirschhorn (2015) réclame une forme d'autonomie de l'art à l'égard des pressions marchandes, de l'esthétique actuelle, de l'économie et du politique. D'une quelconque manière, pour lui, l'art doit être une forme de résistance. En ce sens, il affirme clairement sa vision dans ce passage: « Donner forme est mon engagement d'artiste, je ne me demande pas si mon travail fonctionne. Je crois nécessaire qu'il ne fonctionne pas pour rester utopique. » (p. 48) Il prône la recherche de l'énergie au lieu de la beauté. Bien que l'on puisse constater une grande cohérence dans sa facture esthétique, la qualité n'est pas importante pour lui. C'est l'acte de faire et la prise de position qui priment dans son travail. Il nous invite, pour ainsi dire, à développer notre propre jugement et à penser par nous-mêmes. Conséquemment, dessiner, pour lui, s'avère un acte décisionnel :

Dessiner est une manière directe et efficace de s'exprimer, de partager avec l'autre, ma mère, l'historien de l'art ou avec celui qui pourrait me poser une question sur mon travail et sur ma position d'artiste. Je dessine parce que je veux clarifier — d'abord pour moi-même — la forme. Je dessine parce que l'art est affirmation de la forme, et faire un dessin m'aide à renforcer cette affirmation. (Hirschhorn, s. d. a)

Cet artiste inspirant pourrait être l'objet d'un texte bien plus long, d'autant plus que nombre d'écrits s'intéressent à son travail, le donnant en référence soit comme exemple à suivre (Bishop, 2012), soit comme contrexemple (Davis, 2017).

2.6 Conclusion

La collaboration en art s'inscrit dans une longue tradition de participation et d'implication de l'artiste dans la vie quotidienne. Répondant à des intentions très différentes allant du désir d'inviter le public à prendre part à l'œuvre et à celui de vouloir changer le monde, elle implique la prise en compte du contexte de réalisation des projets, l'établissement d'une relation avec les participantes et participants, des préoccupations éthiques ainsi qu'une réflexion sur les intentions artistiques et politiques de l'artiste.

Ce type de pratiques exige des compétences dans plusieurs domaines, dont celui de l'intervention sociale. Optant pour une posture hybride, l'artiste doit maîtriser sa discipline, connaître le milieu d'intervention dans lequel se réalise le projet et être en mesure d'accompagner les membres se joignant au projet. Il doit savoir vulgariser les enjeux artistiques et être capable de négocier pour que s'installe un réel partage dans la création et la prise de décision. Les pratiques participatives et collaboratives en expansion méritent d'être reconnues dans le champ de l'art pour leurs spécificités et leur contribution au renouvellement des pratiques artistiques. Par la rédaction d'un récit de projet, je souhaite ainsi contribuer à une meilleure compréhension de ma pratique et rendre visible la puissance de la collaboration artistique.

CHAPITRE III

LA MARGE, LE LARGE ET LE DISPOSITIF

Dans ce deuxième chapitre portant sur la recension des écrits, j'approfondirai ma compréhension des circonstances qui influencent ma démarche de création. Pour aborder le volet social de ma pratique et le dispositif de création, j'ai choisi la métaphore « de la marge vers le large » comme angle de réflexion sur ma relation avec les participantes, participants, les lieux de ma pratique et les dispositifs que je développe. Si la marge me permet de préciser les déterminants sociaux et contextuels de ma pratique, l'expression « prendre le large » est un appel à la création d'espaces de liberté. On peut penser à une ouverture de portes faisant entrer un courant d'air frais, invitant à dépasser ses limites tant individuelles que collectives, à remettre en cause les identités assignées, à rêver et à partir ensemble vers de nouveaux horizons. Il s'agit donc d'un appel à explorer des espaces imaginaires, d'un appel à s'inventer.

Ce chapitre est organisé en quatre sections interreliées avec le chapitre précédent sur la participation en art. Dans la première section, je situerai le concept de marge et de marginalité dans les domaines social et artistique. Dans la deuxième, je poursuivrai avec les phénomènes d'appauvrissement et de marginalisation, ce que Parazelli (2003) nomme la marge subie. La troisième sera consacrée aux espaces offrant une possibilité de s'inscrire autrement dans la société et de vivre des expériences de solidarité et d'empuancement. Enfin, dans la quatrième section, je préciserai ce que j'entends par dispositif de création collective critique (dispositif CCC) et par processus de création.

3.1 La fréquentation des marges

S'intéresser au concept de marge correspond, en quelque sorte, à ouvrir une boîte de Pandore. Ce terme est utilisé dans plusieurs domaines scientifiques pour caractériser un grand nombre de situations et de relations entre des objets. Une définition première des mots « marginal » ou « marginalité » correspond à « l'état d'une personne ou de groupes situés à la périphérie, vivant en marge de la société » (*Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 2007, p. 443). Plus précisément, l'origine latine du terme « marge » réfère à *margo* et *marginis* pour « bord, bordure »; son origine francique, à *marko* pour « marquer, imprimer un pas » (CNRTL, 2019). Ce terme détermine également « un espace dont on peut disposer entre des limites imposées », une « extension de quelque chose au-delà des limites requises ou prévues, ou encore la périphérie, le pourtour de quelque chose » (CNRTL, 2019). Il est aussi associé à l'expression marge de manœuvre et de profit qui renvoie aux espaces de liberté et de bénéfices.

Puisque le concept de marge se déploie de diverses façons dans un grand nombre de domaines, il est important de circonscrire son emploi (Berthet, 2004; Saunier, 2000). Il existe plusieurs types de rapport entre le centre et la marge, selon la conjoncture ou le cadre dans lesquels ces termes sont employés, qu'ils soient spatial, topographique, culturel, social, économique, politique ou disciplinaire (Berthet, 2004). La marge implique d'identifier le centre afin de mieux comprendre les dynamiques relationnelles et de pouvoir qui s'y opèrent. Quant au concept de périphérie, qui est proche de celui de marge, il provient de la sociologie et de la géographie. Il permet d'élargir la pensée à des phénomènes décentrés (Saunier, 2000).

Saunier (2000) écrit :

En son centre, nous trouverons les éléments qui participent à l'unité de cet objet (que ces éléments soient événementiels, spatiaux, sociaux, ou temporels). À l'inverse, nous trouvons en périphérie de l'objet l'ensemble des éléments qui entrent en relation avec le centre — ils se trouvent donc rattachés à l'objet historique —, mais ils s'en démarquent par leurs diversités, leurs différences, vis-à-vis du centre. (p. 180)

Les relations entre le centre et la périphérie demeurent ainsi liées, mais non exclusives. Il se crée de plus des centres à même les périphéries (Parazelli, 2003; Saunier, 2000).

3.1.1 Les marges sociales

Ce qui est en marge est particulièrement variable dans nos sociétés individualistes où chaque personne est appelée à se construire et à se définir elle-même. Parazelli (2003), professeur en travail social, soutient que la marginalité est une caractéristique que l'on attribue à un individu, laquelle comprend toujours une relation de pouvoir (p. 74). Il précise que la marginalité est :

[...] un concept disciplinaire hybride (géo-social) où la situation sociale normative et la position géographique nous renvoient aux rapports sociologiques d'une société qui construit ses propres référents identitaires de la socialisation dite marginale ou marginalisée. (p. 72)

Les concepts de marge et de marginalité invitent à étudier la constitution des normes de même que les phénomènes hors-normes. La marge n'est pas nécessairement un phénomène d'exclusion sociale. Il s'agit, pour Parazelli (2003), « d'une relation de position ou d'écart face au centre » (p. 69), tandis que « l'exclusion réfère à une mise en rancart d'une personne ou d'un groupe; le concept suggérant l'existence d'un intérieur et d'un extérieur (in and out) » (p. 72). Ainsi, ce qui est marginal pour un milieu donné, une communauté ou une société ne l'est pas nécessairement pour un

autre. Dans cette même lignée, être marginalisé, pour bell hook¹⁹ (2017), est une mise en périphérie dans la société : « c'est faire partie d'un tout, mais en dehors de l'élément principal » (p. 59).

Conséquemment, la marginalité n'est pas anormale en soi. Au contraire, il s'agit d'un phénomène intrinsèque à la normalisation, laquelle comprend toujours des écarts. Le concept de marginalisation renvoie « au mot latin *anormalis* : contraire ou différente de la norme » (Parazelli, 2003, p. 75). Or Parazelli (2003), comme Deleuze et Guattari (1980), distingue l'anormal de l'a-nomal. Le premier terme, « [l'anormal,] ne peut [se] définir qu'en fonction de caractères spécifiques ou génériques » (p. 75) par rapport aux normes et règles sociales, institutionnelles et juridiques d'une société, tandis que le second, « l'anomal » serait sans règle, les contredisant même parfois. Il se rapporte davantage, selon Deleuze et Guattari (1972/1980), à « une position ou un ensemble de positions par rapport à une multiplicité » (p. 298). L'anomal peut ainsi qualifier l'individu exceptionnel d'une meute ou d'un groupe, comme le sorcier ou la sorcière. Quant à la meute, elle relève de la bande, du peuplement, de la population qui tissent des alliances entre éléments hétérogènes hors des régimes de filiation que sont la famille, l'état ou la religion. Le déplacement de bordures favorise donc la création d'alliances et de « meutes » regroupant une « multiplicité » d'identités, en lisière des normes et des grands centres de pouvoir.

Parazelli (2003, 2011) situe également les groupes de personnes minoritaires à l'écart des institutions, mais pas nécessairement à l'extérieur de la société. Il distingue trois types de marge, qui déterminent aussi les relations de pouvoir leur étant conséquentes : 1) la marge subie ou imposée, causée par l'exclusion et la discrimination (liée, par exemple, aux effets de restructuration et de dualisation socioéconomique, à

¹⁹ Gloria Watkins écrit son nom de plume, bell hook, en lettres minuscules pour rappeler que le contenu de ses propos s'avère plus important que sa personne.

l'appauvrissement et à la violence); 2) la marge inscrite, caractérisée par les mouvements d'appropriation de groupes sociaux ou de contre-culture; 3) la marge réappropriée, dont le processus de réappropriation se situe hors des normes sociétales (personnes en situation d'itinérance, travailleuses et travailleurs du sexe, etc.) (Parazelli, 2003, p. 82). Parazelli précise que « la marginalisation sociale est un mouvement autonome et/ou hétéronome qui n'expulse pas la personne du social, mais l'ancre dans la périphérie » (p. 74). La marge peut donc devenir un lieu d'aliénation sociale, mais aussi un espace de socialisation et d'émancipation pour des personnes qui n'entrent pas dans les normes, ce que proposent notamment les groupes communautaires, les mouvements sociaux féministes et *queers* et la contreculture.

3.1.2 Les marges en art

Les notions de marge et de marginalité prennent, selon Kuspit (1991), une tout autre signification en art, le hors-norme, le singulier et l'anticonformisme étant des qualités recherchées dans l'art occidental dès le XX^e siècle. Historiquement, la mise en valeur des courants artistiques marginaux relève d'une recherche de nouveauté. En ce sens, la distinction entre le courant dominant et les courants marginaux est une construction sociale qui alimente les institutions. La singularité d'une œuvre, ou encore celle de l'artiste, comme nous l'avons constaté au chapitre précédent, n'est pas évaluée comme une défaillance, mais comme une propriété recherchée. Sans compter que bien des œuvres d'artistes marginalisés ont fini par être assimilées par le milieu de l'art, par l'entremise d'un processus d'appropriation de cultures dites primitives, exotiques, ou différentes.

Selon D'Ingianni (2004), il existe une dynamique d'influence entre le centre et la périphérie géographique en art, qui a été soutenue par l'internationalisation des moyens de communication, la présence d'artistes hors des pays occidentaux et l'organisation de biennales d'art contemporain dans différents pays autres qu'occidentaux. Alors que les artistes se déplacent de par le monde et dans divers milieux en quête de sources

d'inspiration, d'expériences inédites ou encore de renouvellement de leurs pratiques, le milieu de l'art actuel s'ouvre à une multitude d'horizons, dépasse les frontières de tout ordre et expose de plus en plus les artistes de la diversité. La délocalisation des artistes par les voyages, les transactions, les migrations, les exodes et les conquêtes contribuent à entremêler les influences, favorisant l'hétérogénéité et l'hybridation culturelle (métissage) (D'Ingianni, 2004; Volvey, 2010). Ces phénomènes d'hybridation, qui ont par ailleurs toujours existé, dynamisent la création, comme le souligne ici D'Ingianni (2004) :

[...] les centres et les périphéries — qui s'opposent, mais s'entremêlent — constituent souvent des zones de croisements et d'intersections, des plages d'interfaces et de liaisons, des écarts et des marges qui sont considérablement tangibles dans les phénomènes culturels et les engagements artistiques d'aujourd'hui. (p. 116)

Cette circulation des artistes implique un rapport à la différence. Selon D'Ingianni, elle « restitue des espaces plus libres à la conscience et à la pensée et qui dessinent un kaléidoscope de faits et de réalités » (p. 116).

Dans la même optique, Babin (2005) constate que les motivations incitant les artistes à sortir des lieux de l'art sont variées. Elle note le désir de se distancier des institutions, la volonté de se rapprocher du public et de se confronter aux conventions sociales ainsi que le besoin d'appartenir au monde réel et d'y participer. Des artistes investissent « l'espace de l'autre et le territoire social [dans l'optique] que [t]out lieu et toute action sont potentiellement "artilisables" » (p. 9). Cette fréquentation des lieux publics et des populations en situation de précarité s'inscrit dans une logique de décloisonnement du monde de l'art vers l'exploration du territoire, de la rencontre et de la vie. Elle contribue à modifier nos repères par l'intégration totale de l'art dans la vie; elle remet alors en cause le statut et le rôle de l'artiste, ainsi que l'identification de l'œuvre. Or si les artistes et les institutions artistiques vivent assez bien les phénomènes d'hybridation, de délocalisation et de décloisonnement de l'art, qu'en est-il du large public?

Traiter de la relation à la marge en art nécessite d'aborder les structures centrales qui l'instituent. Derrida (1978) invite à déconstruire les discours sur l'art repris par nombre d'institutions (d'enseignement, muséales, etc.), lesquelles ne sont jamais neutres, perpétuent un cycle de pouvoir et influencent notre compréhension des œuvres ainsi que l'expérience qu'on en retire. Il est indéniable que les référents culturels, historiques et socioéconomiques de chacune et chacun façonnent notre compréhension des œuvres et influent sur la participation du public dans les pratiques collaboratives. Chateau (2004) identifie trois niveaux de compréhension à l'égard des œuvres dans l'acte d'appréciation : le premier est relatif à un ensemble d'objets présentés, le deuxième à un système de structures de l'œuvre et le troisième à une conception d'un monde (ici, la relation de l'œuvre avec le lieu de présentation). Pour clarifier son propos, il propose l'analogie d'un jeu où l'on manipulerait des pièces (un ensemble d'objets) sur un échiquier (un système de structures), à partir de règles élaborées afin de donner un sens au jeu (des concepts). Chateau identifie trois niveaux possibles de difficultés pour la spectatrice, spectateur ou l'interprète dans sa rencontre avec une œuvre pouvant engendrer un phénomène de rejet ou de mise en marge de l'œuvre, soit :

- la « marge liée », comme [la marge] d'une feuille [de papier], qui constitue un espace de réserve pour accueillir des actions autonomes;
- la « marge-frontière », qui appartient à deux espaces séparés comme l'encadrement d'un tableau;
- la « marge-ailleurs », qui est à l'extérieur de quelque chose (Chateau, 2004, p. 82).

La marge liée survient quand un élément s'éloigne de notre compréhension, mais qu'un lien subsiste. La marge frontière représente l'entre-espace entre des éléments, ou encore entre des structures reliant des éléments épars, à première vue incompatibles. La marge ailleurs est ce qui nous transporte dans un nouvel univers de compréhension, parfois hors de notre portée. Dans cette déclinaison, les marges, rattachées ou non,

viennent brouiller la relation entre le réel et le fictif ainsi que les conventions de la représentation. Ainsi, pour l'auteur, l'art pourrait constituer la « marge-ailleurs » du réel, tout en générant des univers jouant sur l'exclusion, l'incompatibilité et la contradiction entre les objets présentés, ainsi que les systèmes et les conceptions qui traversent les sphères de l'art et celles des publics.

Cette identification des marges en arts me semble également pertinente pour traiter de la relation de l'artiste au milieu institué de l'art. Pour nombre d'artistes et de projets artistiques *in situ*, il s'agirait d'occuper une « marge liée », puisque plusieurs dépendent des systèmes de financement étatiques et sont, par le fait même, reliés à des institutions artistiques reconnues. Pour ma part, je m'identifie plutôt à la « marge-frontière », étant donné que ma posture d'artiste/militante/enseignante me permet d'œuvrer à l'entrecroisement de ces domaines. En ce sens, Berthet (2021) rappelle que le milieu entre deux choses et l'entre-deux défient les bordures étroites. Selon l'auteur, « l'entre-deux est en tension entre deux choses qui provoque l'exercice de la pensée [...], une pensée fertile, dynamique, en devenir » (p. 50). La « marge-ailleurs » correspondrait assurément aux espaces de création les plus radicaux, puisqu'elle implique d'œuvrer dans des lieux hors du champ de l'art, à l'écart de la reconnaissance institutionnelle. N'est-ce pas là, par exemple, où se situeraient l'art de rue (graffiti, affichage, tricot-graffiti) ou encore l'art sur Internet (autodiffusion, *hacking*, etc.), même si cette forme de diffusion profite au marché des réseaux sociaux (Graw, 2005)?

3.2 La marge subie

Que ce soit dans une approche sociale ou artistique, il est important de préciser les références de nos analyses et d'explorer comment les marges se créent sur le plan social, dans le but de bien situer le contexte d'une pratique. Les personnes avec qui je réalise mes projets artistiques sont la plupart du temps en situation de pauvreté, voire de précarité et de marginalisation sociale. Leurs conditions de vie influencent la teneur de

mes projets au point où leurs situations sont au cœur des sujets explorés dans mes œuvres collectives.

Dans les sociétés capitalistes, le partage des ressources se traduit trop souvent par des écarts de richesse, en croissance constante, entre les gens qui possèdent un capital économique et ceux qui n'en ont pas. Ces derniers se retrouvent généralement « contraints à vivre dans l'insécurité et l'appréhension du lendemain » (Nadeau, 2018, p. 10). Les personnes participantes à mes projets sont conscientes de ce phénomène et n'hésitent pas à le nommer, directement ou indirectement. La pauvreté et la marginalisation ne sont pas des conditions ou des situations relevant de la misère; ce sont des produits ou des contrecoups de systèmes politiques qui entraînent une désocialisation et une déshumanisation des personnes, que ces systèmes soient libéraux, néolibéraux, coloniaux, néocoloniaux, capitalistes ou patriarcaux (Butler et Athanasiou, 2016; Butler, 2016; D. Lamoureux, 2016; J. Lamoureux, 2001). Ces systèmes sont complexes et ne se présentent pas de façons aussi tranchées dans notre société, composée d'une importante classe moyenne.

3.2.1 La production de la pauvreté et de l'exclusion

Plusieurs auteures décrivent les processus d'appauvrissement des populations comme étant générés délibérément par les systèmes économiques et étatiques, et reproduits dans les rapports sociaux (Butler, Athanasiou, 2016; Butler, 2016; D. Lamoureux, 2016; J. Lamoureux, 2001). Au travers de leur relation épistolaire, Butler et Athanasiou (2016) identifient comment, à l'échelle planétaire, les systèmes politiques coloniaux et néocoloniaux européens ont soutenu des processus d'accumulation de la richesse par la dépossession d'une partie de l'humanité. Selon elles, nous avons ainsi engendré « des systèmes étatiques producteurs d'inégalités structurelles » (p. 18). Pour Butler (2016), « [l]a "précarité" désigne une condition, produite de façon politique, dans laquelle certaines populations ne disposent pas, comme d'autres, de réseaux économiques et sociaux de soutien et sont donc exposées différemment à la violence,

à la blessure et à la mort » (p. 46). L'usage du verbe « produire » peut sembler fort, mais, comme le dit D. Lamoureux, il y a bel et bien production d'inégalités sociales. Pensons à l'accès à l'éducation, qui n'est pas gratuit à tous les niveaux, ou encore au fait que les femmes n'ont toujours pas obtenu l'équité salariale au Québec. L'auteure déplore le fait que l'on ne remette pas en question ce système ni « le rapport social qui produit cette pauvreté [...] en restant dans un imaginaire des parts du gâteau qu'il ne s'agit que de rééquilibrer » (p. 33). La production et la reproduction de la pauvreté sont en quelque sorte acceptées par l'ensemble de la population.

Offrant un autre point de vue, plusieurs rejettent l'idée d'une vision dichotomique du système et de ses dynamiques de pouvoir. Pour Saunier (2000), chaque périphérie économique et sociale détient une organisation singulière, même si elle est régie par un centre possédant les plus grands pouvoirs. La philosophe politique Mouffe (2016), pour sa part, s'intéresse à la démocratie et aux tensions engendrées par les valeurs liées à la liberté et aux droits de la personne, par opposition aux valeurs démocratiques sur l'égalité des peuples et des collectivités. À ce propos, elle explique :

[...] [L]a démocratie moderne propose une nouvelle forme de politique de la société, qui tire sa spécificité de deux traditions différentes. D'une part, la tradition libérale constituée d'un État de droit, la défense des droits de l'homme et le respect des libertés individuelles; d'autre part, la tradition démocratique dont les idées principales sont celles de l'égalité, de l'identité entre gouvernants et gouvernés, et la souveraineté populaire. (Mouffe, 2016, p. 12)

Selon Mouffe (2016), le débat et les conflits sont nécessaires en démocratie dans l'exercice de la liberté individuelle et de l'égalité pour toutes et tous. Ils favoriseraient ainsi l'atteinte d'un équilibre entre les intérêts individuels et ceux de l'ensemble de la société. Or nous vivons actuellement dans un système où l'équilibre est rompu, ajoutet-elle. D'une part, les sociétés occidentales libérales accordent une grande valeur aux droits et aux succès individuels, au mérite par l'effort, à la réussite basée sur l'aptitude individuelle (perçue comme supérieure et innée) ainsi qu'au conformisme. D'autre part,

au-delà de l'opposition existant entre les gens qui profitent du système et ceux qui le subissent, certaines catégories de la population se retrouvent plutôt au sein d'un entredeux, celles-ci ayant l'impression de contribuer davantage par leurs impôts aux programmes sociaux étatiques que ce qu'elles en retirent.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la plupart des personnes exclues du système économique concourent à perpétuer les valeurs de réussite individuelle reliée aux mérites et à la richesse. Les normes sociales étant fortement établies dans la conscience collective, la majorité des personnes qui y sont soumises intègrent ces valeurs qui, pourtant, les excluent (Butler et Athanasiou, 2016; Butler, 2016). Les milieux du spectacle, du sport et de l'art sont des exemples éloquentes où les privilèges ne sont pas établis seulement sur l'énergie mobilisée, mais aussi sur le talent et les symboles de réussite et de prestige que les vedettes y incarnent (Heinich, 2005; Menger, 2009; Mouffe, 2016). Même si ces privilèges ne sont pas accessibles à tous, la plupart des gens y adhèrent, y compris, donc, celles et ceux qui les subissent.

Sur les plans sociaux, politiques, historiques et culturels, les relations entre les centres de décisions et les marges (ou périphéries) sont régies par des dynamiques complexes de pouvoir qui ne dépendent pas uniquement des États et des institutions politiques, religieuses, scolaires, etc., mais également des rapports humains qui s'établissent dans les sphères publiques (le travail, l'école, etc.) et privées (la famille, le couple, les amitiés, etc.) (Butler, 2016; Parazelli, 2003; Saunier, 2000).

Les féministes des années 1970 ont grandement contribué à mettre en lumière cet aspect en revendiquant que le privé est politique. Par conséquent, la sphère privée et les interrelations qui s'y tissent sont des lieux de reproduction des systèmes existants qui doivent être pris en compte dans le développement d'une société juste et égalitaire (Federici, 2019; D. Lamoureux, 2016). S'intéresser aux marges exige donc d'élargir la notion de « dominant/dominé » au-delà des liens avec les pouvoirs officiels, pour se

pencher aussi sur les formes insidieuses de pouvoir qui s'exercent dans chaque sphère de la vie (Parazelli, 2003). Butler et Athanasiou (2016) rappellent que nous dépendons toutes et tous de ces pouvoirs et que ces normes « qui nous soutiennent ou qui nous dépossèdent alternativement » (p. 26), ces forces et ces cordes, déterminent notre survie, même lorsque l'on jouit de nos droits. Cette interdépendance, en partie exogène, nous définit et implique une réflexion éthique sur les rapports asymétriques avec des populations vulnérables (sect. 2.3.2).

3.2.2 Les impacts de la pauvreté et de la marginalisation sociale

La pauvreté désigne un état de pénurie, mais lorsque celui-ci perdure, il s'ensuit un déclassement et une exclusion sociale engendrés, par exemple, par le fait de ne pas avoir un emploi ou encore d'avoir des emplois précaires (Butler, 2016; D. Lamoureux, 2016; L. Mercier, 1995). L. Mercier (1995) distingue la pauvreté « de surface » de celle « de fond ». (p.19). La première caractérise la situation des personnes qui, « malgré une faiblesse de l'avoir et de l'être, conserve[nt] une appartenance sociale et quelques réseaux de solidarité » (p. 19). La seconde désigne les situations où les personnes n'ont plus aucun lien social et sont très désorganisées (p. 19). Beaucoup d'aspects de la vie deviennent plus compliqués quand l'argent et les ressources viennent à manquer. Faire des démarches d'emploi nécessite d'avoir des vêtements convenables et les moyens de se déplacer. Les états de manque affectent ainsi toutes les dimensions de la vie. Les organismes communautaires avec lesquels je réalise mes projets travaillent avec des gens en situation de pauvreté « de surface » et « de fond ».

Aux besoins économiques s'ajoutent, dans bien des cas, d'autres problématiques sociales qui précarisent telles que les discriminations raciales et de sexe, la toxicomanie, les problèmes de santé mentale, la monoparentalité ou encore le fait de vivre dans de mauvais logements (J. Lamoureux, 2001). L'expérience de la pauvreté, selon J. Lamoureux, est éprouvante et mène à « une vie de souffrance » (p. 33). Les réponses à ces situations de violence cumulative doivent être adaptées aux multiples oppressions

subies afin de prendre en compte les caractéristiques identitaires et culturelles de ces personnes (hook, 2017; D. Lamoureux, 2018).

Les personnes qui participent à mes projets vivent pour la plupart de prestations d'aide sociale, de prestations de retraite avec un supplément de revenu garanti ou encore de revenus tirés d'emplois précaires rémunérés au salaire minimum. Ce type de revenus n'assure même pas un minimum pour survivre. Elles sont donc confrontées à un état de manque constant qui génère des tensions sociales, familiales et psychologiques. Lors de mon projet de maîtrise avec des femmes en situation d'itinérance, j'ai constaté que l'état de pauvreté de fond amène un sentiment s'apparentant à la désolation : certaines d'entre elles se sentaient totalement isolées du monde, complètement vidées d'énergie, ravagées, voire détruites.

3.2.3 L'assignation des personnes

Les processus de dépossession vont au-delà de la privation matérielle (les avoirs); ils impliquent la difficulté de devenir sujet (d'être), ce qui génère une relation douloureuse à l'égard des normes sociales (Butler et Athanasiou, 2016). Butler (1993/2018) relie la formation du sujet, le « je », et son identification à des processus normatifs subis. Dès notre naissance, on nous enseigne à être et à faire selon notre sexe et selon notre origine culturelle et économique. Les normes amènent une logique de dépossession du fait de devoir se soumettre à des conventions telles que la race, le genre, la sexualité, etc. Ne pas arriver à intégrer la norme provoque de la culpabilité, de la honte et une dévalorisation, sentiments qui affectent l'estime de soi ainsi que la capacité d'agir et de s'affirmer.

La dépossession, selon ces auteures, se définit comme :

[...] des processus et des idéologies par lesquels des personnes sont dépouillées et rejetées dans l'abjection par des puissances normatives et normalisantes qui définissent l'intelligibilité culturelle et régulent la distribution de la vulnérabilité : la perte de sa terre ou de sa communauté; l'appropriation de son propre corps vivant par une autre personne, comme dans les histoires d'esclavage; la soumission à la violence militaire, impériale ou économique, la pauvreté, les régimes sécuritaires, la subjectivation biopolitique, l'individualisme possessif libéral, la gouvernementalité néolibérale et la précarisation. (Butler et Athanasiou, 2016, p. 9)

Selon Butler et Athanasiou, les personnes et les groupes deviennent « inégalement exposés à la violence, la pauvreté et l'endettement et la mort » (p. 26), les plus affectés pouvant se trouver privés de lieux où vivre et de moyens de subsistance. Les nombreuses désignations sociales leur étant réservées (personne pauvre, assistée sociale, analphabète, itinérante, différente, déficiente, etc.) ont de plus le pouvoir de maintenir ces personnes ou ces groupes dans une assignation identitaire excluante, laquelle peut mener à une forme d'invisibilité sociale. D. Lamoureux (2005) parle d'une sorte de « présence/absence; présent comme objet, absent comme sujet » (p. 29). Ce constat de D. Lamoureux, représente bien l'enjeu d'apparaître dans l'espace public pour ces groupes de personnes.

Les discours et les politiques sur la pauvreté concourent à alimenter un processus de réification (d'objectivation) des personnes dans les rapports à la production capitaliste et dans les rapports de sexe au sein du patriarcat. Il s'agit, selon D. Lamoureux, de « technologies du pouvoir ayant un effet à la fois désocialisant et déshumanisant » (p. 100). Citant Nussbaum dont les travaux portent sur ces technologies, l'auteure explicite les procédés concourant à la réification des personnes :

- L'instrumentalisation des personnes au profit de la production et l'instrumentation des femmes pour répondre aux besoins sexuels et de procréation des hommes;

- la substituabilité et l'interchangeabilité des personnes provoquées par la délocalisation des entreprises néolibérales, ce processus renforçant l'impression d'être jetables et engendrant un déni d'individualisation;
- la violabilité de la sphère privée par les formes de travail atypiques et les formes de violence sexuelle et de harcèlement impunies;
- la possession de personnes s'appuyant sur le travail traditionnellement gratuit ou faiblement rémunéré (travail relié aux soins, pratique de l'esclavage);
- le déni d'autonomie et la passivité provoqués par le statut de bénéficiaire de programmes sociaux;
- le déni de subjectivité produit par la déqualification et par la responsabilisation liée aux situations systémiques vécues par des personnes en situation de pauvreté (p. 101).

Ces processus sournois, consistant « à traiter les personnes comme des objets » (D. Lamoureux, 2016, p. 25), provoquent une dépersonnalisation des multiples réalités vécues et une disqualification des personnes tout en les rendant responsables de leur situation (Butler et Athanasiou, 2016; D. Lamoureux, 2016; J. Lamoureux, 2001, L. Mercier, 1995). La réification des personnes rend également difficile l'action politique sur la pauvreté, non seulement à cause des barrières économiques, mais aussi en raison des stigmatisations sociales et des préjugés vécus et intégrés par l'ensemble de la société, incluant les personnes subissant la pauvreté. Le fait de ne pas avoir assez de ressources pour subvenir à leurs besoins et à ceux de leur famille rend la participation citoyenne difficile pour elles, ce qui n'est pas sans générer un déni de droits fondamentaux, accentué par le fait que ces réalités passent souvent inaperçues dans les débats publics.

J. Lamoureux (2001) explique :

[L]a citoyenneté aurait à voir avec l'appartenance à une collectivité, avec le politique qui préside aux rapports entre les personnes, avec la reliance sociale, avec les conditions du vivre-ensemble. Un assisté social détaille qu'« exclure, c'est refuser les liens » [...] La rupture ainsi produite affecte au premier chef la (con)citoyenneté. (J. Lamoureux, 2001, p. 30-32)

Les personnes différentes et en situation de précarité se retrouvent avec des capacités limitées pour occuper une place dans la société, vivre dignement et exercer leur citoyenneté; elles s'en trouvent grandement diminuées (Butler, 2016; J. Lamoureux, 2001). Conséquemment, elles sont dépouillées du statut de sujet socialement actif et se voient assigner un statut d'objet politique, de personnes à soutenir.

Ce sentiment d'inutilité est renforcé par une perception de non-réciprocité des rapports sociaux engendrée par la perte du statut lié au travail (J. Lamoureux, 2001; L. Mercier, 1995). Dans cette logique, les gens pauvres retireraient davantage du système et y contribueraient peu. Pourtant, les classes supérieures et les entreprises reçoivent également des subventions de l'État. La société ne tient donc pas compte des apports sociaux et des efforts de survie des personnes en situation de pauvreté et de marginalisation.

3.3 La marge inscrite vers le large

Les conditions de vie des personnes en situation de précarité et de marginalisation ne reflètent toutefois pas l'ensemble de leur réalité. Elles sont évidemment capables d'agentivité et d'émancipation. À cet effet, Morin et Baillergeau (2008) relèvent que ces groupes de personnes possèdent un grand capital social et que nous devons examiner comment elles contribuent à leur environnement social et familial. Elle et il distinguent le capital social et humain du capital financier et culturel en ces mots :

Le capital humain désigne les connaissances, qualifications, compétences et autres qualités possédées par un individu et intéressant l'activité économique. Le capital social concerne une série de ressources inhérentes à des relations de confiance et de coopération entre les gens. Ces ressources ne réduisent pas la pauvreté directement, mais tiennent plutôt lieu de levier d'investissement en capital humain et en regard des ressources financières familiales. (Morin et Baillergeau, 2008, p. 7)

Il y a donc un enjeu de démocratisation de la participation sociale et politique qui exige d'arrêter de penser pour les personnes et de faire avec elles (Parazelli, 2011). Ces postulats font écho à la pensée de bell hook (2017), pour qui les marges sont à la fois un site « imposé par les structures oppressives » et « un site de radicale possibilité, un espace de résistance » (p. 38). En effet, dans les milieux marginalisés, des alliances se tissent et génèrent de la solidarité et de l'entraide (Saillant et È. Lamoureux, 2018). J. Lamoureux (2001) cite, à ce sujet, les propos d'une membre du Projet Genèse pour illustrer les implications d'une action commune : « [i]l faut dépasser ce qui sépare — entre autres les diverses identités et appartenances ethnoculturelles et religieuses — et se concentrer sur ce qui peut unir et conduire à l'action commune » (p. 39).

Les groupes communautaires avec lesquels je réalise mes projets représentent des espaces permettant aux personnes marginalisées de tisser des liens et de vivre des expériences positives d'entraide et de solidarité qui engendrent une prise de pouvoir individuelle et collective (Parazelli, 2003, 2011). Ainsi, le groupe et le réseau permettent de se sentir plus fort; et plus fort, on peut faire bouger les choses. Les arts engagés avec les communautés constituent assurément un de ces espaces pour développer « un sentiment d'inscription, d'appartenance au monde et d'un désir d'y contribuer » (E. Lamoureux, 2009a, p. 54).

3.3.1 L'acte de solidarité

Les notions de capital social et d'interdépendance aux autres évoquées plus haut m'incitent à vouloir mieux définir ce que j'entends par solidarité, d'autant plus que celle-ci est une valeur importante dans les milieux communautaires (Saillant et È. Lamoureux, 2018; D. Lamoureux, 2016). Pour D. Lamoureux (2016), « la solidarité consiste non seulement à nouer des liens avec des personnes qui partagent plus ou moins nos expériences, mais également à agir en commun avec des personnes qui vivent d'autres réalités » (p. 198). Elle explique que l'acte de solidarité avec autrui engage la reconnaissance mutuelle, le respect, l'empathie et le désir de bâtir un monde commun inclusif et égalitaire. Au sein de ce processus, le débat et les contradictions sont perçus comme une richesse qui permet de s'épanouir. Le geste de solidarité se veut respectueux de la diversité humaine et de la liberté de chacune, chacun. Petrella (1997), quant à lui, distingue deux types de solidarité : une qui relève de l'acte du don de soi et l'autre d'une relation de réciprocité, une « solidarité mutualiste » où tout le monde tire parti de la solidarité tant sur le plan individuel que collectif (p. 26). La mutualité présuppose donc une conscience de notre interdépendance et une réciprocité dans les résultats attendus.

La solidarité est en quelque sorte tributaire de la capacité des personnes à se lier aux autres et à leur environnement. Butler et Athanasiou (2016) expliquent les implications de cette interdépendance, en spécifiant que la singularisation individuelle et collective implique de devenir des « je » et un « nous » sans se fondre. Les auteures reconnaissent qu'on ne peut se construire sans l'autre et difficilement sans solidarité, puisque le développement de la singularité (processus d'individuation) s'actualise en interrelation avec autrui, la société et les écosystèmes où évoluent les individus. Pour entrer réellement en relation avec l'autre, il faut accepter de se redéfinir et de perdre un peu de soi, dans la mesure où être à l'écoute implique de « s'oublier » un moment pour se laisser pénétrer par d'autres réalités et se remettre en cause. Elles résument ce processus

par le fait qu'« ensemble nous nous faisons, défaisons et refaisons en toute solidarité » (p. 67). Il s'agit d'un appel à dépasser le sentiment de perte de soi et à accepter une part d'effacement pour pouvoir s'actualiser et se « resingulariser » (p. 21). Elles soutiennent que c'est en portant attention à l'effacement que se pose l'action transformatrice :

[L]orsque nous sommes rendus vulnérables à la dépossession d'un autre, ou à une autre dépossession, nous participons d'un commun de la résistance politique et de l'action transformatrice, même si nous ne laissons pas nos alliances affectives céder la place à la revendication d'une similitude et d'une communauté. Ainsi, notre réflexion s'est-elle principalement attachée aux processus par lesquels les sujets incarnés, simultanément produits et forclos par la violence des schèmes de régulation néocoloniaux, capitalistes, raciaux, sexuels et de genre, se présentent, à travers leur effacement même (p. 169).

Les auteures proposent de revoir les possibilités de subjectivation et de désobjectivation déshumanisantes qu'imposent les normes sociales et économiques sur les gens. En ce sens, il s'agit d'établir d'autres manières d'être et d'agir. Leurs considérations sur l'interdépendance, l'écoute et l'acte de solidarité sont particulièrement éclairantes quant au nécessaire effacement de soi pour entrer en relation avec les autres, et pour apparaître différemment.

3.3.2 L'acte de prendre place

Tout comme le geste de solidarité, l'art permet la création d'espaces pour être autrement et ensemble. C'est-à-dire que les projets d'art communautaire favorisent la mise en place d'espaces permettant d'explorer les interstices entre les normes qui nous façonnent, notamment en permettant à un groupe de personnes de modifier certaines habitudes liées, par exemple, au déroulement des rencontres, aux modes de communication, ou encore à la hiérarchie existant entre les personnes. Véritable espace d'hétérotopie, l'expérience artistique peut permettre aux personnes de s'exprimer « librement sur le sujet par des mots et des images et témoigne, par la suite, de

l'hétérogénéité des réponses et même de leurs contradictions », comme le suggère È. Lamoureux (2009a) en parlant de la pratique de Raphaëlle de Groot (p. 57). À mon avis, les groupes communautaires et les projets artistiques peuvent constituer des lieux protégés où s'instaurent d'autres manières d'être et de faire collectivement et individuellement, tel que le promet Braidotti (2003). Ce legs des pensées féministes de Sandra Harding, Donna Haraway, Braidotti et d'autres encore, définit à son tour l'espace « entre-femmes » ou l'espace entre-nous, dirons-nous, pour les groupes mixtes :

La connaissance de et le savoir sur la différence comme système de relation et recherche d'un dehors à la pensée hiérarchique, sont devenus une véritable méthodologie de travail : révéler les différences pour mieux analyser comment elles se jouent dans l'espace entre les femmes, dans leur grande diversité. (p. 33)

Ces espaces entre-femmes, représentant un espace de mémoire partagé dans une perspective située, permettent de rendre compte de nombreuses situations. De même, les espaces « entre nous » permettent à des personnes différentes, mais vivant des situations similaires de se reconnaître et de s'exercer à prendre la parole. Le fait d'oser prendre sa place et de devenir visible concourt ainsi à recomposer de nouvelles normes identitaires ouvertes sur la diversité.

Revenant à Butler et Athanasiou (2016), elles appellent, tout comme l'a fait bien avant Arendt (1961/1994), à « prendre place » dans la cité. Selon les auteures, l'action de rendre visibles les corps constituerait un pas vers la reconnaissance et l'égalité, égalité qui constitue une « condition et une caractéristique de l'action politique, et [...] en même temps une finalité » (p. 69). Elles soulignent que le rassemblement des corps dans l'espace et le refus de rester à sa place sont à la base de gestes d'affirmation tout aussi puissants que la prise de parole, et ce, autant dans le domaine public que dans le domaine privé. Il s'agit d'une forme d'entrelacement du corporel et du spatial pour lutter contre un déni de droit, d'un refus d'être un « corps-à-sa-place » (p. 27).

Abordant les lieux de vie, Butler et Athanasiou (2016) insistent sur la nécessité de remettre en cause les modalités de possession et de propriété ainsi que la normalisation de la pauvreté et de la précarité, par le refus de rester à la place que l'on nous désigne ou encore par celui de quitter les lieux lorsque nous sommes délogés. Elles parlent ainsi d'une pratique de reterritorialisation. Dans *Rassemblement*, Butler (2016) soutient que « les communautés qui se rassemblent dans la rue peuvent commencer à mettre en acte une autre idée de l'égalité, de la liberté et de la justice que celle à laquelle elles s'opposent » (p. 69).

3.3.3 La multiplication des subjectivités

Afin d'élargir mon analyse des « marges inscrites » vers un ailleurs meilleur (Parazelli, 2003), je me suis penchée sur les écrits de Guattari (1989, 2013/2018) et de Braidotti (1990, 2003). Guattari (1989, 2013/2018) considère les modes de production de la subjectivité comme étant centraux dans le mouvement vers l'égalité et la justice sociale, ainsi que vers un mode de vie écologique; il prône donc un recentrage éthique « des pratiques sociales et des pratiques individuelles de construction de soi-même » (2013/2018, p. 280). Il appelle à générer de nouvelles règles et discours plus justes et égalitaires sur la base de l'acceptation de la différence, et invite à développer sa propre singularité pour ne plus se conformer aux exigences qui oppriment. Cette singularisation touche le rapport aux corps, aux autres et à l'environnement. Elle prend en compte différences, tensions et ambiguïtés dans la conception de la société et du monde. Guattari (2013/2018) le rappelle en ces mots :

Je pars de l'idée que la subjectivité est toujours le résultat d'agencements collectifs, qui impliquent non seulement une multiplicité d'individus, mais aussi une multiplicité de facteurs technologiques, machiniques, économiques, une multiplicité de facteurs de sensations, disons *prépersonnels*. (p. 150)

Nous communiquons et pensons par le biais d'un langage multimodal²⁰ sur des supports très diversifiés. C'est pourquoi il est important de considérer les processus mécaniques et informatiques, lesquels conditionnent plusieurs aspects de la vie. Guattari perçoit ces failles des systèmes et les ruptures dans nos vies comme source de changement. Il croit également en la portée de l'art, soutenant que : « [l]e modèle esthétique pourrait donner lieu à des dispositifs qui produisent du sens, une créativité à portée de main, et qui ne reste pas confinée aux redondances ontologiques dominantes » des lieux de l'art (p. 109).

Tout en étant conscient de l'appauvrissement culturel découlant de la mondialisation, Guattari affirme qu'une certaine forme d'art, qu'il relie à la création d'expériences singulières par les artistes et pour les collectivités, résiste à l'homogénéisation culturelle et participe de la production de subjectivité. Afin de favoriser des agencements porteurs d'un changement sociétal et de contrer l'usage culturel de masse, il invite à un dépassement des normes, des règles et des conventions en vigueur dans la société. Il privilégie une vision de l'art comme « comme agencement créateur de nouvelles constellations de références » (p. 311), permettant de faire autrement. Ainsi, la création de dispositifs artistiques d'agencement d'énonciation permettrait de développer des processus créatifs et de remettre en question « les identités de l'objet; celui de la polyphonie de l'énonciation; celui enfin de l'autopoïèse, c'est-à-dire la production de foyers de subjectivation partielle » (Guattari, 2013/2018, p. 311). Selon Alliez et Querrien (2008), « l'“agencement collectif d'énonciation” [de Guattari] engage la question de la subjectivité sous l'angle de sa production en reconstruisant l'ensemble des modalités de l'être-en-groupe du point de vue de la multiplicité éclatée des composantes de subjectivation » (p. 22).

²⁰ La multimodalité fait référence à la combinaison de différents modes : sonore (dont la parole), visuel, textuel, cinétique... (voir p. 13).

Dit autrement, cet agencement soutient des recompositions identitaires salutaires et ouvre à de nouvelles possibilités d'être individuels et collectives.

Dans un même désir de changement macropolitique et micropolitique, Braidotti (2003) propose de se questionner constamment sur nos échelles de valeurs, sur la logique de nos relations aux autres et sur ce qui se passe autour des événements. Par une remise en question constante, elle développe la notion d'identité nomade pour aborder le fait que l'identité est en perpétuelle mutation. Conséquemment, pour un sujet nomade, c'est le trajet qui compte, chaque point d'arrêt devenant un relais qui permet de se poser et de découvrir d'autres univers. Au lieu de diriger l'attention sur les normes et les limites mises en place pour maintenir les populations en marge, les propos de Braidotti amènent à s'intéresser aux parcours, à l'entredeux, aux processus vécus, ainsi qu'aux histoires non officielles et aux non-dits comme sources de changement des individus et de la société. Que se passe-t-il entre deux événements, entre deux actions? Que retrouve-t-on entre deux postures? Ainsi, dans les processus de création collectifs, les zones entre les objets, les pôles et les points de négociations s'avèrent aussi importants que les finalités, les catégories ou les points d'arrivée.

3.3.4 L'impact des lieux sur le corps

Dans ma pratique, je m'intéresse aux enjeux sociaux et politiques impliqués dans la relation avec les autres ainsi qu'aux lieux. J'embrasse ainsi les trois registres écologiques identifiés par Guattari : 1) celui des individus, qu'il nomme subjectivité humaine ou écologie mentale; 2) celui des rapports sociaux, qui engage la construction et la reconstruction de l'être en groupe, soit l'écologie sociale; 3) celui relevant de notre rapport à l'environnement, soit l'écologie environnementale. Ma praxis est au cœur de l'articulation de ces registres interdépendants, transversaux et dynamiques. Par conséquent, je m'intéresse à la façon dont se joue l'impact du lieu pour les individus et le groupe. C'est ce que nous verrons dans les chapitres V et VI.

Déjà en 1929, Virginia Woolf (1929/2016) lance une invitation aux femmes à se doter de lieux « à soi » pour créer, penser et devenir. La prochaine citation laisse voir l'impact des lieux, selon Woolf (2016) :

Mais quand la toile est tirée de travers, accrochée d'un côté, déchirée au milieu, on se souvient que ces toiles ne sont pas tissées au beau milieu de l'air par des créatures désincarnées, mais qu'elles sont le travail d'êtres humains qui souffrent, et qui sont attachés à des choses grossièrement matérielles, comme la santé et l'argent et les maisons où nous vivons. (p. 73)

Ainsi, les conditions de vie et les lieux façonnent le corps et sa capacité de créer. Si les artistes sont affectés par le lieu et leur corps, en est-il de même pour les personnes qui participent à mes divers projets artistiques? J. Lamoureux (2001) constate que la pauvreté, l'analphabétisme, les exclusions liées aux manques de ressources, à l'origine ethnoculturelle ou aux modes de vie marginaux génèrent non seulement des souffrances physiques et sociales, mais aussi un rapport contraignant et cloisonnant à l'espace. Dans le passage suivant, l'auteure rapporte des bribes de propos portées par des personnes en situation de précarité et d'exclusion :

[...] le dedans et le dehors, l'absence de place, d'espace, précisément là où ça compte. Il y a aussi le repli, ou une sorte de rapetissement causé par la gêne, la peur de la moquerie ou du rire des autres. Il y a, enfin, une multitude de figures et de symboles de la différence qui n'a pas droit de cité. [...] Celui-ci est étouffant, clos, fait de trous, de tunnels, de cols d'entonnoirs, de courses à obstacles, de murs, d'échelles dont les barreaux du bas se sont effondrés. (J. Lamoureux, 2001, p. 33)

Dans les pratiques *in situ*, ou contextuelles, les corps et les lieux de création interfèrent dans le projet de l'artiste; ils y prennent même une importance centrale. Ainsi, si les corps perçoivent et transforment le lieu, le lieu lui-même agit sur les corps différemment. En bref, l'expérience multisensorielle que nous faisons des lieux est créatrice d'espaces complexes, incarnés et multicouches.

Sarah Pink (2009, 2011) associe aux lieux un pouvoir d'agir. Elle soutient que le lieu, par sa charge sensorielle, mais aussi historique en ce qu'il évoque d'autres lieux et souvenirs, est créateur de sensations et d'évènements. Les travaux de Pink s'inscrivent à la suite de ceux de l'anthropologue des sens Howard (2005) qui, afin de refléter l'interaction sensorielle entre corps, esprit et environnement et de mieux en expliciter l'écologie complexe et sensorielle, suggère de remplacer le concept d'*embodiment* par celui d'*emplacement*. Il est ainsi question de lieux organiques possédant leur propre sensorialité et provoquant des sensations, des souvenirs et des émotions. Cette relation du corps au lieu génère une liaison « corps/expérience/vécu de l'individu » (Pink, 2011, p. 344). Howard nomme l'impact du lieu sur les corps un « lieu-événement »²¹ (tel que cité par Pink, 2011, p. 344). Le lieu-événement est composé d'un enchevêtrement de différents éléments en mouvement; pensons à titre d'exemple aux activités humaines et animales se déroulant au sein d'un environnement et dégageant une présence thermique et symbolique. Pink (2009) définit le phénomène de multisensorialité comme étant l'interconnexion de nos sens, d'abord dans le corps, puis avec le lieu :

[O]ur phenomenological experience is not of disjointed sensory sensations but is instead of a coherent multisensory world, where sounds, smells, tastes, lights, and touches amalgamate. What we perceive or where we perceive it to be located in space is a product of inputs from different sensory modalities that combine, substitute, or integrate'. In doing so they also recognize that it is not simply the immediacy of experience that informs this process, in that "these inputs are further modulated by learning and by more cognitive or top- down effects including previous knowledge, attention, and the task at hand" (Newell et Shams). (Pink, 2009, p. 28)

Conséquemment, l'interconnexion de nos sens dans l'espace et dans le temps résulte de l'expérience du lieu lui-même. Pink (2009, 2011) procède à l'examen de ces lieux-événements en s'appuyant sur une approche à la fois phénoménologique et politique

²¹Le terme « lieu-événement » est une traduction du terme anglais « *emplacement* » par Moniques Richard (Richard, notes personnelles à partir de Pink, 2011).

pouvant prendre en compte l'environnement social, sensoriel et matériel, ce qui inclut les relations de pouvoir, indissociables des contextes et des lieux.

Cette réflexion sur le lieu-événement me semble plus que nécessaire puisque je conçois des dispositifs de création à même des lieux inhabituels (voire impropres) à la création, à l'exemple de salles communautaires. Les lieux de vie sont d'ailleurs souvent le sujet même du projet, ce qui justifie d'autant plus cette réflexion.

3.4 Le dispositif de création collective critique (CCC)

D'un point de vue pragmatique, le recours à des dispositifs de création permet, selon l'artiste en arts visuels Gonzalez (2015), de conjuguer des objectifs politiques et artistiques et de penser l'interrelation avec les personnes participantes de façon stratégique et pratique, tout en évitant de séparer la production et la diffusion des œuvres. Le dispositif est d'usage courant dans les œuvres cinématographiques, installatives et environnementales (Caillet, 2014). L'emploi du terme « dispositif » n'est toutefois pas anodin puisqu'il est chargé de l'histoire de ses usages antérieurs. Caillet (2014) rappelle, comme Foucault et Agamben, que les premières définitions du terme réfèrent à des « structures visibles et invisibles qui juxtaposent le pouvoir et le savoir » (p. 11-12). Elles réfèrent notamment à son usage militaire, où la fin justifie les moyens. Tout en relevant l'impression d'une subjectivité accrue par la possibilité de s'exprimer davantage (pensons notamment à l'usage du cellulaire), Agamben (2006/2014) compare les individus à « des corps inertes traversés par de gigantesques processus de désobjectivation » au service de l'économie (p. 46).

Tenant de circonscrire la portée du dispositif de façon plus générique et mieux adaptée au contexte actuel, Agamben propose une définition plus inclusive que celle de Foucault²² :

J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, le panoptikon, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en un sens évident, mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables, et, pourquoi pas, le langage lui-même, qui est peut-être le plus ancien dispositif [...] (Agamben, 2006/2014, p. 31).

Cette définition, en élargissant la portée des dispositifs aux technologies de consommation utilisées comme des extensions de nous-mêmes, présume de l'omniprésence des dispositifs dans nos vies. Ainsi, Agamban propose de développer des contres-dispositifs ayant pour dessein de favoriser un processus de subjectivation et de redonner aux individus le pouvoir d'être sujet. Selon Gonzalez (2015), le dispositif en art fonctionne comme « une machine à faire voir et à faire parler » (p. 12). Il permet une variété d'approches stratégiques pour créer, favorisant « l'acte de disposer, de configurer, d'agencer, de combiner, de composer, de construire, de coordonner ou de montrer » (p. 15). Quant à Bardin, Lahuerta et Méon (2011), ils associent le dispositif artistique à la mise en œuvre d'intentions variées dans un espace aménagé :

²² Agamben (2006/2014) résume la pensée de Foucault à ce sujet en trois points :

« 1) Il s'agit d'un ensemble hétérogène qui inclut virtuellement chaque chose, qu'elle soit discursive ou non : discours, institutions, édifices, lois, mesures de polices, propositions philosophiques. Le dispositif pris en lui-même est le réseau qui s'établit entre ces éléments. 2) Le dispositif a toujours une fonction stratégique concrète et s'inscrit toujours dans une relation de pouvoir. 3) Comme tel, il résulte du croisement des relations de pouvoir et de savoir. » (p. 10-11)

La notion de dispositif permet de traiter de la forme, de « l'être » de l'œuvre en lien avec sa signification, en plus de rendre compte d'une quasi-simultanéité entre les processus de production, de diffusion ainsi que de réception. Elle permet aussi de voir les temps de l'œuvre se déployer par la voie de ses différents acteurs et participants, de ses composantes éclectiques, de ses lieux divers, finalement, à travers la spécificité des hétérogènes qui la constituent. (Bardin, Lahuerta et Méon, 2011, p. 16)

Le dispositif rassemble ainsi les intentions, le processus, les méthodes, la mise en espace et les effets engendrés par la présence de l'œuvre (Bardin, *et al.*, 2011; Caillet, 2014; Gonzalez, 2015). Exemplifiant ce postulat, Charlotte Panaccio-Letendre (2011), maintenant directrice du centre d'artistes Vertical, a étudié les œuvres de Massimo Guerrera, Matthieu Laurette et du groupe activiste Yes Men. Elle arrive à la conclusion que l'œuvre qui sollicite la participation du public et s'insère dans des communautés et dans des lieux publics ou des espaces médiatiques se conçoit comme un dispositif : « ce faisant, l'œuvre d'art se dote d'un nouveau potentiel, celui d'élargir le public de l'art, tout en l'obligeant à une forme d'engagement plus complexe » (p. 3-4). Par conséquent, le dispositif donne à voir le processus d'élaboration, permet la création de liens avec le public à même la réception de l'œuvre, agence des éléments hétérogènes pour agir, modifie les frontières sociales et symboliques et constitue le cœur de l'œuvre.

3.4.1 L'engagement critique conféré par le dispositif

En traitant du cinéma critique, Caillet (2014) invite à penser le dispositif, le médium et le rôle de l'auteur, l'auteur de manière « à ne pas approvisionner l'appareil de production que l'on dénonce » (p. 82). Pour la philosophe, tout dispositif en art se doit de « conférer une valeur réflexive » critique sur la société et le monde de l'art (p. 17). Comme le souligne Agamben, le dispositif de création critique devrait engendrer une autonomisation et une émancipation des personnes concernées. C'est dire que, pour ne pas perpétuer les agissements et les valeurs des systèmes que l'on conteste, il importe de réfléchir aux manières d'être, de faire et de produire. Il s'agit de faire en sorte que le fond et la forme de l'œuvre aient une portée critique, comme le propose Benjamin

(1934/2003). Le dispositif doit donc comprendre des intentions esthétique et politique, une identification claire du mode opératoire de l'artiste et une attention « aux processus par lesquels une réalité se construit et interroge les procédures mêmes de formalisation » (p. 82). En ce sens, Caillet (2014) propose que les protocoles conçus par les artistes donnent « accès à d'autres modes de réalité et produi[sent] chez l'ensemble des protagonistes des expériences créatrices, à même de nourrir un projet critique » (p. 18). En fin de compte, le processus critique devient un nouvel espace d'être ensemble, réel ou imaginaire.

Le dispositif critique, tel que proposé par Caillet, me semble en étroite parenté avec le dispositif d'agencement d'énonciation de Guattari (1989, 2013/2018) vu précédemment. Plusieurs facteurs influencent la mise en place de dispositifs tant dans ma pratique artistique que dans ce projet de recherche, que ce soit le sujet abordé, le contexte du projet, le lieu où il se déroule, les protagonistes du projet, les influences du milieu de l'art et celles du milieu communautaire, etc. Pour moi, la mise en place d'un dispositif de création collaborative dans les groupes communautaires ne doit pas répondre à une commande ayant pour seul objectif de rendre visible la cause défendue par l'organisme. Elle doit donner une voix aux personnes participantes, tout en les amenant à être sujet et actrices, acteurs de l'œuvre. L'agir du dispositif est à la fois macropolitique par le sujet qu'il traite, et micropolitique dans la manière de réaliser l'œuvre et de la présenter dans l'espace public, dans une approche « globale » (Sioui Durand, 2011). Travailler sur le développement de la subjectivité et renforcer la singularisation individuelle et collective engage un travail de redéfinition des limites de chacune et chacun de même qu'une incertitude quant au parcours et aux résultats du processus enclenché.

3.4.2 Le dispositif multifonctionnel

De façon plus pragmatique, la chercheuse en pédagogie artistique Moniques Richard a développé un dispositif d'enseignement et de création multifonctionnel favorisant les

interactions entre différentes catégories de personnes ayant diverses préoccupations (Richard, 2011; Majeau et Théberge, 2017; Richard et Majeau, 2016). Ces réflexions, auxquelles j'ai contribué, permettent de lier des champs d'action distincts comme ceux de la recherche, de la pédagogie artistique et de la création dans un tout unifié (fig. 3.1). Le dispositif permet ainsi « de créer du sens, mais aussi d'apprécier, d'analyser et d'apprendre, en articulant des objets-frontières et des zones de contact entre disciplines, entre centre et marges ou entre participants » (p. 47).

Au cœur du dispositif circulent des objets multifonctionnels, des « objets-frontières » générant des connexions entre les différentes origines culturelles des personnes (par exemple) participant à la réalisation d'un projet en art actuel.

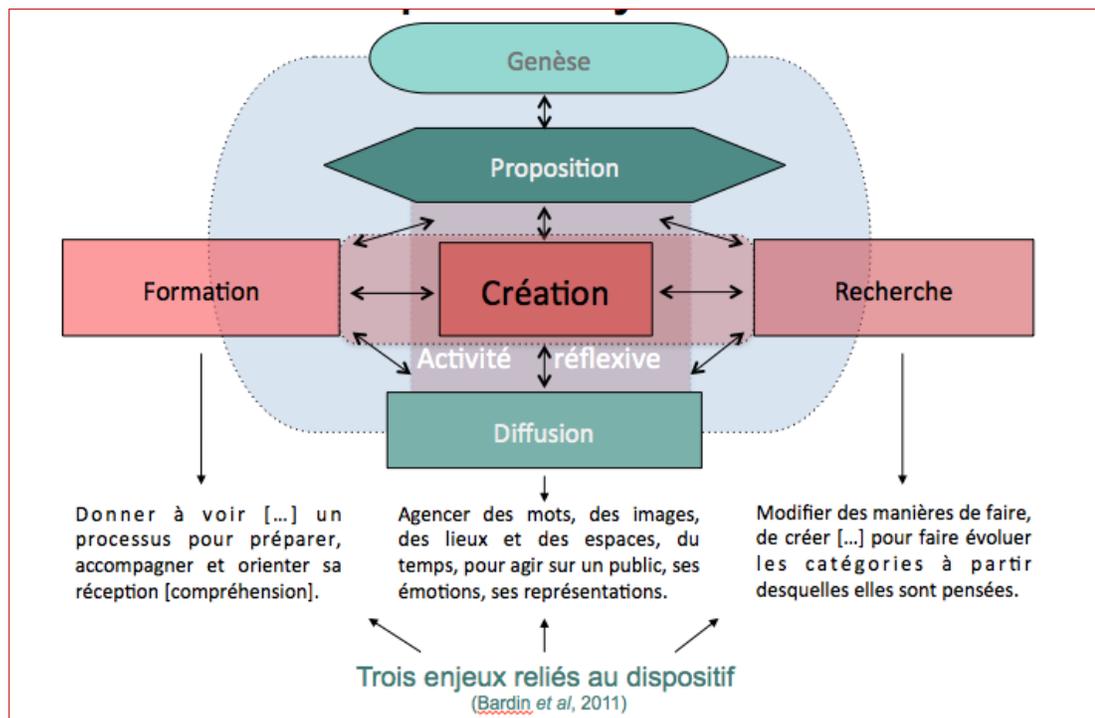


Figure 3.1 : Schéma illustrant les différentes fonctions d'un dispositif de création et de médiation multifonctionnel (modèle de Richard, dans Richard, Majeau, Théberge, 2017).

Trompette et Vinck (2009) expliquent que « [l']objet -frontière [met] en scène le rôle de toutes sortes d'artefacts — répertoires, classifications, représentations matérialisées (cartes, dessins), méthodes standardisées — intervenant dans la collecte, la gestion et la coordination de connaissances distribuées » (p. 5). L'objet-frontière opère comme motivateur et élément unificateur autour d'un projet. Il est à la fois le prétexte pour ouvrir un dialogue, le contenant pour recevoir les explorations, le sujet et l'objet à s'approprier, à détourner et à transformer pour matérialiser la rencontre. Il augmente ainsi les zones de contact entre les personnes participantes, zones qui représentent :

[...] des espaces sociaux où les cultures se rencontrent et s'entrechoquent dans des rapports de pouvoir souvent asymétriques, qu'on pense à la culture d'élite et à la culture vernaculaire (Pratt, 1991). Elles entraînent des formes aussi diversifiées que la collaboration, la critique et la parodie, qui peuvent jouer des rôles à la fois artistique et pédagogique selon le dispositif. (Richard et Majeau, 2016, p. 48)

Les zones de contact favorisent de plus l'émergence d'espaces « entredeux » (Braidotti, 2003), ce qui permet une circulation entre le centre et les marges du sujet abordé ainsi qu'entre les idées des uns et des autres (Chateau, 2004). En offrant un cadre pour l'action et pour la resingularisation individuelle et collective, le dispositif rend aussi possibles des interactions entre les aspects techniques et symboliques, tout en offrant des espaces de liberté et de contrainte (Peeters et Charlier, 1999). En raison de son usage étendu, l'emploi du terme dispositif permet de rendre compte de la multidisciplinarité et de l'hétérogénéité d'un projet.

Panaccio-Letendre (2011) explique :

Ce que nous considérerons comme œuvre d'art comprendra dès lors les liens qui unissent le monde de l'art aux autres disciplines, aux autres réseaux professionnels ou sociaux. La notion de dispositif enracine l'art dans une réalité autre qu'artistique. [...] L'œuvre d'art comme dispositif est une médiation, un lien entre différentes composantes. Et c'est dans cette mesure qu'elle instaure de nouveaux genres de relations. (p. 18)

Souvent, la mise en place d'un dispositif entraîne l'émergence de processus fructueux d'hybridation des objets, des techniques, des postures et des savoirs (Molinet, 2006). Dans ma pratique, elle permet de combiner à la fois les intentions de l'organisme partenaire et celles des personnes participantes; le processus de création et les procédés développés pour favoriser la participation de populations défavorisées; l'élaboration d'une œuvre collective et son exposition ou sa présentation publique.

3.4.3 Le processus de création

Comment s'opérationnalise la création dans ce dispositif multifonctionnel? On peut constater, à l'étude du dispositif de Richard (figure 3.1), qu'un axe vertical rassemble les intentions autour de l'art et du processus de création. Les étapes du processus de création identifiées sont l'amalgame du processus de création et de la conduite de projet. Richard (2015) utilise la notion d'amalgame en référence à :

[D]es agencements inhabituels de genres et de codes provenant de plusieurs domaines, dont celui de la littérature. Cette notion sert également de déclencheur à une séquence d'activités d'apprentissage multimodales qui mène les étudiants à la réalisation d'un projet de création pédagogique intégrant diverses compétences. (p. 3)

Lors d'ateliers de création en enseignement, Richard a invité ses étudiantes et étudiants à faire un retour sur leur genèse de création afin qu'elles, ils identifient un objet ou un élément significatif de leur parcours en art. À la suite d'une série d'activités autour de ces objets-frontières, les étudiantes et étudiants se sont engagés dans la réalisation d'une œuvre en écho à l'objet de départ. Se situant alors dans un axe d'action horizontal et transversal, la chercheuse a profité du dispositif de création pour étudier le déroulement des projets et l'acquisition des connaissances théoriques et pratiques par les étudiantes et étudiants. Richard (2015) s'inspire de la conduite de projet de Boutinet (2010) et du processus de création identifié par de Duve (1984) pour définir la démarche de création associée à son dispositif et pour guider son groupe. Selon

Boutinet, les phases du processus menant à la réalisation d'un projet s'identifient comme suit : l'anticipation opératoire d'un projet, la situation donnée « qui bouscule, un état de cause qui est à saisir », la conception, la réalisation ou sa mise en œuvre et son évaluation (p. 68). L'intérêt de s'attarder à la conduite de projet de Boutinet réside dans le fait qu'elle tient compte des démarches collectives qui impliquent une négociation avec un organisme et des personnes participantes. Boutinet soutient que la créatrice ou le créateur doit ajuster continuellement sa projection du projet et ses étapes de réalisation pour matérialiser ses intentions et tenir compte des actrices et acteurs. Comme je l'ai mentionné à la section 2.4.1, la réalisation d'un projet collectif implique de plus la négociation et la définition d'objectifs communs, le développement d'un langage partagé et la planification du temps pour négocier et échanger autour du projet. L'artiste passera ainsi de la complexité à la simplification et de l'idéalisation à la désillusion, les étapes et les actions se présentant dans une circularité opérée par une itérativité. Le lieu, le temps, les énergies et les matériaux disponibles représentent, selon Boutinet (2010), des bornes qui mettent à l'épreuve la réalisation du projet ou de l'œuvre.

D'un autre point de vue, ma pratique comporte certaines ressemblances avec les phases de création telles que définies par Goodman (1984/1996). Selon lui, le processus de création s'amorcerait dès l'émergence du désir de faire un projet ou dès le scintillement d'une idée. Goodman identifie ensuite quatre phases poreuses et non linaires dudit processus, qui peut s'échelonner sur plusieurs années ou être très court et intense : l'inspiration ou le scintillement d'une idée, la conception du projet de création ou de l'œuvre, l'élaboration ou l'exécution du projet et l'exposition. L'implémentation de l'œuvre ou du projet artistique, ajoute-t-il, est ce qui permet à l'artiste d'atteindre ses visées (p. 63). En ce sens, Goodman soutient que, pour « fonctionner » comme œuvre, les créations doivent être publiées ou présentées dans un espace public ou privé.

La mise en parallèle des pensées de Goodman (1984/1996) et de Boutinet (2009) fait voir plusieurs similitudes. Tous deux indiquent un processus souple et non linéaire (voir tableau 3.1), et tous deux soutiennent que la conduite de projet et le processus de création sont des opérations dont l'issue est incertaine. Boutinet (2010) précisera d'ailleurs à cet effet, que « [le] projet n'aurait d'ailleurs [...] aucun sens, aucune utilité s'il devait se déployer sur un terreau de certitudes et de convictions » (p. 221). Leurs propos se distinguent toutefois au regard de l'aboutissement du processus et de son

Tableau 3.1 :
Comparaison entre le processus de création et la conduite de projet

Conduite de projet en deux temps (Boutinet, 2010)	Processus de création (Goodman, 1984/1996)
Le « pro- » : la période d'anticipation du projet, soit la prise en compte d'une situation donnée	L'inspiration : l'émergence du désir de faire un projet ou le scintillement d'une idée de création
La période de conception du projet : le diagnostic de la situation; l'étude de la situation; le choix d'un scénario; la validation du scénario; l'inventaire des contraintes	La conception de l'œuvre
Le « jet » : La matérialisation des intentions et la réalisation du projet, soit la planification, la réalisation ou la mise en œuvre du projet; la prise en compte des écarts	L'élaboration ou l'exécution
L'évaluation continue du projet	L'exposition et l'implémentation de l'œuvre

inscription dans le domaine de l'art. Alors que Boutinet conclut la conduite d'un projet par son évaluation, Goodman (1984/1996) considère l'implémentation de l'œuvre comme l'aboutissement du processus de création, ce qui comprend « la publication, l'exposition, la production devant public [...] C'est ainsi que les arts entrent dans la culture » (p. 63).

Au demeurant, chaque moment clé d'un projet génère des incertitudes, que ce soit la prise en considération de la situation initiale et du contexte où il sera mené, l'arbitrage éthique autour de l'auctorialité, l'épreuve de sa validation auprès des partenaires, les questionnements des personnes extérieures au projet, l'adaptation continue aux circonstances et aux imprévus ainsi que les risques et les résistances relatifs à tout projet et qui bousculent la réalité.

Boutinet précise que l'arbitrage éthique implique la notion d'auteur et la négociation « des valeurs et des finalités, exprimées ou implicites qui vont à l'encontre d'un espace créateur et de vivifiantes singularités » (p. 222). Plusieurs auteures, auteurs sont d'accord pour dire que l'incertitude et la prise de risques s'avèrent des conditions fondamentales du travail créateur et de toute innovation (Boutinet, 2010; Goodman, 1984/1996; Menger, 2009; Richard, 2015). Pour ce qui est de la valeur d'intériorité souvent associée au processus de création, elle n'est pas propre à ce type de travail.

Tout projet mené par une auteure, un auteur vient d'une idée en résonance avec ses valeurs et ses intentions, celle-ci, celui-ci étant directement impliqué et, ce, particulièrement dans les projets réalisés hors de programmes normés (Boutinet, 2010). Par ailleurs, comme le soutient Menger (2009), aujourd'hui, « il ne s'agit plus de considérer l'acte créateur comme le dévoilement d'un être en soi caché ni, selon l'analyse aristotélicienne, le travail de l'artiste comme extraction de l'œuvre hors de la gangue qui la renfermait tout entière à l'état virtualité » (p. 671). Le travail implique l'effort, la connaissance du monde de l'art et la motivation intrinsèque de l'engagement.

Menger postule que la nature de ce travail combine « l'effort et l'endurance, les connaissances acquises et mises en action, le tâtonnement de l'invention et l'accumulation d'expérience, les contraintes auxquelles s'ajuster et les solutions obtenues, sur lesquelles s'appuyer ». (p. 905). La réalisation d'une œuvre est la résultante d'un processus complexe et non d'un éclair de génie, comme plusieurs sont enclins à penser.

Ainsi, l'artiste, auteure ou auteur d'un projet, est constamment confronté à un exercice de jugement et elle ou il doit, de ce fait, avoir la capacité de prendre des décisions tout au long du processus d'élaboration.

Revenant sur la présence de l'incertitude au cœur de la pratique artistique, Menger (2009) est d'avis que l'« horizon d'incertitude » dans lequel évoluent les artistes conditionne l'accomplissement de soi dans l'acte créateur. Il explique aussi que : « [l']achèvement [du processus créateur] est d'abord une décision dans un processus de travail au cours incertain » (p. 667). Il rappelle, par ailleurs, que le milieu de l'art est un milieu d'inégalités qui ne repose pas sur la détention de talents en soi. Il s'agit d'un milieu hasardeux où l'on ne sait jamais comment seront reçues les œuvres.

Je ne puis que remarquer que, si la création est une plongée dans un processus comportant une grande part d'inconnu pour l'artiste, il en est de même pour les personnes qui participent à mes projets. Par ailleurs, contrairement à l'artiste, celles-ci ont très peu de référents pour anticiper ce voyage. Ainsi, les niveaux de réaction (exclusion, rejet, contradiction) qu'identifie Chateau (2004) à l'égard d'ensembles d'objets nouveaux, de structures et de concepts difficiles à saisir prennent tous leurs sens (sect. 2.1.2). Cela me portera à mieux observer cet aspect lors du projet *Lumière sur le droit au logement*.

3.5 Conclusion

Dans ce chapitre, l'exploration des concepts de marge et de marginalité m'a permis de situer de manière plus conceptuelle et politique ce qui caractérise les conditions de vie des personnes avec qui je crée et les lieux où je réalise mes projets. Puisque la marge est toujours relative à un point de vue, ce repère théorique m'a amené à mieux me situer et à préciser mes intentions. C'est d'ailleurs pour cette raison que j'ai fait le choix d'aborder les structures institutionnelles et sociales qui engendrent la pauvreté, la stigmatisation et la marginalisation.

En amont de cette démarche, j'ai répertorié deux grilles d'analyse qui m'ont permis de structurer ma pensée : celle de Parazelli (2003) sur les marges sociales et celle de Chateau (2004) abordant les marges en art. La première grille permet d'identifier trois types de relations au pouvoir pour les personnes marginalisées : la marge subie, la marge inscrite (lorsque des personnes se joignent à un groupe d'appartenance en lien avec leur situation et leur croyance) et la marge réappropriée (faisant référence à un groupe, une meute, qui a ses propres normes et règles hors du reste de la société). La deuxième permet aussi de dégager trois formes de marge : la marge liée, la marge-frontière et la marge ailleurs. La marge liée survient quand un élément s'éloigne de notre compréhension, mais qu'un lien subsiste. La marge frontière représente l'entre-espace entre des éléments et aussi la structure même qui relie des éléments épars, à première vue, incompatibles et la marge ailleurs est ce qui nous transporte dans un nouvel univers de compréhension. Quant au champ de l'art, on a vu que la marginalité s'y conjugue avec la singularité de l'artiste et de sa pratique. Or certains auteurs amènent à penser que les pratiques extradisciplinaires situées dans une marge-ailleurs, sans attache au monde de l'art, sont celles qui posent davantage de défis quant à leur reconnaissance (Chateau, 2004; Holmes, 2007; Volvey, 2010; Wright, 2004, 2007).

Se situant dans les marges du milieu institué de l'art, chacun de mes projets vise à rendre visibles et audibles des réalités sociales souvent cachées. Le faire avec les personnes concernées nécessite non seulement d'avoir de l'empathie, mais aussi de comprendre ce qu'elles vivent sur les plans politique et social. J'ai donc abordé les causes systémiques de la pauvreté et de la marginalisation, qui conduisent une partie de la population vers une marge subie, afin de bien situer le contexte social de mes projets. Lorsque des personnes se retrouvent dans une marge subie, et ce, même si elles créent des alliances avec d'autres dans un processus de marge inscrite ou de marge réappropriée (Parazelli, 2003), elles restent confrontées au fait d'être considérées comme « anormales » par un grand pan de la société (Deleuze et Guattari, 1972/1980; Parazelli, 2003). Elles ont de plus tendance à se sentir responsables de leur situation, et ce, même si elles ne contrôlent pas les règles qui les ont mises à l'écart.

La section sur la marge inscrite était consacrée aux phénomènes vécus dans les groupes communautaires et en art, soit la solidarité, l'affirmation individuelle et collective par le fait de prendre place dans la société, ainsi que le développement d'autres manières d'être favorisant la multiplication des subjectivités. Prendre le large en art signifie de s'intéresser aux parcours, à l'entredeux durant le trajet, aux processus vécus, ainsi qu'aux histoires non officielles et à ses non-dits comme espace de transformation et de resingularisation. Je ne peux que m'interroger à savoir si mes œuvres favorisent une resingularisation des personnes et des communautés participantes et, si oui, comment cela se produit.

Les écrits d'Agamben (2006/2014), de Braidotti (2003), de Caillet (2014), de Guattari (1989, 2013/2018) et ceux de Wright (2004, 2017) ont nourri grandement mes réflexions quant à la cohérence entre mes intentions politiques et artistiques. Ainsi, les dispositifs de création englobent le développement d'un projet (intention), la négociation avec les partenaires du projet, la manière de faire (processus) et la présentation publique du projet (implémentation). Chacun de ces éléments influence

fortement « la conduite du projet » au sein de dispositifs de création mis en place (Boutinet, 2010). Cependant, ces dispositifs sont élaborés, tel un miroir identitaire, sur les failles du système et les périodes d'entredeux vécues par les personnes marginalisées. Les dispositifs de création collective produisent ce type de processus et révèlent les sous-couches invisibles, les points hors cadre de la société. L'art et la création d'espace « d'entre nous » favorisent l'exploration des failles du système et l'entredeux des normes (Braidotti, 2003).

Dans cette recherche, je me penche également sur l'impact des lieux dans nos vies, découvrant comment ceux-ci sont organiques et producteurs d'évènements. Le lieu-événement (*emplacement*), conception de l'espace issue de Pink (2011) et de Howard (2005), implique une compréhension en profondeur du projet, des lieux de vie des protagonistes et des lieux où le projet se réalise, mais également des espaces évoqués par le sujet suivant ses effets sur nos corps, tel un autre acteur.

CHAPITRE IV

LA MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE

La méthodologie de recherche oblige à préciser ses façons de penser et de faire, de même que les étapes à suivre pour atteindre ses objectifs. S’y entrecroisent les procédés de la recherche intervention/création et ceux de la recherche théorique. Conséquemment, et comme le souligne de Lauretis (2005), la pratique alimente la théorie et la théorie prend forme dans la pratique artistique. Tout au long de cette recherche doctorale, j’ai donc cherché à tirer parti des événements qui se déroulaient et de l’ensemble des connaissances disponibles pour dégager le sens de mon action.

Ce chapitre traitera des traditions philosophiques sur lesquelles je m’appuie et de mon approche méthodologique hybride, conjuguant méthodologie heuristique et ethnographie sensorielle. J’expliquerai ensuite l’analyse en mode écriture et l’usage de cercles réflexifs. Finalement, je poursuivrai par l’opérationnalisation de la recherche, où il sera question des étapes effectuées pour atteindre mes objectifs de recherche et des procédures déontologiques qu’elle implique.

4.1 La tradition philosophique postmoderniste

J’ai longtemps hésité quant au choix méthodologique de recherche en raison des nombreuses traditions philosophiques qui traversent le paradigme postpositiviste, notamment les pensées phénoménologique/herméneutique, critique et postmoderne/poststructuraliste. Selon Fortin et Houssa (2012), chacune de ces trois

traditions philosophiques comporte des finalités, postures et méthodes de recherche différentes. Fortin et Houssa (2012) explique bien la distinction entre ces trois courants. Les chercheuses et chercheurs qui optent pour la pensée phénoménologique/herméneutique cherche à comprendre et interpréter un phénomène, un fait ou une expérience. Pour ce qui est des deux autres courants, les auteures rapportent que :

[L]a pensée critique, nommée plus communément les théories critiques, [...] regroupe les recherches ayant pour but de produire un changement dans une situation concrète en intégrant l'action au processus de recherche. Ces théories sont généralement rattachées à l'École de Frankfort avec Adorno et Horkheimer comme noms principaux [...]

[L]a pensée postmoderne/poststructuraliste [...] réunit les recherches qui questionnent les fondements de la recherche, du savoir et de la réalité, en exposant de manière particulière la pluralité des différents points de vue, en montrant les processus de subjectivation, en révélant les instabilités, en jouant avec la polysémie du langage, en refusant les consensus et en rendant visible les conditions d'énonciation. Selon Rail (2002), ces deux courants se chevauchent, mais elle associe davantage au postmodernisme Lyotard, Lacan, Barthes et Baudrillard. Pour le poststructuralisme, elle retient Derrida et d'autres théoriciens français tels Kristeva, Deleuze, Guattari, Irigaway et Cixous. (p. 56-55)

De même, Alvesson et Sköldbberg (tels que cités dans Houssa, 2011) soutiennent que les courants de pensée critique et postmoderniste ne sont pas incompatibles, puisqu'ils « se rejoignent dans leur opposition à l'autorité » (p. 84). Une de leurs grandes différences réside toutefois dans le fait que le courant postmoderniste ne propose pas de modèle idéal de société contrairement aux courants critiques.

Prenant en compte l'éthique et l'établissement de rapports égalitaires avec les personnes participantes et la communauté, celles et ceux qui adhèrent à la tradition philosophique des théories critiques cherchent à changer une situation et à contribuer à l'émancipation des personnes. Leurs visées rejoignent celles des organismes

partenaires de mes projets, comme le Front d'action populaire en réaménagement urbain (FRAPRU) qui lutte contre la pauvreté et pour le droit au logement.

En ce qui concerne la présente étude, la pensée postmoderniste correspond mieux à mon besoin d'élargir ma compréhension d'une pratique artistique socialement engagée à partir d'une pluralité de perspectives et d'une conception élargie des savoirs. Sous ce paradigme, Houssa (2011) explique que « la connaissance [est considérée] comme étant toujours partielle, locale et historique » (p. 62). À l'instar de Pink 2009, Houssa spécifie que la nature même des savoirs peut inclure ceux du corps, des sensations, du lieu de la recherche. L'art peut permettre de « rendre visibles la place et le rôle de la subjectivité dans toute recherche » (p. 87).

De même, je suis sensible aux théories féministes qui soulignent également l'importance de favoriser d'autres modes de pensée que ceux tendant vers l'établissement de normes universelles et la recherche de vérité, comme le fait le positivisme. Braidotti (2003) préconise elle aussi la politique du positionnement (le point de vue situé), la place de la subjectivité en recherche et l'importance de la mémoire et des « généalogies politiques. » (p. 34) Il s'agit de mettre en valeur les savoirs minoritaires par le recours à plusieurs formes de savoir : les pensées circulaire, itérative et ce qu'elle appelle la pensée en « zigzag », qui se fait par des allers-retours entre la pratique et les théories en considérant l'espace « d'entre-deux dynamique » entre eux (p. 31). Bradotti explique :

Le trait distinctif de la post-modernité tardive est le déplacement des catégories différenciées à l'intérieur même du sujet et de sa corporalité, qui n'est plus ni naturelle, ni culturelle, mais prise plutôt dans un entre-deux dynamique, complexe et épuisant. [...] L'effacement des frontières et des lignes de démarcation entre l'humain et ses « autres » se manifeste à tous les niveaux : des pratiques biomédicales à la télécommunication, de la finance aux nouvelles technologies militaires. (p. 31)

L'auteure incite donc à ne pas se cloisonner dans une seule théorie et à oser dépasser les catégories préconçues, et ce, à l'intérieur même de nos identités et de nos corps, qui sont complexes et en mouvement.

Combinant une approche féministe et ethnographique, Pink (2009) souligne que c'est par le corps que la relation aux autres et aux lieux se produit. L'auteure invite à porter attention, de manière responsable, aux interrelations avec les autres corps et avec les lieux, qui sont des éléments importants du contexte de la recherche. La chercheuse, le chercheur est engagé sur le terrain même de la recherche et influence par sa présence, son corps et son action les données collectées (Haraway, 2007; Paillé et Mucchielli, 2012). En d'autres mots, pour Pink (2009), l'ethnographe modifie en quelque sorte le lieu à l'étude par son action; sa présence influence par le fait même sa recherche.

Cette reconnaissance de l'action de la chercheuse, du chercheur ne va pas sans celle des autres protagonistes. Cela est d'autant plus important dans les arts communautaires qui sont ancrés dans une pratique collaborative. On se doit d'y valoriser l'apport des personnes participantes à la recherche à partir de leurs langages et de leurs habitudes, tout en prenant en considération l'impact même de la chercheuse, du chercheur sur le phénomène étudié. À ce propos, Haraway (2007) précise qu'« *apprendre à voir* d'en bas requiert autant de savoir-faire avec les corps et le langage, avec les médiations de la vision que les visualisations technoscientifiques les plus élevées » (p. 119). Soulignant l'importance de ne pas mettre de mots dans la bouche des personnes en situation de précarité et de marginalité avec lesquelles on travaille, elle explique que :

Fonder la capacité de voir à partir des marges et des profondeurs a une grande importance. Mais cela comporte le sérieux danger d'idéaliser et/ou de s'appropriier la vision des moins puissants alors qu'on revendique de voir à partir de leur position. (p. 119)

Cet angle de recherche amène donc la chercheuse, le chercheur à s'attarder à la « subjectivité incorporée » en considérant les facteurs qui influencent son expérience, ses conditions de vie, son genre et sa culture de même que ceux des participantes et participants au projet de recherche, tout en prenant en compte les différents contextes sociopolitique, économique et culturel où s'effectue la recherche.

La présente recherche prend notamment forme dans la création d'une œuvre collaborative et dans la rédaction d'un récit de projet. Par conséquent, je souhaite examiner, décrire et déconstruire mon expérience de la création collaborative, mais aussi tourner mon regard vers les autres et vers les emplacements où je réalise mes projets. Cela se traduit par la volonté d'intégrer des horizons multiples lors de l'analyse du projet, soit par la collecte et le traitement de données de plusieurs sources et par la polyvalence du texte de la thèse. Je souhaite ainsi donner la parole aux participantes et participants et rendre compte des effets du lieu événement (Fortin et Houssa, 2012, p. 56). Le travail d'écriture tel que vu par le courant postmoderne deviendra alors, comme le relèvent Fortin et Houssa (2012), « un lieu d'incorporation de connaissances sensibles autant que de savoirs théoriques, d'émotion autant que de cognition » (p. 56).

4.2 Une approche méthodologique hybride

En guise de méthodologie, j'ai opté pour une approche hybride afin de bien concilier les deux aspects de ma recherche : tenter de comprendre la complexité du processus de collaboration dans la création avec et dans des communautés; prendre en compte l'apport des personnes et des lieux impliqués dans les projets sur ma pratique. J'ai donc choisi d'hybrider l'approche phénoménologique heuristique avec celle de l'ethnographie sensorielle. La figure 4.1 illustre comment cet entrelacement des approches se fait tout au long de la recherche, partant de l'expérimentation et de la collecte de données pour aboutir à une analyse en mode écriture. L'hybridité de

méthodologies de recherche n'est pas rare en art (Fortin, 2006). Elle permet l'exploration de points de vue multidirectionnels et décentrés. Ce « bricolage » permet de rendre compte de la complexité de la pratique de création (p. 98).

En premier lieu, l'approche heuristique implique de porter attention aux expériences vécues en lien avec la problématique identifiée en faisant fi des préjugés et des connaissances antérieures de la chercheuse ou du chercheur. Cette immersion dans l'expérience favorise une meilleure compréhension des enjeux soulevés par la problématique et des éléments qui la composent (Craig, 1978).

En second lieu, l'approche ethnographique sensorielle prend en considération l'interaction avec les autres, entre les sens sollicités, les lieux et les objets, ce qui permet

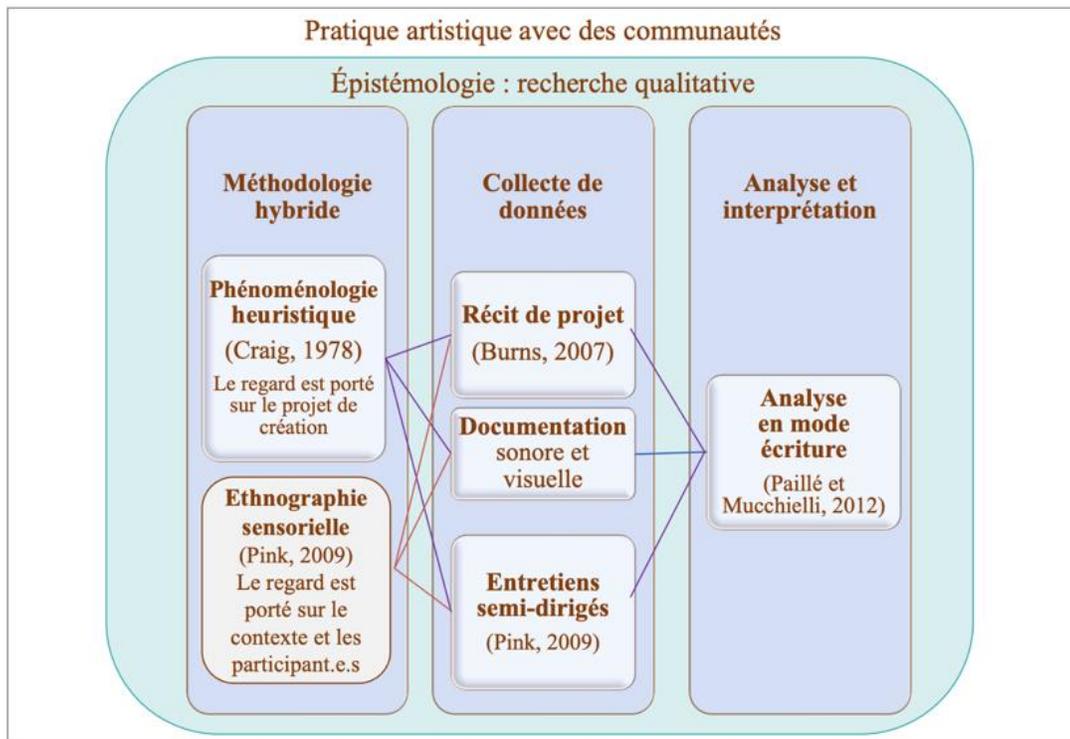


Figure 4.1 : Schéma synthèse des méthodologies et méthodes de recherche utilisées.

de tenir compte de l'ensemble des facteurs influençant le processus de création collective et ses résultats. Pour Pink (2009), il s'agit de prendre en considération son propre point de vue situé à titre de chercheuse, chercheur. Elle précise ainsi que :

This is because it recognises the emplaced ethnographer as her or himself part of a social, sensory and material environment and acknowledges the political and ideological agendas and power relations integral to the contexts and circumstances of ethnographic processes. (p. 23)

Dans ma recherche, ceci est d'autant plus pertinent que ma démarche de création s'enracine dans des lieux où les réalités sociales déterminent non seulement les processus de création, mais aussi l'aboutissement des œuvres. Ainsi, l'hybridation de ces deux approches m'aide à tisser des liens et à comprendre les dynamiques entre tous les actrices et acteurs impliqués (personnes participantes, organismes partenaires et moi-même), l'environnement physique, social, politique et artistique de ma pratique artistique et mon travail de recherche.

4.2.1 L'approche heuristique

L'approche heuristique relève d'une méthodologie de recherche à caractère phénoménologique; elle donne lieu à l'analyse d'un phénomène vécu par un sujet dans le but de découvrir le sens de cette expérience. Pour Craig (1978), travailler avec cette approche signifie d'examiner un phénomène dans lequel la chercheuse, le chercheur est impliqué. Une telle démarche se caractérise par la souplesse et un parti pris pour la recherche à caractère introspectif, exploratoire et ouvert. De plus, elle exige de rester très près de l'expérience à chaque étape du processus. Offrant une autonomie à la chercheuse, au chercheur, cette approche propose des étapes souples et itératives permettant des allers-retours entre l'expérimentation et l'analyse, et ce, tout au long de la recherche.

S'inspirant du travail de Moustakas et des recherches sur la psychologie humaniste de Jourard et de Maslow, Craig (1978) propose une méthodologie de recherche heuristique en quatre étapes, que l'on décrit comme étant poreuses. Ce sont :

- A) La question de recherche, liée à la prise de conscience d'une question, d'un problème ou d'un intérêt ressenti de manière subjective;
- B) L'exploration de la question ou du problème identifié à travers l'expérience;
- C) La compréhension, qui a à voir avec la clarification, l'intégration et la conceptualisation des découvertes faites lors de l'exploration;
- D) La communication, qui vise l'articulation des découvertes afin de pouvoir les communiquer aux autres. (p. 23)

Il me semble nécessaire de présenter plus en détail ces étapes où « les processus de recherche [sont] inter-reliés et en devenir » (p. 27) comme l'explique l'auteur.

A) La question de recherche

Dans un processus de recherche heuristique, le problème abordé émerge d'une crise interne ou d'un besoin personnel de compréhension d'une situation (Craig, 1978). La problématique habite généralement l'esprit de la chercheuse ou du chercheur depuis longtemps. Au cours de sa recherche, il, elle parachèvera cette problématique. Ainsi, sa formulation initiale s'avère tout aussi importante que les découvertes issues du terrain qui l'enrichiront. Dans mon cas, loin de se terminer à sa validation lors de l'examen du projet de recherche, la problématique et ses objectifs constitueront le prétexte de la recherche à écrire, à déconstruire et à réécrire.

B) L'exploration de la question ou du problème à travers l'expérience

L'immersion dans un contexte expérientiel vise à explorer directement sur le terrain la problématique de recherche et à se concentrer sur l'approfondissement de la compréhension du phénomène étudié. C'est une période d'écoute, d'observation et de travail intuitif où il faut « demeurer authentique et intègre » à ce qui se déroule pendant le processus de recherche (Craig, 1978, p. 39), et laisser de côté son savoir et ses connaissances pour jeter un nouveau regard sur l'expérience vécue. Selon Craig (1978), ce travail devrait amener dans « des territoires inconnus » (p. 35). Il ne s'agit donc pas d'un exercice visant à confirmer ce que l'on sait déjà sur sa pratique.

Dans cette visée, je porterai attention aux détails et aux non-savoirs afin d'aller au-delà de mes connaissances sur le phénomène. Comme toute chercheuse, tout chercheur œuvrant avec la méthode heuristique, je documenterai les expériences, noterai mes impressions et mes réflexions, de même que collecterai mes données de recherche à même l'expérience vécue. Je réaliserai également des entretiens semi-dirigés de groupe pour élargir ma compréhension du projet.

C) La compréhension et la conceptualisation des découvertes

L'analyse des données et la conceptualisation des découvertes constituent les opérations où l'on rassemble toutes les données collectées : la documentation, les données écrites et les artefacts de production. La chercheuse, le chercheur revisite l'expérience afin d'établir des relations entre les données et d'en extraire les concepts qui permettront de comprendre le sujet étudié et d'en dégager le sens. Cette étape de la recherche heuristique correspond à l'analyse et à l'interprétation des données de toute recherche en sciences humaines.

J'ai pour ma part choisi l'analyse en mode écriture de Paillé et Mucchielli (2012). Comme je le développerai plus tard, il s'agira d'analyser l'ensemble des données à

même l'écriture du récit du projet. Les concepts émergeant de l'analyse seront ensuite insérés sous la forme de cercles réflexifs. Ces cercles seront ma manière d'intégrer la conceptualisation des découvertes sur ma pratique à même l'analyse du projet, au lieu de produire un cadre conceptuel à la suite de celle-ci. Cette façon de faire est conforme à l'approche heuristique.

D) Communication des résultats

La communication et la diffusion des résultats permettent de partager les résultats du travail de recherche. Il s'agit d'articuler ses conclusions de recherche par l'écriture et de les partager publiquement. Par exemple, la participation comme conférencière, conférencier dans les cours, lors de colloques ou de séminaires universitaires, ainsi que la rédaction d'articles scientifiques sont des occasions pour transmettre ses découvertes.

Dans le cas de ma recherche, la communication des résultats prendra la forme d'évènements publics à la fin du projet de création en plus de la diffusion de la thèse et de la publication possible d'articles scientifiques.

4.2.2 L'approche ethnographique sensorielle

L'ethnographie propose de prendre en compte la dimension culturelle des phénomènes étudiés par la collecte et l'analyse de données issues du terrain de la pratique à l'aide d'outils tels que les notes manuscrites, les observations *in situ* ou observations participantes²³, les entretiens, etc. Sur le plan méthodologique, Lacelle, Boutin et Lebrun (2017) précisent que la recherche ethnographique répond au désir de comprendre des phénomènes sociaux par la description et l'analyse des intersections

²³ L'observation participante consiste en l'observation en cours d'action, soit durant une immersion dans les lieux de pratique de la chercheuse, du chercheur (Lacelle, Boutin et Lebrun, 2017, p 167). Ainsi, l'artiste observe et collecte des données durant son processus de création ou encore l'enseignante, enseignant note ce qu'elle, il fait, entend et ressent pendant qu'elle, il enseigne.

humaines dans des espaces de vie complexes. Ainsi, pour ces auteures et auteurs, la chercheuse ou le chercheur doit « circonscrire un objet de recherche qui demeure aussi un milieu d'investigation – donc un contexte à prendre fortement en considération », puis choisir des méthodes de collecte de données en relation avec l'écosystème complexe dans lequel se réalise la recherche (p. 166). La collecte de données empiriques provient de sources variées telles que la pratique autoréflexive, la prise de notes de son vécu à titre de chercheuse, chercheur, combinées à la prise en compte des points de vue des autres personnes participantes au projet et de la relation au lieu et au contexte du projet.

Selon Fortin (2006), l'approche ethnographique permet une saisie de la pratique artistique du fait que les lieux – la classe, l'atelier, la communauté – y sont considérés en tant que « terrains de la pratique artistique » et de recherche (p. 98). La chercheuse, le chercheur observe les gestes, écoute ce qui est dit et passe d'un mode perceptif à un autre par l'écriture (p. 103). L'auteure affirme qu'il s'avère incontournable de porter attention à ses sensations, à ses valeurs, à sa propre culture, à sa posture dans sa relation avec les gens ainsi qu'aux impacts de ses faits et gestes sur le processus de recherche. Elle préconise une « description positionnante » et « une parole subjective » en ethnographie (p. 103).

S'inscrivant dans le courant de recherche postmoderne, Pink (2009) remet aussi en cause la recherche d'objectivité et de grandes vérités en rendant visible son propre biais en recherche. Elle suggère de viser davantage une compréhension ouverte sur plusieurs perspectives. Elle invite à s'impliquer personnellement dans la recherche en prenant part à l'action des participantes et participants et à faire preuve d'empathie. Elle propose de prendre en considération la sensorialité du corps et des lieux en tenant compte de l'interconnexion entre les différents sens afin de générer la compréhension des événements. Selon Pink, « une méthodologie fondée sur la compréhension des sens [...] ouvre la voie à des formes de connaissances et de savoirs qui ne sont pas prises en

compte dans les formes conventionnelles d'ethnographie » (traduction libre, p. 45) faisant ici référence à une méthodologie qui s'appuie principalement sur l'observation.

Pink (2009) propose également de rendre transparents les processus par lesquels les données de recherche sont collectées et traitées, pour que celles-ci deviennent des sources de connaissance qui soient aussi fidèles que possible au contexte et aux intersubjectivités :

Ethnography is a process of creating and representing knowledge (about society, culture and individuals) that is based on ethnographers' own experiences. It does not claim to produce an objective or truthful account of reality, but should aim to offer versions of the ethnographers' experiences of reality that are as loyal as possible to the context, negotiations and intersubjectivities through which the knowledge was produced. (p. 8)

Cette méthodologie se rapproche de la recherche-création, car elle s'appuie sur des façons alternatives de transcrire des réalités qui vont au-delà de l'observation objective et du langage afin d'explorer des zones de connaissance plus subjectives. Il s'agit donc d'une méthode de recherche non normative qui considère pleinement la subjectivité de la chercheuse ou du chercheur tout au long du projet. En ce sens, Pink (2009) ne prescrit pas d'étapes à suivre, mais propose une approche plus intuitive. Elle incite à user de créativité dans la collecte et l'analyse des données afin de tenir compte des perceptions, de la mémoire et de l'imagination de la chercheuse ou du chercheur comme de celles des personnes participantes.

Plusieurs formes de données sensorielles ont été recueillies selon divers moyens : prise de notes après les activités (descriptions de lieux et des événements, ressentis, impressions et réflexions); documentation des ateliers grâce à la captation sonore, à la photographie et à la vidéo; collecte d'artéfacts de production (esquisses, plan du dispositif, devis, prototype produit par moi et les personnes participantes); et tenue d'entretiens semi-dirigés de groupe. De plus, la rédaction d'un récit de projet

autoréflexif, à partir de mes souvenirs et de mes cahiers de notes sur la pratique servira à la fois de données et de canevas pour l'analyse (Le Coguiéc, 2006). L'attention portée au sens se répercutera également sur la conception et la réalisation des ateliers.

4.3 L'analyse des données et l'identification des concepts

Afin de réaliser l'analyse et l'interprétation des données, je me suis appuyée sur l'analyse en mode écriture de Paillé et Mucchielli (2012). Dans la visée de faire apparaître le sens du phénomène étudié, les auteurs recommandent l'utilisation de l'écriture analytique puisqu'elle « laisse place à la création et à l'expression spontanée » (p. 188). Elle se prête bien aux matériaux biographiques et aux recherches utilisant plusieurs types de données. Il s'agit de reformuler, d'explicitier, d'interpréter et de théoriser le matériau à l'étude par l'acte créateur et communicateur de l'écriture qui est utilisée à la fois comme mode d'analyse et comme résultante (p. 184). Le texte issu de ce type d'analyse se veut « une proposition de compréhension du phénomène, faite au lecteur » afin de faire jaillir le sens et de dégager les constats de la recherche (p. 196). Il s'agit donc d'une analyse inductive modérée.

Dans mon cas, l'insertion de cercles réflexifs me permet d'incorporer à même le récit des postulats de sens pour nourrir la compréhension du projet et de ma pratique. J'aspirais à une forme d'écriture plurielle, faisant écho au point de vue de l'artiste et à ceux des participantes et participants, en dialogue avec la théorie.

4.3.1 Les étapes de l'analyse en mode écriture

Le récit résultant d'une analyse en mode écriture prend la forme d'un condensé de données traduisant l'essentiel du phénomène étudié et les postulats qui s'en dégagent. Pour y arriver, Paillé et Mucchielli (2012) proposent quatre étapes opérationnelles : 1) l'étape préalable à l'analyse; 2) l'appropriation des données; 3) la déconstruction du phénomène; et 4) la reconstruction du récit et des concepts.

- 1) L'étape préalable à l'analyse en mode écriture consiste en un travail de retranscription des données collectées (entretiens, enregistrements audios, notes, etc.) et à une transposition de ces écrits sous forme d'essai s'apparentant à un rapport ou, dans mon cas, à un récit de pratique. Il s'agit de constituer un matériau descriptif de l'évènement.
- 2) L'appropriation des données commence par leur examen, soit l'imprégnation, pour ensuite tisser des liens entre ces dernières en cherchant à répondre à certaines questions. Cette étape amène à consigner ses impressions, à sélectionner des données et à donner une « attribution de valeurs relatives de vérité ou de signifiante aux divers éléments en présence » (p. 186). Il s'agit d'avoir une compréhension du matériau à analyser et d'effectuer une thématization large du matériel. À cette étape, Paillé et Mucchielli recommandent de laisser place aux épanchements, à la création, à la spontanéité et aux contradictions.
- 3) La déconstruction du phénomène consiste à délaisser les évènements à l'étude pour faire une sélection de données, un « storage », sans tenir compte du contexte de celles-ci (p. 186). Le but est « de dégager l'essence générale de cette expérience et non d'écrire une histoire singulière » (p. 187). Dans un premier temps, on déconstruit le récit de pratique et les données pour les organiser sous forme de termes, de concepts, de temps, d'espaces autour des questions de recherche. Puis, on cherche à assembler les données signifiantes, à repérer les récurrences et les dissonances. Cet exercice permet de dégager des notes analytiques, des constats et des concepts qui traversent le phénomène observé.
- 4) La reconstruction est le moment de mettre en forme l'ensemble des morceaux, des histoires dégagées du récit et des entretiens, des notes analytiques et des concepts. À cette étape, il faut réécrire un nouveau récit témoignant des découvertes dans une perspective beaucoup plus large : « L'écriture est ici

tentative d'interprétation, de mise en relation ou d'explication. » (p. 195) Tout ce processus est itératif. La lectrice, le lecteur a accès à un rendu d'expériences où des postulats éclairent la problématique de recherche.

Ce récit final ne fournit pas de repères quant aux étapes de l'analyse effectuée. Paillé et Mucchielli (2012) précisent que « c'est le texte et non les constats qui constitue l'«unité» de sens » (p. 195). Ce type d'analyse s'avère plus fluide et moins mécanique que la thématization où l'on applique des catégories à des données (Fortin et Houssa, 2012; Paillé et Mucchielli, 2012). La rédaction sous forme de récit permet « de plonger dans le sens (déplier le sens) » (Paillé et Mucchielli, 2012, p. 190). Par contre, il s'avère plus difficile de rendre visible démontrer le processus d'analyse des données, puisque ces dernières sont interprétées et analysées à même l'écriture d'un récit phénoménologique restituant l'expérience et les résultats de l'expérience analysée.

Il est important de comprendre que l'interprétation de l'analyse prend forme dans la rédaction du texte final de la thèse. Selon Paillé et Mucchielli (2012), ce type d'analyse laisse une grande place à la création lors de l'écriture :

[...] sa fluidité et sa flexibilité lui permettent d'épouser les contours parfois capricieux de la réalité à l'étude, d'emprunter des voies d'interprétation incertaines, de poser et de résoudre des contradictions, bref, de faire écho à la complexité des situations et des événements. (p. 188)

De plus, les procédés découlant de ce type d'écriture concordent bien avec mon fonctionnement intellectuel, car les gestes d'écrire, de noter et de reformuler sont au cœur de mon mode de compréhension. Déjà, pour comprendre un texte, je prends des notes que je transpose sous forme de tableaux qui seront la matière du texte en devenir. Cet exercice me permet de condenser les données collectées sous différentes formes et d'en extraire l'essentiel. Par ce processus, j'arrive à dégager les contenus, à mieux les comprendre, à les interpréter et à les traduire sous forme de savoirs transmissibles. À

cet effet, Paillé et Mucchielli (2012) expliquent que l'analyse et l'interprétation en mode écriture permettent « de développer le sens et tout à la fois d'exposer une pensée » (p. 190).

4.3.2 Les cercles réflexifs

Paillé et Mucchielli (2012) font un lien étroit entre l'analyse en mode écriture et l'herméneutique, où l'interprétation de l'expérience décrite sous forme de textes (ce qui inclut les images et les œuvres d'art comportant du texte), est centrale dans la compréhension d'un phénomène. Paillé et Mucchielli (2012) rapportent ainsi que

Le phénomène même de compréhension appelle une théorie herméneutique, c'est-à-dire un ensemble d'observations des rouages et de la logique de l'activité interprétative par laquelle le lecteur d'un texte arrive à « prendre avec » (*comprehendere*), à mettre ensemble, pour lui et/ou pour un destinataire, les éléments d'une communication dont le décryptage du message est hautement complexe. (p. 104)

L'herméneutique, étant par définition une réflexion philosophique sur le processus d'interprétation, et notamment d'interprétation de séquences complexes de signes concrets et symboliques, devient, selon les deux auteurs, une modalité de compréhension ayant pour tâche de se doter d'une signification commune de notre expérience au monde. Comme l'analyse en mode écriture est une saisie du phénomène étudié, je me suis penchée sur la notion de dialogue entre les unités de sens d'un texte lors de son analyse et de son interprétation, qu'ils nomment « cercles herméneutiques » (p. 108).

À partir de la pensée du philosophe Hans-Georg Gadamer, Paillé et Mucchielli (2012) expliquent comment l'étude de textes permet d'identifier des « cercle[s] concentrique[s] d'unité de sens » (Gadamer, 1996, tel que cité par Paillé et Mucchielli, p. 108). En herméneutique, Gadamer stipule que chaque lecture d'un texte permet de

développer un premier cercle de compréhension pour en dégager un sens. Ainsi, la compréhension d'un petit passage ou d'un évènement éclaire l'ensemble d'un texte et remet en cause notre compréhension générale de ce dernier. Désignant cette compréhension comme étant une « unité de sens », il explique que chacune est reliée aux autres, créant des cercles de sens. Dès lors, « [l]e cercle s'élargit sans cesse, puisque le concept du tout est relatif et l'affectation à des contextes toujours plus grands réagit toujours aussi sur la compréhension du particulier » (Gadamer, 1996, tel que cité par Paillé et Mucchielli, 2012, p. 108).

Conséquemment, dans le cadre de ma recherche, à même le texte d'analyse et d'interprétation, j'ai souhaité joindre mes réflexions théoriques aux évènements décrits. En 2015, lors de la phase de rédaction finale de mon texte de maîtrise, j'ai pu constater qu'à chaque réécriture se révélait une nouvelle compréhension du projet étudié qui me poussait à me pencher sur de nouveaux concepts pour comprendre et nommer les phénomènes qui apparaissaient. Par ailleurs, la méthodologie inductive modérée ne laissait pas de place aux concepts émergeant au cours de la rédaction du texte descriptif et analytique de la thèse. Pour cette recherche, je donne un espace à la conceptualisation et à l'intégration de mes découvertes à même la rédaction de la thèse.

J'ai donc choisi de m'inspirer des cercles herméneutiques pour créer des cercles réflexifs. Ces derniers me permettent de témoigner des découvertes de sens propres à ma pratique et d'éviter toute tentation d'enfermer le projet dans un « cadre » qui oriente et normalise la réflexion (Wright, 2007). J'utilise l'expression « cercle réflexif » pour décrire ma manière de poser des constats nouveaux pour moi et de faire des liens entre l'expérience de terrain et les théories existantes à ce sujet. Les cercles représentent donc les processus réflexifs au cours desquels des idées émergent de l'analyse pour être ensuite confrontées aux postulats qui éclairent ma pratique. Ils s'ouvrent à une pluralité de sens dont plusieurs, sans doute, méritent un approfondissement. J'ai donc eu recours aux cercles réflexifs pour approfondir mon

interprétation des différents phénomènes observés durant le projet.

4.4 L'opérationnalisation des méthodologies de recherche

Dans cette section, je présente succinctement le déroulement méthodologique de ma recherche en lien avec le projet *Lumière sur le droit au logement (LDL)* constitué d'une série d'ateliers de création collaborative aboutissant à des événements publics. Je reprends les quatre étapes de l'approche heuristique de Craig (1978) pour expliciter le déroulement de la recherche : A) la prise en compte de la question de recherche et l'élaboration du problème à résoudre; B) l'exploration de la question ou du problème à travers l'expérience; C) l'analyse et l'interprétation du projet; D) la communication de la recherche.

4.4.1 La prise en compte de la problématique

L'étape A de la méthode heuristique, soit l'identification et l'élaboration de la problématique, s'est enclenchée bien avant le début de ma recherche doctorale. À la suite du dépôt de mon mémoire, je ressentais toujours le besoin d'approfondir ma réflexion sur ma pratique artistique et de mieux la situer par rapport aux milieux institués de l'art. Déceler et préciser les questions de recherche a été un long travail d'introspection et de cadrage théorique. Je n'arrivais pas à bien nommer le malaise que je vivais dans la création collaborative en milieu communautaire et je m'éparpillais dans mes lectures.

La réalisation de plusieurs projets collaboratifs avec diverses communautés et nombre d'artistes, durant cette même période, m'a vraiment aidée à formuler ma problématique. Entre autres, les ateliers exploratoires *Créative jonction* (2016), *L'affaire du 3915 Sainte-Catherine Est* (2016) et la recherche création *Féministe et fainéante* (2017-2020) ont mis en lumière les différentes composantes de ma pratique à approfondir. J'ai pu également développer ma technique d'entretien semi-dirigé en questionnant les

participantes et participants sur les projets.

L'ensemble du processus de ma recherche s'est déroulé de la même façon que l'indique Craig. Ce processus a rendu possible l'élaboration de ma problématique et m'a permis de faire des liens entre mon expérience personnelle de création collective et les théories existantes sur le sujet. En bref, l'écriture et la réécriture de ma problématique ont rendu possible une meilleure compréhension de mon sujet. Lorsque j'ai entamé le projet *LDL*, j'étais fin prête à vivre pleinement une nouvelle expérience de création collective et à collecter de nouvelles données de recherche.

4.4.2 L'exploration de la problématique et la collecte de données

La phase B de la recherche, soit l'immersion dans la pratique et l'exploration du sujet de recherche, a été une étape captivante. Après l'acceptation de mon sujet de recherche en mai 2018, je me suis lancée dans la conception et la réalisation du projet *Lumière sur le droit au logement (LDL)* avec le Front d'action populaire en réaménagement urbain (FRAPRU). Ce projet, réalisé entre le 1^{er} mars 2018 et le 1^{er} février 2019, s'est élaboré en cinq phases de réalisation interreliées qui se sont chevauchées, comme on peut le constater dans le tableau 4.1. Il a mobilisé plus de quatre-vingts personnes et onze organismes membres de ce regroupement dans huit villes différentes. Ses objectifs et sa démarche ont été présentés dans les instances du FRAPRU. Ma connaissance de cet organisme a facilité la mise en place du projet d'art militant et de la recherche doctorale.

J'ai pu observer et collecter des données sur l'ensemble du processus de création collective, et ce, de la prise de contact avec l'organisme jusqu'à la présentation des événements publics de dévoilement des œuvres collectives à l'automne 2018. Je rappelle que trois méthodes de collectes de données ont été utilisées pour nourrir l'analyse et l'interprétation du projet d'art militant réalisé avec le FRAPRU : la rédaction d'un récit de pratique autoréflexif à partir de ma mémoire et de mes cahiers

de pratique; b) la documentation des activités réalisées avec les personnes participantes, du travail d’atelier ainsi que la collecte d’artéfacts; c) la réalisation des entretiens.

Tableau 4.1 : Les phases de réalisation du projet

Phases	Gestes
1. L’émergence	<ul style="list-style-type: none"> – Scintillement d’une idée arrimée à la possibilité d’explorer un sujet (sept. 2015) – Exploration d’une situation donnée (sept. 2017)
2. La conception	<ul style="list-style-type: none"> – Production d’un devis de projet et planification du projet (nov. 2017) – Conception du dispositif de création et des objets frontières (sept. à nov. 2017)
3. L’élaboration	<ul style="list-style-type: none"> – Exécution des ateliers (mars à juin 2018) – Production des grandes lanternes : fabrication des structures des lanternes (janv. à mars 2018) et création des représentations sur les parois (mai à sept. 2018)
4. L’exposition ou présentation des œuvres	<ul style="list-style-type: none"> – Réalisation des évènements d’illumination des lanternes dans l’espace public (sept. 2018)
5. L’évaluation continue	<ul style="list-style-type: none"> – Échange avec l’organisme et réajustement (sept. 2017 à sept. 2018) – Évaluation avec les participantes et participants à la fin des ateliers (mars à juin 2018) – Rencontre bilan d’entretiens semi-dirigés avec 5 groupes et réalisation de deux entretiens individuels (sept. à déc. 2019)

Le récit de projet autoréflexif

Le récit autoréflexif est une méthode de collecte de données et de recherche qui favorise la découverte du sens de la démarche de création, de la posture de l'artiste-chercheur et des actes et principes qui guident la pratique (Burns, 2007). Pour ce faire, Gosselin (2014) suggère de noter quatre types de données lors de l'expérimentation terrain :

- Des descriptions factuelles accompagnées de dessins et de photos des lieux, des évènements, etc.;
- Des données théoriques : idées, thèmes, références, réflexions en cours d'action, liens avec la théorie, écrits sur la pratique de l'artiste;
- Des données méthodologiques pour rendre compte de l'action et de la procédure;
- Des données somatiques : dispositions personnelles, émotions, états physiques, etc. (s. p.)

En s'appuyant sur l'approche autoréflexive, Burns (2007) propose aux chercheuses et chercheurs artistes de revisiter leurs journaux de pratique, cahiers de notes, artefacts de production, écrits théorisés, références scientifiques, ainsi que tout ce qui s'est rédigé sur l'œuvre dans le but de dégager par l'écriture les mots-clés et les concepts de leur pratique. En d'autres mots, il s'agit de « voir émerger [...] l'histoire (avec un petit h) de notre œuvre et [de] notre pratique » (p. 271). L'écriture d'un premier récit de projet est réalisée sans filtre. Ainsi, on relate l'ensemble du processus de création tout en considérant sa posture d'artiste dans le projet, ses manières d'utiliser les matériaux, ses perceptions corporelles ainsi que les gestes ou paroles qui témoignent de ce processus.

Durant le projet, j'ai consigné par écrit gestes, réflexions, notes de lecture, ressentis et états d'âme ainsi que d'autres formes d'écrits sur trois supports différents : un agenda, des cahiers de projets et des plateformes numériques. L'agenda constituait le support

par excellence pour noter les réunions et listes de tâches à faire pour la réalisation du projet. Il contient donc surtout des données méthodologiques. Quant aux cahiers de projets, ils permettaient de consigner des données descriptives, théoriques et somatiques. J'y ai écrit réflexions, sentiments, notes de lectures, idées et j'y ai aussi produit des esquisses du projet et des schémas de travail. On retrouve sur les plateformes numériques toutes les communications virtuelles (courriels, textos), le fruit des recherches sur Internet (recherches sur les lieux, les matériaux, le sujet d'un projet, etc.) et les textes théoriques en format numérique. Le classement des données numériques a été important pour ne pas m'y perdre et les supports numériques étaient adaptés aux types de données relatives au projet : un dossier de projet dans *Gmail* pour les courriels, un dossier dans ma barre de recherche sur *Firefox* pour le furetage sur Internet; l'usage du logiciel *EndNote* pour consigner les textes.

Après avoir pris connaissance de l'ensemble des données amassées par rapport au projet, je les ai triées et classées en conservant les plus pertinentes afin de faciliter toutes les opérations de recherche suivantes. J'ai pu dégager une chronologie des phases du projet. Par la suite, j'ai transcrit mes cahiers de notes dans un logiciel de traitement de texte. Je me suis distanciée de ces notes de projet pour rédiger un premier récit à partir de ma mémoire et de mes perceptions. Ce récit constitue une première étape de débroussaillage pour l'analyse en mode écriture.

La documentation des activités et la collecte d'artéfacts de production

La documentation des activités de création avec les participantes et participants a été difficile, puisqu'il n'est pas naturel d'animer un atelier en vivant l'instant présent tout en le documentant. D'autant plus qu'à certains moments, j'étais seule avec le groupe. À titre d'artiste-chercheuse, je devais réaliser un grand nombre de tâches pour assurer le bon déroulement de l'atelier de création. J'ai pu corriger la situation pour les événements dans l'espace public par l'embauche d'une personne pour m'assister. Par

ailleurs, l'enregistrement sonore des ateliers a été un choix très judicieux. Peu exigeant et à peine visible, l'enregistrement sonore des ateliers ne nuisait pas à leur déroulement. Les participantes et participants en oubliaient même sa présence. J'ai transcrit, par la suite, sous la forme de verbatim, deux des huit enregistrements sonores. J'ai également effectué une captation vidéo d'un atelier, que j'ai visionnée pour me replonger dans l'ambiance du projet.

Les entretiens semi-dirigés

Afin d'obtenir le point de vue des participantes et participants ainsi que des intervenantes impliquées dans le projet *LDL*, j'ai réalisé cinq entretiens de groupe. À ceux-ci se sont ajoutés deux entretiens individuels. L'un a été réalisé avec la coordonnatrice du FRAPRU, responsable du projet, et l'autre avec la coordonnatrice du Comité logement Rive-Sud. Le FRAPRU a organisé la logistique de ces rencontres sous la forme d'un bilan du projet *LDL*, mais c'est moi qui menais les entretiens.

En somme, cinq comités logement ou associations de locataires des huit groupes participants au projet *LDL* ont convoqué leurs militantes et militants à une rencontre d'entretien. La participation était volontaire et non rétribuée. Je me suis rendue dans quatre des villes où s'est déroulé le projet pour animer ces entretiens semi-dirigés. Le cinquième entretien, soit celui de Rimouski, a eu lieu par vidéoconférence (*Skype*). Les organismes partenaires dans les régions ont été très souteneurs dans cette démarche. Ils ont réservé une salle et réuni les membres participants. Sur les 80 personnes qui ont participé aux ateliers de création, 50 % d'entre elles ont participé aux entretiens de groupe (*voir Annexe C*).

Préalablement aux entretiens de groupe, j'ai conçu un guide qui comportait les informations à transmettre au plan déontologique et une vingtaine de questions à aborder. J'ai également écouté les enregistrements audios des ateliers de création avant

chacune des rencontres, pour raviver à ma mémoire nos échanges antérieurs. Les entretiens ont duré en moyenne 1 h 40. Lors des rencontres, nous nous sommes présentés, j'ai expliqué la teneur de ma recherche et j'ai lu le formulaire de consentement à la recherche. Avec la permission des répondantes et répondants, j'ai démarré le magnétophone. Dans trois villes, j'ai présenté un diaporama composé de photos des activités réalisées localement. Ainsi, les répondantes et répondants ont pu se remémorer le projet à l'aide de ce soutien visuel.

Tout comme le préconise Pink (2009), il est important de varier les outils pour raviver la mémoire des personnes interviewées. Le visionnement des photos des ateliers replongeait rapidement les groupes dans le projet et facilitait la reprise de contact avec les participantes et participants. Cependant, pour le groupe de la Montérégie et celui de Rouyn-Noranda, j'ai d'abord demandé aux personnes répondantes de me raconter le déroulement du projet selon leurs souvenirs, avant même de visionner le diaporama. J'ai été surprise de constater l'exactitude de leurs souvenirs. Certaines personnes ont même cité avec fidélité mes propres paroles lors de leur atelier de création. Comme je venais tout juste d'écouter les enregistrements, il était facile d'évaluer la grande justesse de leurs propos par rapport aux faits.

Tous les aspects du projet ont été abordés : sujet, objets produits, déroulement des ateliers et des événements publics, stratégies d'animation et de création, impacts et effets du projet sur les personnes participantes ainsi que sur l'organisme dont elles, ils sont membres. Une grande part des discussions consistait à comprendre l'impact du projet dans leur vie ainsi qu'à délimiter le rôle de l'art et la posture de l'artiste dans ce type de démarche. Les répondantes et répondants ont été très généreux de leur temps et de leurs commentaires. En plus de permettre une évaluation du projet *LDL*, ces entretiens de groupe ont été une occasion supplémentaire de témoigner des conséquences découlant de mauvaises conditions de logement et de leur attachement à la cause du droit au logement.

Mon évaluation quant au taux de réponse pour ce type de projet est très bonne pour ce type de recherche. Bien que ce sont les organismes qui ont choisi les personnes présentes pour les entretiens, cela ne semble pas avoir influencé les résultats, puisqu'elles ont émis des commentaires tant positifs que négatifs au sujet du déroulement du projet et de mon travail. Certains groupes ont même été critiqués à propos des événements de diffusion et du rôle de leur organisme local. Ces entretiens m'ont permis de mieux les connaître et d'avoir accès à leurs évaluations du projet. L'analyse des entretiens m'a amenée à élargir ma compréhension des défis relevés par les participantes et participants durant les ateliers.

L'approche d'ethnographie sensorielle de Pink (2009) a été déterminante dans la collecte des données parce qu'elle m'a permis d'élargir mon point de vue sur l'expérience traitée dans ma recherche. L'attention portée à la collecte de données perceptuelles (ou somatiques) a donné lieu à une ouverture sur une autre dimension du projet : l'apport du corps comme source d'informations sur ma pratique et comme facteur orientant ma perception des événements. J'ai intégré dans mon travail l'usage de méthodes propres aux études ethnographiques, telles que la saisie de données issues de l'expérience sur le terrain par la collecte des artefacts de production, l'enregistrement des ateliers, la prise de photos. Ces données m'ont aidée à préciser mes questions lors des entretiens semi-dirigés de groupe.

4.4.3 La compréhension et la conceptualisation des découvertes

L'étape C, celle de la compréhension, de la clarification, de l'intégration et de la conceptualisation des découvertes chez Craig (1978), correspond à l'analyse et à l'interprétation des résultats selon Paillé et Mucchielli (2012). Pour ce projet, l'étape s'est échelonnée sur 18 mois, à la suite de la réalisation de *LDL*. Du fait que j'avais plus de 31 heures d'enregistrements sonores provenant des ateliers de création et des

entretiens de groupe, plus de 500 photos et 13 heures de captations vidéos issues des événements publics de même que trois cahiers de projet à parcourir, l'analyse des données a été particulièrement exigeante. De plus, les propos des participantes et participants captés lors des ateliers de création et des entretiens de groupe apportaient des interprétations variées des mêmes événements. Prendre en considération les perceptions des autres a généré une grande polysémie autour d'un même projet, ce qui fut très riche, mais très astreignant pour dégager des constats sur le projet. De surcroît, la manière de s'exprimer des répondantes et répondants exigeait de décoder la teneur de leurs propos au moment d'analyser les entretiens. Plusieurs personnes s'exprimaient en utilisant la troisième personne du singulier pour parler d'elles, d'autres racontaient leurs histoires personnelles avec des variations pour répondre aux questions d'entretiens, et l'usage d'un langage populaire (le joul) s'est révélé complexe à transcrire de façon lisible sans dénaturer leurs propos (voir *Annexe E*).

Durant cette période, j'ai fait des allers-retours dans un mouvement de « zigzag » constant entre ma problématique, l'analyse des données de recherche et la conceptualisation théorique des phénomènes observés (Braidotti, 2003). Pour y arriver, l'analyse en mode écriture a fait en sorte qu'un texte s'est élaboré au fil de la réflexion. Ceci m'a permis de constater la progression de ma réflexion de façon tangible par le contenu ainsi documenté à chaque étape d'analyse, soit : 1) l'étape préalable; 2) l'appropriation des données; 3) la déconstruction du phénomène étudié; et 4) la reconstruction de l'histoire et des concepts qui en ont émergé (Paillé et Mucchielli, 2012). Je dois souligner que ces étapes étaient poreuses et itératives. Ainsi, j'ai refait les opérations plusieurs fois.

1) L'étape préalable

L'étape préalable à l'analyse a consisté à faire le ménage dans toutes les données collectées. J'ai donc classé l'ensemble de mes données brutes dans des dossiers

correspondants aux étapes de réalisation du projet : budget, conception du projet, atelier de création, production des lanternes, évènement public, documentation, etc. Ensuite, j'ai transcrit les bandes sonores provenant de deux des ateliers de création et des sept entretiens sous la forme de verbatim (voir *Annexe E*). J'ai également retranscrit mes cahiers de pratique dans un logiciel de traitement de texte. Après m'être imprégnée de toutes les données, je les ai reclassées en ordre d'importance. J'ai pu rédiger ainsi un deuxième récit factuel du projet. Environ six mois ont été consacrés à la réalisation de ces tâches.

2) L'appropriation des données

Par la suite, j'ai analysé mon cahier de projet et mon agenda afin d'identifier la séquence des tâches, par exemple, le moment où je gribouillais des esquisses des lanternes et notais des idées pour les ateliers, etc. J'ai produit un tableau chronologique du projet à partir de mon agenda. J'ai dessiné un plan de mes déplacements au Québec et dans les ateliers (à partir des photos et vidéos). Ainsi, j'ai pu prendre conscience du temps consacré à chacune des étapes du projet.

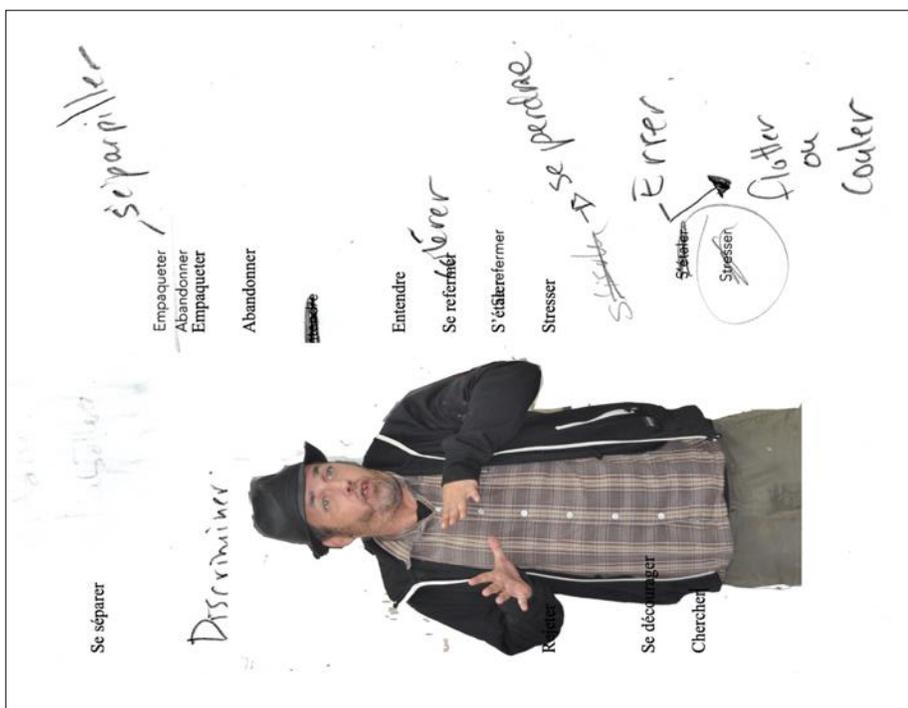
Avec les enregistrements sonores, j'ai revisité les rencontres d'atelier et comparé les pensées des participantes et participants lors des ateliers avec celles émises lors des entretiens semi-dirigés. De plus, l'écoute d'une rencontre sans l'image m'a permis de relever plus aisément les moments de silence, l'ambiance sonore et les timbres de voix. Ces données ont été d'une haute importance, notamment pour comprendre le vécu des participantes et participants, pour cerner mon rôle lors des ateliers et pour corroborer les constats issus des rencontres d'entretiens avec mes observations. J'ai également lu et relu le récit de mémoire et le récit factuel que j'avais produits pour les ajuster à partir des données soustraites des verbatims des ateliers et des entretiens. Le tout a été intégré dans un long récit complet.

Puis, à partir des verbatims des entretiens, j'ai procédé à une première thématisation générale, guidée par mes objectifs de recherche et les questions-guides formulées pour les entretiens. J'ai catégorisé les propos recueillis dans chaque ville à partir de grands thèmes tels que les motivations des protagonistes à participer, leurs perceptions du rôle des arts et des artistes, leurs préférences modales, l'évaluation des exercices d'atelier, etc. J'ai ainsi pu produire des tableaux juxtaposant les réponses pour chaque groupe-ville (voir *Annexe D*). Cette opération a été d'une grande aide pour dégager des constantes entre les groupes et les particularités de chacun.

Pour finir, je me suis retrouvée avec plusieurs récits : un récit de mémoire, un récit chronologique, un récit provenant des captations sonores des ateliers et un dernier, issu des entretiens avec les participantes et participants. Cette étape d'appropriation des données m'a permis de tisser des liens, et de constater les divergences, entre mon vécu et ceux des participantes et participants.

3) La déconstruction du phénomène étudié

De là, j'ai déconstruit le déroulement du projet pour dégager les concepts qui émergent de ma pratique. J'ai commencé par reprendre les verbatims des ateliers et séparer ma parole de celles des membres participants. En isolant mes propos, je pouvais prendre conscience de ce que je disais et faisais, sans tenir compte des réponses obtenues. J'ai pu me concentrer sur ma manière de parler et de mener la rencontre. Par la suite, j'ai refait le même exercice avec les paroles des autres. Je me suis amusée à écrire sur les photos issues des ateliers, les thèmes abordés (fig. 4.2 et 4.3).



Figures 4.2 et 4.3 : Exercices réalisés lors de la déconstruction des données, photos d'un participant et d'une participante avec une superposition de mots dits lors des ateliers, en haut à Gatineau et en bas à Rimouski.

4) *La reconstruction d'un nouveau récit*

Enfin, j'ai reconstruit un nouveau récit qui témoigne de mes découvertes et postulats de sens. Le récit final est l'aboutissement de plusieurs étapes de réécriture et a impliqué une révision de tous les chapitres de la thèse. L'analyse en mode écriture m'a ainsi permis de dégager les gestes de ma pratique et de prendre conscience de ses impacts pour les autres actrices, acteurs du projet. Le récit a pris la forme d'une écriture « polyvocale » (Fortin et Houssa, 2012, p. 56) et rend compte de la complexité de ma pratique artistique par l'entrecroisement de la narration du projet, des témoignages des participantes et participants extraits des entretiens et des ateliers de création et par l'émergence des cercles réflexifs.

4.4.4 La communication des résultats

Quant à l'étape D, soit la communication et la diffusion de la recherche, j'ai rédigé deux articles dans le livre *Croiser littératie, art et culture des jeunes : impacts sur l'enseignement des arts et des langues*, dirigé par Richard et Lacelle (2020), dès la fin des projets exploratoires. La recherche a aussi été le sujet de plusieurs présentations publiques (voir *Annexe B*), qui ont représenté une occasion de faire vivre une expérience de création militante à des personnes en situation de précarité et de marginalité, d'ouvrir un dialogue sur mes objectifs de recherche et de prendre en compte leurs paroles. De plus, les résultats de cette recherche ont pris la forme d'évènements publics dans huit villes en septembre 2018. Ces évènements ont été largement diffusés sur les réseaux sociaux et dans les médias traditionnels (voir *Annexe B*). La présente thèse sera également accessible sur le site Internet Érudit, en accès libre.

4.4.5 Les procédures déontologiques

La nature collaborative de mon projet de création avec des personnes en situation de vulnérabilité impliquait un souci éthique important quant à sa réalisation et à la collecte de données. Je devais m'assurer du bien-être et du respect des participantes et

participants à cette recherche tout en obtenant leur autorisation de droit à l'image afin de pouvoir documenter les ateliers de création ainsi que leur consentement à la recherche (voir *Annexes F, G*). Dès le début du doctorat, une première autorisation éthique m'a été accordée pour les projets exploratoires *Créative jonction* (2016) et *L'Affaire du 3915 Sainte-Catherine Est* (2016). En plus de la documentation de ces projets, j'ai réalisé des entretiens semi-dirigés avec quatre des personnes participantes. Ce travail exploratoire m'a permis de mieux définir mes questions de recherche et ma problématique, et de valider le type de collecte de données nécessaire à l'atteinte des objectifs. Par la suite, j'ai renouvelé cette approbation éthique pour le projet *Lumière sur le droit au logement* et j'ai ajusté le questionnaire afin qu'il réponde de façon plus pointue aux objectifs de ma recherche. L'ensemble des personnes ayant collaboré à ce dernier projet a accepté de signer les formulaires de consentement à la recherche. J'ai pris le temps de leur lire à voix haute le document avant de commencer les entretiens. À la fin de ma recherche, j'ai obtenu mon avis final de conformité du comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (voir *Annexe G*).

4.5 Conclusion

Le recours à une méthodologie hybride a été fondamental dans cette recherche, en ce qu'il m'a permis de concilier un désir de mieux comprendre une démarche artistique collaborative tout en tenant compte de l'importance de l'interrelation au cœur de celle-ci. La méthodologie a été à la fois un guide quant à l'évolution de la réflexion et un outil pratique pour savoir quoi collecter et comment le faire. Si l'approche heuristique a été le levier pour cerner l'essence de ma pratique, l'approche ethnographique sensorielle a été d'un grand soutien non seulement dans la collecte de données, mais également dans la conception du projet de création collective. La lecture des écrits de Pink (2009) m'a convaincue de prendre davantage en considération ma posture et ma corporalité dans ma pratique. De même, la réalisation des entretiens semi-dirigés et l'écoute des enregistrements audios des ateliers de création m'ont permis d'aller

chercher la voix des participantes et participants et de l'intégrer à la narration du récit pour lui donner une forme polyvocale. Ainsi, l'hybridation des approches méthodologiques, tant dans la collecte de données que dans leur analyse, m'a aidée à tisser des liens et à comprendre les dynamiques entre moi, les personnes participantes, les organismes partenaires et l'environnement physique, social, politique ou artistique de mon travail de création et de recherche.

Je tiens également à souligner l'importance des entretiens semi-dirigés de groupe et individuels. Ceux-ci m'ont permis de collecter des données afin de valider mes impressions et d'approfondir ma compréhension des enjeux du projet. Je me sentais redevable à l'égard des participantes et participants qui m'ont fait confiance. Il était important pour moi de décrire le projet dans sa complexité, de distinguer mes points de vue de ceux des personnes participantes et d'identifier les concepts émergents de l'analyse dans des cercles réflexifs. J'ai ainsi voulu leur donner l'espace qui leur revenait dans la thèse. Tout comme le souligne H. Kester (2019), j'ai tenu compte du fait que ces personnes ont souvent tendance à surévaluer le projet proposé et sous-évaluer leur contribution à sa réalisation. Somme toute, j'ai pu trianguler leurs réponses aux questions d'entretien avec les commentaires soulevés à la fin des ateliers de création. Cet exercice m'a permis de croiser mon interprétation des événements vécus à celles des répondantes et répondants et de valider les résultats de cette recherche.

Au regard des enjeux liés à la validité de la recherche et afin qu'elle puisse être utile pour d'autres, Craig (1978) mentionne que les recherches heuristiques et qualitatives reposent sur la démonstration des différentes étapes de la recherche. Par ailleurs, il est plus difficile d'explicitement la démarche d'analyse en mode écriture, d'où l'importance que j'ai attribuée à la description de mon parcours méthodologique, quitte à y insérer des éléments d'analyse afin de faciliter la compréhension de la lectrice, du lecteur. À cet égard, Paillé et Mucchielli (2012) soulignent que, tout comme pour la méthode d'analyse par thématization, celle en mode écriture réfère à du texte, des concepts et

des arguments. Dans les deux cas, le travail de « nature discursive et textuelle » (p. 185) permet de présenter l'expérimentation étudiée et les résultats de son analyse. Plutôt que de chercher à identifier de grands thèmes alimentés de sous-thèmes (ce que fait l'analyse thématique), le mode d'analyse que j'ai choisi produit des énoncés traduisant le sens des données sans nécessairement reprendre les termes utilisés dans les données. Ce mode d'analyse ne cherche pas à produire de grands constats, mais plutôt à transmettre la complexité d'un phénomène vécu et ses aspects essentiels par la reconstruction d'un nouveau récit.

Dans mon cas, la production d'un récit polyvocal et le dialogue avec les écrits théoriques recensés ou émergents m'ont permis d'atteindre mes objectifs de recherche soit de mieux cerner les enjeux de ma pratique artistique, d'élargir ma vision de la problématique par l'apport des actrices et acteurs du projet et d'identifier les passages critiques dans la réalisation d'un projet de création collectif. J'ai pu également, aux chapitres IV et V, approfondir ma réflexion grâce à l'apport des théoriciennes et théoriciens par l'élaboration de cercles réflexifs à même mon récit.

CHAPITRE V

LES BORNES DU PROJET *LUMIÈRE SUR LE DROIT AU LOGEMENT*

La réalisation du projet *Lumière sur le droit au logement (LDL)* a été complexe, mais pleine de découvertes à propos de ma pratique artistique, des autres et des interrelations entre l'art et la société. Les deux prochains chapitres consisteront en une description ethnographique et une analyse heuristique et phénoménologique du projet *LDL*. Comme mentionné plus tôt, j'ai choisi l'analyse en mode écriture pour produire un texte sous une forme proche du récit. À la fois autoréflexive (Bruns, 2007) et polyvocale (Fortin et Houssa, 2012), l'écriture permet aussi de dégager des repères conceptuels à partir de cercles réflexifs explicités au chapitre IV (sect. 4.3.1).

Dans le présent chapitre, je présente les deux premières phases de réalisation d'un projet, soit la phase d'émergence (le scintillement d'une idée, l'exploration de la situation donnée ainsi que l'exploration de la proposition) et celle de la conception de la démarche et du dispositif de création. Par la suite vient la prise en compte des bornes du projet, soit la situation des personnes participantes, les lieux et la temporalité de l'action ainsi que la matérialisation de la démarche collaborative d'atelier. Bref, je procéderai à « l'arpentage du territoire connu de l'expérience » étudiée pour aller vers « les territoires inconnus », comme nous invite à le faire la méthodologie heuristique (Craig, 1978, p. 35). Afin d'alléger le texte, j'ai choisi de faire un saut dans la temporalité du récit de projet et de rendre compte de son déroulement réel.

5.1 La phase d'émergence du projet

C'est en 2015 que je découvre, en lisant *Un art contextuel* de Paul Ardenne (2002), l'inspirante démarche d'Échelle inconnue, un collectif d'architectes et d'artistes autour de projets en art contextuel, participatif et critique. Ardenne fait mention de l'œuvre *Les corps cartographiés* à titre de projet exemplaire quant à la prise en compte du contexte et de la participation du public. Apportant une dimension magique dans l'obscurité de la nuit, l'œuvre *Les corps cartographiés* joue sur un phénomène d'apparition de réalités imperceptibles par la mise à vue de tatouage d'hommes sans-abri. L'appréhension de l'œuvre m'a amenée à mesurer son potentiel pour rendre visibles des enjeux sociaux peu connus de la population.

Conséquemment, lorsque Judith Lévesque, du Front d'action populaire en réaménagement urbain (FRAPRU), me fait part de son intérêt à développer un projet artistique militant avec ses membres sur l'enjeu du logement, je pense immédiatement aux caissons lumineux d'Échelle inconnue, dont l'esthétique m'apparait intéressante et juste en regard de la culture militante du FRAPRU²⁴. Par ce projet, le FRAPRU souhaite offrir à des personnes mal logées la possibilité de créer une œuvre pour rendre visibles les dures conditions de logement des personnes en situation de pauvreté.

De plus, cette proposition représente une opportunité d'approfondir par l'art un sujet qui m'intéresse de longue date au sein d'un regroupement d'organismes que je connais bien (sect. 3.4.2).

5.1.1 Le scintillement d'une idée

Depuis 1998, Échelle inconnue réalise des projets artistiques sur les thèmes de l'habitat nomade et des politiques d'urbanisme. Leurs objectifs sont de rendre visibles les

²⁴ Tous les noms des protagonistes du projet ont été changés afin de préserver l'anonymat des personnes et la confidentialité de leurs réponses lors des entretiens.

personnes exclues de la place publique et de contester les politiques publiques. Le collectif œuvre avec des personnes en situation d'itinérance, des populations tziganes et roms ainsi que des personnes immigrantes sans statut. Ensemble, artistes et non-artistes réalisent des interventions dans l'espace public, des vidéos et des expositions. Leurs projets sont diffusés sur Internet, mais aussi sous forme d'affiches, de cartes postales et de publications variées (Échelle inconnue, s. d.). Lamarche-Vadel (2013) résume bien la démarche du collectif quand elle écrit :

Créer des situations expérimentales, inventer des procédures susceptibles de faire émerger des spatialités autres, reconnaître et développer de nouveaux usages de la vie et de la ville, se retrouvent dans tous les projets et les documents conduits par Échelle inconnue. Ceux-ci ne sont pas dissociables de leurs activités d'urbanistes combattants. Ils relèvent d'une praxis d'« urbanisme insurrectionnel » qui prône un urbanisme utopique, non pour remplacer les programmes actuels, non plus comme alternatives aux présents aménagements, mais comme modes de recherche et d'intelligence d'analyse et d'action. (p. 23)

En fait, selon Lamarche-Vadel (2013), « [Échelle inconnue] engendre [...] des objets singuliers qui peuvent être répliqués et adaptés à des contextes changeants, avec des communautés, éphémères ou anciennes » (p. 28). Ce collectif, qui invite à reprendre ses projets, propose des démarches ouvertes d'art engagé où priment l'expérience et le désir de changements sociaux. Stany Cambot, fondateur et leader du collectif, sera d'ailleurs *a posteriori* heureux d'apprendre que mon projet avait été inspiré du leur (communication personnelle par courriel le 11 septembre 2020).

Réalisé en 1998, le projet *Les corps cartographiés* visait à raconter les lieux de vie d'hommes en situation d'itinérance. Après avoir fait plusieurs tentatives infructueuses pour cartographier leur lieu de vie, le collectif a constaté, lors de discussions avec les participants²⁵, que leurs tatouages représentaient leurs passages dans des lieux précis.

²⁵ Seul des hommes ont participé à ce projet.

Artistes et participants ont alors photographié les corps tatoués et transcrit leurs histoires. Les photos et les textes des participants ont été imprimés sur des panneaux à rétroéclairage, apposés sur des structures de deux mètres de haut (fig. 5.1).

Ces caissons lumineux et portatifs sont transportés grâce à un système de brancard comme ceux utilisés par les porteurs de chaise²⁶. Ils prendront vie à l'occasion de la première représentation d'un spectacle de ballet lors du festival « Octobre en Normandie ». Ainsi, les artistes et les participants ont circulé devant le théâtre avec ces dispositifs afin de conscientiser le public aux différences entre le corps des danseuses et danseurs de ballet et le corps des personnes sans-abri.



Figure 5.1 : Échelle inconnue. (1998). *Les corps cartographiés* [intervention artistique dans l'espace public]. Source : Échelle Inconnue

²⁶ Une chaise à porteurs est une cabine munie de brancards et portée à bras d'homme, utilisée pour se déplacer individuellement. https://fr.wikipedia.org/wiki/Chaise_à_porteurs

Le contraste entre ces corps attirait l'attention sur la disparité de leurs réalités et rendait visible un autre type d'expérience du corps. Les personnes ont déambulé avec dix caissons lumineux et des lampions rouges usinés dans le but de détourner le regard du public. Le collectif décrit ainsi l'expérience :

Travailler ici sur les tatouages signifie aussi quitter un cliché romantique, éviter de tomber dans une esthétisation du corps qui subit, du corps en souffrance. C'est prendre pour point de départ un acte volontaire, celui d'inscrire quelque chose dans sa chair, quelque chose aux antipodes du modèle choisi sur catalogue chez un tatoueur. Au-delà du symbolisme, c'est autre chose qui reste à jamais gravé dans la chair et qui fait sens : l'ami décédé qui n'a pas eu le temps de révéler la signification du tatouage qu'il a réalisé. Au travers de la technique, c'est aussi parfois le lieu même qui entre sous la peau : en prison, l'encre de chine étant interdite – le tatouage aussi d'ailleurs – le colorant est obtenu à partir de la fumée dégagée lors de la combustion du plastique des pieds de tabouret (par exemple), mélangé ensuite à de l'eau savonneuse. [...]

Voilà pourquoi nous avons décidé cette prise d'assaut. Prise d'assaut? Dépôt d'offrandes peut-être... devant ce qui ce soir-là devenait le lieu d'un hommage particulier au corps mis en spectacle. Il s'agissait simplement d'une nouvelle tentative pour faire sens dans la ville. Présenter, ici et ce soir, l'image du corps telle qu'elle s'élabore pour nous au fil du travail, c'était voir quelle réalité peut naître de la friction du corps cartographié et du corps de ballet. (Échelle inconnue, s. d., *Où*)

Il m'apparaît possible de transposer ce projet à d'autres contextes tout en restant fidèle à ses dimensions politiques et artistiques. J'en retiens plusieurs aspects dignes d'intérêt comme la combinaison multimodale d'images et d'écriture, l'expression sensorielle, la fabrication de caissons lumineux mobiles et la déambulation dans un lieu symbolique comme acte de résistance.

5.1.2 L'enjeu du logement

Tout comme pour le projet d'Échelle inconnue, celui du FRAPRU m'invite à explorer les lieux de vie et leur inscription dans les corps. Si l'habitat désigne le milieu de vie des êtres vivants, le logement relève de l'action de se loger. Rappelons que le terme

maison au Québec est considéré comme un édifice isolé par rapport à l'immeuble composé de plusieurs logements pouvant abriter des appartements locatifs ou privés (condominium ou condo) (CNRTL, 20 juillet 2020). En sus de leur fonction relative d'abri contre les intempéries et de lieu sécuritaire, ces espaces structurent une bonne partie de nos vies. Qu'il soit loué ou acheté, le logement constitue un espace privé, un espace domestique, un chez-soi. En ce sens, de Certeau et Giard (1994/2003) détaillent les multiples fonctions de cet espace ainsi :

[L]e logement s'avère un lieu protégé, un « filtre » entre le corps social et le corps individualisé. On s'y nourrit, s'y soigne, s'y repose, s'entretient, s'y aime et y dissimule nos peines et nos douleurs. C'est aussi un espace de convivialité. On y reçoit famille et amis. Et on n'y fait rien par moment. (p. 2004)

Outre les logements sociaux et communautaires, qui sont régis par d'autres règles de propriété et se situent hors du marché locatif privé, le logement constitue un bien privé et fortement spéculatif au sein de notre société. À ce sujet, Butler et Athanasiou (2016) rappellent « que les relations de propriété en sont venues à structurer et à déterminer nos conceptions morales de la personne, de l'appartenance, de la puissance d'agir et de l'identité personnelle » (p. 19). La notion de propriété génère parfois des relations de pouvoir abusives de la part de certaines et certains propriétaires de logements locatifs, qui peuvent se manifester de différentes façons : contrôle de la vie privée, harcèlement, augmentation de loyer injustifiée ou encore, discrimination de minorités visibles ou de familles avec enfants, etc.

De plus, la mauvaise qualité d'un logement affecte la santé physique et mentale, le sentiment de sécurité et les ressources financières des individus. Le FRAPRU constate d'ailleurs que le paiement du loyer accapare une grande partie des revenus, particulièrement pour les personnes en situation de pauvreté.

Entre l'Enquête nationale sur les ménages, menée par Statistique Canada en 2011, et son Recensement de 2016, la proportion de ménages locataires est restée la même au Québec, soit un peu plus du tiers de l'ensemble des ménages (38,6 %). Leur situation se serait apparemment améliorée durant cette période : leur revenu médian a progressé de 16,4 %, pour s'établir à 37 392 \$ en 2015, alors que leur loyer médian n'a augmenté que de 12 % et que l'inflation générale n'a été que de 8,6 %. (FRAPRU, juin 2018)

Parmi les ménages locataires du Québec consacrant plus de 30% de leur revenu pour se loger, 195 635 ménages en consacrent plus de 50 %, et ce, au détriment de leurs autres besoins essentiels. Certains de mes projets artistiques, dont *Où habites-tu?*, réalisé à la Rue des femmes (2008) et *Risquer le rêve à plusieurs*, à l'Auberge Madeleine (2012-2014), m'ont permis de prendre la pleine mesure des manques provoqués par l'absence de logements stables. Les femmes en situation d'itinérance y ont souligné, entre autres, combien il était difficile en l'absence de logement de répondre à des besoins aussi essentiels que d'aller aux toilettes, se laver ou se reposer.

Le logement est aussi un marqueur identitaire. Selon de Certeau et Giard (1994/2003), sa localisation et son style indiquent le niveau de revenu et annoncent le statut social de ses résidentes et résidents. Pénétrer dans le logement d'une personne, c'est avoir accès à son territoire privé, à sa personnalité : « Les objets, la décoration, l'ordre et le désordre, les souvenirs matériels, les notes sur le calendrier, les journaux et les livres qui traînent parlent de la personne qui y vit » (p. 2005). Ces auteurs affirment qu'il s'agit de notre jardin secret puisque l'on choisit qui y entre. Par contre, ces espaces « clos » peuvent aussi devenir de véritables prisons si des drames s'y déroulent (de Certeau et Giard, 1994/2003, p. 2005). Non seulement les conditions de logement des populations en situation de précarité m'intéressent, mais également la relation affective et émotionnelle aux lieux de vie. Selon Bachelard (1957/1996), qui opte pour une approche issue de la phénoménologie et de la psychanalyse, la maison possède une valeur singulière dans la construction de nos identités puisqu'on y vit nos premiers apprentissages. La maison « loge » tous nos souvenirs les plus intimes, nos diverses

expériences de la solitude, ainsi que nos moments de rêverie (p. 66). Pour l'auteur, « [nos] habitats successifs ne disparaissent jamais totalement, nous les quittons sans les quitter, car ils habitent à leur tour, invisibles et présents, dans nos mémoires et dans nos rêves. » (p. 210) Ainsi, déterrer ce qui ne se dit pas sur le quotidien des personnes vivant ou ayant vécu dans de mauvaises conditions de logement touche à l'identité et à des vécus de tout ordre. En ce sens, aborder les mauvaises conditions de logement, c'est aussi faire une intrusion dans l'espace privé et intime des gens.

5.1.3 Le FRAPRU

Plus qu'une cause qui me tient à cœur, je suis enthousiaste à l'idée de créer avec les groupes du FRAPRU. Regroupement d'organismes en défense des droits de premières importances sur les enjeux de pauvreté au Québec, le Front d'action populaire en réaménagement urbain (FRAPRU) fait pression sur les divers paliers gouvernementaux pour qu'ils interviennent davantage aux niveaux législatif et économique dans l'offre de logement destinée aux ménages à faible revenu. Depuis sa formation en 1978, il a recours à une grande variété de moyens de pression : conférences de presse, rencontres des élus et élus, pétitions, manifestations, occupation de l'espace public par des campements, marches et caravanes, etc. Il avance que :

L'entreprise privée, basée sur la seule logique du profit et qui fait du logement une marchandise comme les autres, s'avère incapable de respecter ce droit et de permettre l'accès de toutes et de tous au logement. C'est pourquoi l'État doit développer en priorité le logement social et assurer la présence d'un secteur non spéculatif fort, sous forme de logements publics, coopératifs et sans but lucratif. L'État doit aussi contrôler le marché privé de l'habitation. (FRAPRU, s. d. a)

Plus concrètement, le FRAPRU revendique la construction de nouveaux logements sociaux, c'est-à-dire de logements soustraits à la logique spéculative, sans but lucratif et à propriété collective. Le logement social s'adresse principalement à des personnes à faible et à modeste revenu, mais aussi à des groupes sociaux qui ont des besoins spécifiques : personnes âgées, familles, personnes en situation d'itinérance, etc. Il

existe trois formes de logements sociaux subventionnés par les programmes gouvernementaux au Québec : les habitations à loyer modique (HLM) qui sont la propriété de l'État, les coopératives d'habitation gérées par les membres locataires, et les organismes à but non lucratif d'habitation (OBNL d'habitation) administrés démocratiquement par des locataires et des intervenants communautaires. Dans tous les cas, les loyers de ces logements sont en deçà de leurs valeurs marchandes.

Le FRAPRU possède une vaste base militante, soit des milliers de personnes réunies au sein des 148 organismes membres associés. Si l'on retrouve une très grande diversité d'organismes et de membres associés en soutien à ce mouvement, ses 28 membres actifs sont essentiellement des comités de logement, des associations de locataires et des comités de vie de quartier. Ces groupes sont répartis dans neuf régions administratives du Québec. Cela dit, la moitié de leurs membres actifs est localisée dans la région de Montréal. Quatre femmes travaillent à la permanence de l'organisme à titre d'organisatrices. Elles voient à la réalisation des objectifs et des actions votés en assemblée générale par les membres actifs.

Les comités de logement et associations de locataires membres du FRAPRU constituent des lieux de mobilisation des personnes mal logées pour la défense de leurs droits. Ce regroupement très militant a l'habitude des interventions publiques de toutes sortes. Pour les personnes qui s'impliquent assidûment, les organismes deviennent aussi des lieux d'appartenance où elles peuvent socialiser et contribuer à la société à partir de leurs réalités et en fonction de leurs capacités. Parazelli (2003) nomme ces espaces communautaires des « marges inscrites » (sect. 3.1.1). Il était donc pertinent de travailler avec eux dans le cadre de mon projet doctoral.

5.2 L'exploration de la situation donnée

Entre la manifestation du désir de réaliser un projet et la première rencontre avec un organisme, il y a souvent un long intervalle. Cette période latente correspond au temps nécessaire pour que l'organisme assemble les conditions propices au développement d'un projet, planifie ses objectifs, évalue ses ressources financières et humaines et examine son calendrier d'activités. Le groupe établit également les prémisses d'une proposition pour fins de discussion avec l'artiste. Ainsi, quelques mois après ma première prise de contact avec Judith Lévesque, la permanence de l'organisme²⁷ me propose de réaliser un projet militant de création collective dans le cadre d'une grande mobilisation pour le droit au logement.

Si certains types de projets sont appelés des « commandes », j'utilise pour ma part le terme « proposition », parce qu'il traduit davantage la dimension co-constructive du projet avec l'organisme à partir d'une situation donnée. De plus, le projet doit m'intéresser personnellement, car il ne s'agit pas d'une livraison d'un service. Plusieurs paramètres du projet sont discutés avec le FRAPRU. Pourquoi l'organisme tient-il à réaliser un projet artistique? Comment s'opérationnalisera sa réalisation (situation, contraintes, occasions favorables)? Qui participera au projet (actrices, acteurs)? Où se réalisera-t-il, quand (histoire, contexte) et avec quelles ressources? Je peux, par la suite, évaluer l'espace de conception du projet dont je dispose (Boutinet, 2010, p. 70).

²⁷ Il est commun, dans les milieux associatifs et syndicaux, d'utiliser le terme « permanence » pour désigner l'équipe de travail salariée d'un organisme.

5.2.1 Le contexte du projet au sein de l'organisme

À ce même moment, des militantes et militants du FRAPRU planifient de marcher du Parlement du Canada jusqu'à l'Assemblée nationale du Québec durant la campagne électorale québécoise de septembre 2018. Ce parcours de 560 km sera intitulé plus tard *Marche de villes en villages pour le droit au logement*. Une affiche sera alors produite pour faire la promotion de cet événement (fig. 5.2), qui vise à : 1) rendre visibles les problèmes des personnes mal logées; 2) renforcer les solidarités entre locataires, avec la population et les groupes alliés du mouvement pour le droit au logement; 3) obtenir des gouvernements fédéral et québécois des investissements suffisants pour réaliser 50 000 nouveaux logements sociaux en 5 ans, au Québec.

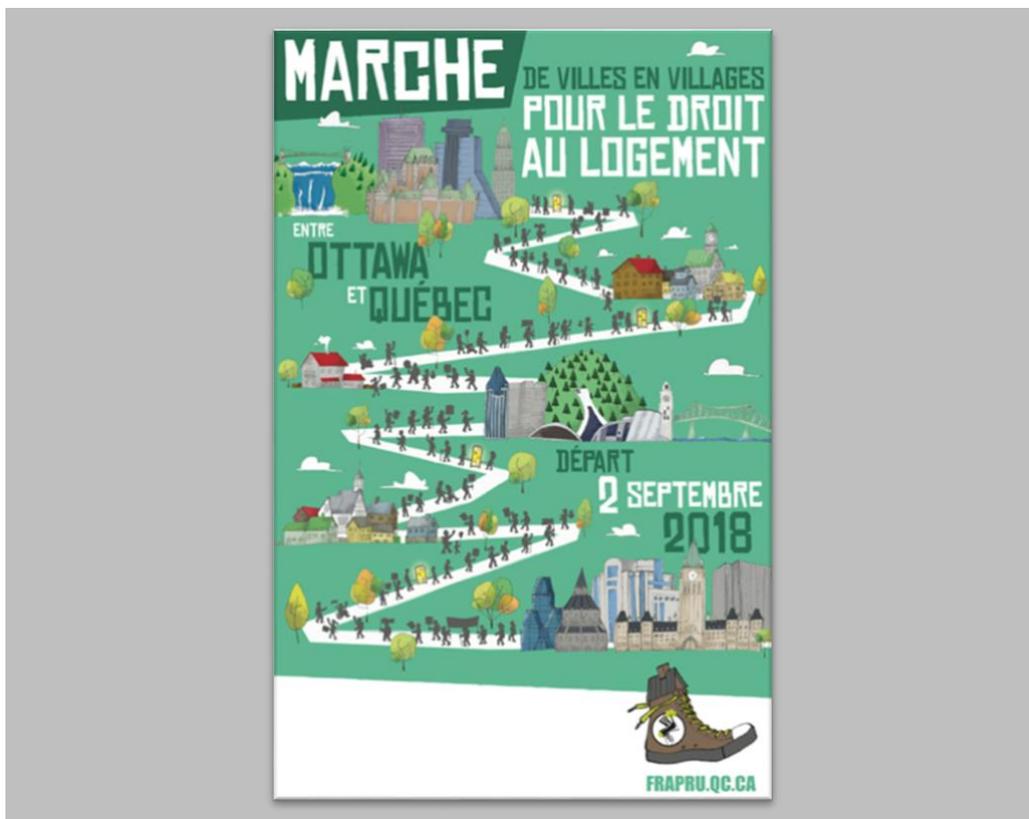


Figure 5.2 : Affiche de la Marche de villes en villages pour le droit au logement, 2018. Source : FRAPRU.

Dans le contexte de la grande marche, le FRAPRU a en tête d'offrir à ses militantes et militants, situés dans huit villes en périphérie du parcours de la grande marche, la possibilité de se solidariser avec les marcheuses et marcheurs en posant un geste artistique. Pour Judith L. (entretien individuel, Montréal, 20 décembre 2018), ce projet répond à une nécessité de faire une plus grande place aux militantes et militants au sein de l'organisme.

Judith L. m'expliquera, lors de l'entretien individuel, qu'elle souhaite que les gens silencieux s'expriment sur leurs situations :

On entend parfois [les militantes et militants] parler, dans les témoignages, les conversations individuelles, en aparté, des impacts [découlant des mauvaises conditions de logements], mais ça se dit rarement en public. Il est question de la honte, notamment, et de la peur. Ça, on en entend parler régulièrement [...] [lors] des conversations avec des gens mal logés. Ils subissent du harcèlement de leur propriétaire et ils vivent dans des taudis. Ça revient continuellement. Mais, les gens ne veulent pas l'exprimer publiquement. [...] Les gens ne veulent pas témoigner de ça. [Ils] se sentent coupables d'éprouver ces émotions-là. D'avoir honte, tu n'es pas supposé d'avoir honte si t'es un bon militant, parce que t'as compris que ce n'était pas de ta faute. Tu n'es pas censé avoir peur, si t'es un bon militant, parce que t'es censé être courageux ou courageuse.

Les gens n'expriment pas souvent ce genre de vécu-là, mais on sait que c'est au cœur de leur vie, et que ça les hante, quotidiennement!

Ça a toutes sortes d'incidences, sur leur santé notamment. Tu ne comprends pas à quel point ça peut rentrer dans toutes les fibres de ton corps. Et ça, je trouve que c'est important que ça soit communiqué. (Entretien individuel, Montréal, 20 décembre 2018)

Le projet est donc investi d'attentes ne relevant pas que du domaine artistique, mais des domaines politique et social afin de faire avancer la cause du droit au logement. Ces deux régimes d'intention ne sont pas contradictoires, mais ce sont deux régimes d'actions différents. Comme le rappelle Rancière (2004), l'art est résistance en soi à même sa dimension sensible.

5.2.2 Mes intentions

Outre le fait de réaliser ma recherche doctorale, je suis emballée par la perspective de réaliser un projet d'art militant au sein d'un organisme bien connu. Ce projet s'articule au cœur de mes préoccupations sociales et de ma pratique artistique dans une optique de contamination de ces deux régimes d'actions, et non dans une optique d'opposition. Je ressens toutefois la nécessité de m'assurer de la bonne compréhension de la dimension artistique du projet. Je précise donc, lors des réunions exploratoires avec les permanentes du FRAPRU, ma manière de « faire » de l'art et le type de résultats anticipés. Ainsi, au moment de négocier le déroulement du projet, je prends le temps de partager ma vision et ma démarche de la création collective en précisant qu'au cœur de l'art collectif, il y a d'abord la rencontre avec les gens autour d'un projet de création. En plus de réaliser une œuvre, j'explique que la création collective favorise le développement de liens sociaux entre les participantes et participants (incluant l'artiste), de liens avec leur propre histoire de vie et avec la société. Je présente aussi ma recherche doctorale afin de m'assurer le concours de l'organisme pour la collecte des données tout au long du projet.

À ce moment, j'insiste également sur le fait que je souhaite produire collectivement une œuvre pleine de sens sur un enjeu commun, une œuvre nous permettant de devenir sujets du projet et non visant à faire de « belles choses ». L'idée étant que ces militantes, militants prennent place dans l'espace public et, ensemble, rendent perceptibles les conséquences de vivre dans un mauvais logement. Je spécifie aussi qu'il est impossible, dans ce type de démarche, de garantir l'aboutissement de l'œuvre à venir, mais que j'ai confiance dans les capacités de leurs militantes et militants.

De même, j'ai la conviction de posséder toutes les compétences nécessaires pour réaliser le projet et toutes les conditions semblent réunies pour y arriver. Je me sens, comme le nomme Boutinet (2010), dans ma « zone proximale de développement » (p. 159). Celui-ci affirme que pour réussir tout projet, on doit se sentir en confiance

puisque sa réalisation mobilise nos compétences et expériences acquises et amène à prendre de nouveaux risques. Je suis consciente que l'expérience sensible et ambiguë qu'offre l'art entre en contradiction avec le besoin de clarté du message politique (Bishop, 2012; Heinich, 2005; Menger, 2009; Rancière, 2004; Thompson, 2015). À ce défi s'ajoute celui du vaste territoire à parcourir pour réaliser le projet, de la grande quantité de groupes impliqués (dix groupes locaux participeront à l'organisation du projet) et de la complexité du processus décisionnel au FRAPRU, puisqu'il s'agit d'un regroupement d'organismes.

5.2.3 Le mandat convenu et sa validation

Réalisé en marge de la grande marche, le projet artistique consiste à réunir des personnes mal logées afin d'élaborer avec elles une œuvre visant à exprimer non seulement les dures conséquences de leurs problèmes de logement dans leur vie quotidienne, mais aussi les états émotifs et psychologiques vécus. Trois objectifs animent ce projet d'art militant :

1. Apporter un éclairage sur l'ensemble des circonstances et des situations de vie liées au fait de résider dans de mauvais logements par la création d'une œuvre;
2. Vivre une expérience artistique et créer un espace d'apparition pour des personnes mal logées et en marge de la société;
3. Tisser des liens de solidarité par la création collective et par le fait de poser, dans la place publique, un geste d'appui pour le droit au logement, durant la *Marche de villes en villages pour le droit au logement*.

Sur le plan méthodologique, l'équipe du FRAPRU et moi convenons d'un mandat en trois phases de réalisation, soit la conception et l'exécution d'ateliers créatifs dans huit villes, la production d'une œuvre militante collective et la réalisation d'une série d'évènements artistiques dans les mêmes villes en septembre de la même année (voir tableau 4.1). Les organismes membres du FRAPRU seront invités à organiser ces évènements publics à un moment convenu pour que cela coïncide avec l'une ou l'autre

des différentes étapes de la grande marche. Par cet évènement, les militantes et militants poseront un geste artistique solidaire envers les marcheuses et marcheurs, dans un lieu stratégique bien à la vue de la population, ainsi que des élu·es et élus. Comme mentionné précédemment, l'œuvre collective sera inspirée des caissons lumineux de l'œuvre *Les Corps cartographiés* d'Échelle inconnue.

Après la validation de cette proposition par l'équipe de travail et par le conseil d'administration du FRAPRU, nous signons un contrat précisant les tâches et responsabilités de chaque actrice et acteur, de même que les processus décisionnels²⁸ qui auront cours durant la réalisation du projet. Par la suite, je présente le projet *LDL* à l'ensemble des groupes du FRAPRU réuni lors d'une assemblée générale (janvier 2018). À cette occasion, plus de cinquante déléguées et délégués des comités logement et associations de locataires sont présents et plusieurs personnes expriment, en raison de la teneur de leurs interventions, un élan d'engouement pour *LDL*.

5.2.4 L'identification des défis

Dès lors, je suis bien consciente que le projet implique plus d'un problème à solutionner pour atteindre les objectifs convenus. Premièrement, j'ai à concevoir un dispositif de création qui concilie des intentions variées avec une démarche qui amènera des femmes et des hommes militant au FRAPRU à exposer ce qu'elles et ils n'osent pas dire de leurs conditions de logement. Les trois objectifs identifiés plus haut présupposent non seulement l'amalgame de considérations artistique et politique, mais aussi l'usage de stratégies pédagogiques pour faciliter la participation de personnes non initiées aux arts, dont certaines sont sous-scolarisées. Pour que le projet fonctionne, cette démarche se

²⁸ Les structures décisionnelles au FRAPRU sont propres à tous les regroupements sociaux. Il y a la permanence, le conseil d'administration élu par les groupes membres et l'assemblée générale (AG) des membres actifs. Au FRAPRU, c'est l'assemblée générale des associations membres qui détient le plus de pouvoir. De ce fait, les groupes membres se réunissent plusieurs fois par année pour déterminer les orientations politiques et stratégiques ainsi que les actions à mener. L'accord de l'AG est crucial pour garantir la tenue d'une action ou d'un projet.

doit d'être porteuse de sens pour les participantes et participants, individuellement et collectivement. Il me faut ainsi créer un lien entre le projet artistique et leur engagement militant pour le droit au logement. Deuxièmement, sur le plan de la matérialité, je dispose de peu de temps et de ressources pour concevoir et produire l'œuvre. De plus, le projet se réalise dans huit villes éloignées les unes des autres, ce qui implique des enjeux de temps et de coût de transport. J'envisage donc que les œuvres soient des « objets » démontables.

Quant à la conduite du projet de création avec le FRAPRU, dès le commencement, j'identifie trois défis stratégiques à relever :

- Dégager une marge de manœuvre dans un projet assez programmé et très militant pour saisir les imprévus qui se présenteraient en cours de création avec les participantes et participants;
- Amener l'organisme à participer à une expérience à l'écart de ses pratiques et de ses habitudes en mettant en valeur la dimension artistique des événements publics, c'est-à-dire en dépassant l'efficacité politique comme seul mode d'évaluation;
- Réaliser des événements dans l'espace public avec des organismes partenaires investis dans un autre projet au même moment.

Deux de ces enjeux relèvent de la gestion d'écarts potentiels entre le plan initial et sa mise en œuvre : d'une part, pouvoir anticiper les imprévus et proposer un réel espace de création collaborative; d'autre part, arriver à faire cheminer l'organisme en dehors de ses habitudes. Dans un tel type de projet, le danger est que le respect de l'entente signée limite les possibilités d'agir à partir de ce qui se passe en cours de route. J'ai alors peur de ne pas avoir la marge de manœuvre nécessaire pour œuvrer de façon souple et être à l'écoute de ce qui émergera en cours de réalisation.

L'établissement d'une relation de collaboration avec les différents groupes locaux me préoccupe également étant donné leur nombre et le type d'organisation préconisé par les permanentes du FRAPRU. Plus précisément, j'appréhende les difficultés dans la coordination du projet par les permanentes du FRAPRU, dont les responsabilités consistent, entre autres, à mobiliser leurs groupes membres autour du projet tout en organisant la logistique des ateliers et des événements publics. Cette délégation de tâches m'inquiète, puisque je ne prépare pas moi-même le terrain avant mon arrivée dans les milieux. Pour pallier ce manque de contact direct, je prépare un document de présentation du projet et un guide de préparation destiné aux groupes membres.

5.2.5 Le cercle réflexif 1 : l'incertitude

Si, dans le milieu de l'art, on ne sait jamais comment seront reçues les œuvres, il en est de même pour les projets artistiques avec les communautés. En fait, l'incertitude, selon Menger (2009), est au cœur de la pratique artistique et conditionne l'accomplissement de soi dans l'acte créateur (p. 667).

L'action créatrice, se déployant ainsi dans un « cours incertain », engage deux facteurs combinés :

[...] la faculté d'invention, pour ses propriétés d'arrachement au socle des réalités connues et produites, et le contrôle patient et permanent du cours de l'invention, pour ses propriétés et de sélection et d'optimisation à partir d'un schéma d'évaluation et de correction. (Menger, 2009, p. 908)

En bref, tout projet de création comporte une grande part d'indétermination dans l'acte de créer, et ce, malgré le contrôle de ses gestes et de ses choix. Cela implique en plus, lorsqu'il s'agit d'un projet collectif, une négociation avec d'autres quant aux intentions de création, à l'élaboration et à son achèvement de l'œuvre.

Boutinet (2010) associe les incertitudes relatives à la collaboration à la gestion des écarts produits par la présence d'intentions diverses et de contraintes contextuelles. À ce propos, Alexander-Stevens et Neumark (2005) expliquent que l'art communautaire s'inscrit dans l'art des relations et, par le fait même, nécessite « de faire la distinction entre les objectifs, les intentions et les résultats » escomptés (p. 22). Ces trois aspects d'un projet sont souvent perçus différemment par les actrices et acteurs participant à l'élaboration et par l'organisme partenaire. Les différents protagonistes d'un projet ne portent pas leur attention sur les mêmes éléments, ce qui affecte sa conduite et génère des tensions chez l'artiste. La plupart du temps, les tensions se résorbent par une bonne communication et une entente de réciprocité, mais ce processus n'est pas toujours facile.

De surcroît, È. Lamoureux (2009a) précise que les tensions subjacentes à la création collaborative avec un groupe militant produisent parfois un espace d'initiatives critique au sein même de l'organisme partenaire. Ainsi, l'artiste, dans sa conception du pouvoir et sa manière de faire avec les gens, peut générer des frictions au sein de l'organisme :

Entre autres, [les artistes] mettent de l'avant une conception du pouvoir comme circulation entre les individus qui, d'une part s'attaque à un « pouvoir sur », hiérarchique et d'autre part, crée des espaces d'initiatives pour la société civile qui génèrent de nouvelles éthiques et conceptions du monde. Aussi, l'art engagé critique le jeu politique, ses règles, son langage et ses codes engoncés, selon plusieurs, dans des conventions et un rationalisme instrumental. (p. 61)

Par exemple, le FRAPRU possède des codes, des conventions et un rationalisme bien établis que j'aurais du mal à contourner. Le grand nombre d'organismes impliqués dans ce projet, incluant leurs propres intervenantes et intervenants, multiplie les lieux de négociations pour qu'aboutisse le projet. Je sais, par expérience, qu'il est préférable de rechercher des marges de manœuvre dans « les interstices et les failles » du fonctionnement de ce regroupement que d'exiger une carte blanche (Braidotti, 2003; Guattari, 2013/2018). De même, j'aurai à gérer mes incertitudes, mes doutes et mes

ambivalences, propres à toute prise de risque ainsi que celles des participantes et participants, lors des ateliers. Ce qui double la charge de vigilance.

5.3 Les autres bornes du projet

La préparation de ce projet implique la planification de l'ensemble des activités avec les participantes et participants, mais également la conception et l'organisation des ateliers ainsi que la production des structures des petites et grandes lanternes. Il s'avère alors important d'évaluer le temps et les ressources nécessaires pour la réalisation de l'ensemble du projet, ce que j'appelle l'épreuve de la matérialité.

5.3.1 Les actrices, acteurs du projet

Parce qu'un grand nombre d'individus sont investis dans ce projet, il est nécessaire de préciser le positionnement des personnes participantes. J'identifie donc les actrices et acteurs de ce projet comme étant celles et ceux qui ont pris part à l'atteinte des objectifs, soit l'accompagnatrice et complice du projet, les participantes et participants militants du FRAPRU ainsi que les intervenantes et intervenants des groupes locaux.

Judith Lévesque : accompagnatrice et complice

Judith Lévesque est l'initiatrice du projet désignée comme étant responsable de son bon déroulement; elle est de celles qui croient au projet et en fait activement la promotion au sein du FRAPRU. Il est de son ressort de coordonner l'ensemble des activités pour chacune des villes, car elle porte la responsabilité de la logistique, des communications et de la gestion financière du projet²⁹. Véritable complice, Judith m'a accompagnée lors de l'exécution de cinq des huit ateliers de création et de trois des huit événements publics. Elle a aussi participé à un entretien individuel de deux heures.

²⁹ Pour préserver son anonymat, je la renomme Judith Lévesque.

Je connais Judith depuis mes débuts dans le milieu communautaire (1989). Nous avons marché ensemble lors de multiples manifestations, participé aux mêmes assemblées délibérantes du FRAPRU et siégé aux mêmes comités gouvernementaux. Cette femme milite depuis plusieurs décennies pour l'amélioration des conditions de logement, pour le maintien des populations traditionnelles dans leur quartier et pour la prise en charge par les citoyennes, citoyens de leurs conditions de vie et de logement. Après avoir travaillé pendant 17 ans dans un comité logement de Montréal, elle a joint l'équipe du FRAPRU en 2003. Elle s'implique aussi dans un organisme à but non lucratif d'habitation pour personnes âgées et dans les mouvements pour une justice climatique et sociale. Outre sa participation à la chorale du FRAPRU, elle n'avait jamais collaboré à un projet d'art communautaire.

Les intervenantes, intervenants des organismes locaux

Employées et employés des comités logement et association de locataires, les intervenantes et intervenants des organismes locaux sont responsables de la coordination, de l'organisation communautaire ou des services de références et d'accueil. Elles et ils prennent part aux assemblées délibérantes du FRAPRU et sont accompagnés de militantes et militants représentant leur groupe.

Pour le projet, elles et ils s'occupent de la logistique des ateliers de création et des événements publics dans leur ville : réservation de locaux, organisation du transport et des repas, convocation des médias. Les intervenantes et intervenants des organismes membres du FRAPRU représenteront 10 % des personnes participantes aux ateliers (voir *Annexe C*). Une personne intervenante par groupe a participé à l'entretien de groupe dans leur ville à la fin du projet. Notons que j'ai réalisé un entretien individuel plus en profondeur avec une intervenante, Marion Duquette, à sa demande.

Les participantes, participants au projet

Quatre-vingts personnes participent aux huit ateliers de création dans les villes de Sherbrooke, Trois-Rivières, Rimouski, Saguenay, Montréal, Beauharnois (Montréal), Rouyn-Noranda et Gatineau. Ces personnes présentes aux ateliers sont invitées par le comité logement ou par l'association de locataires de leur ville. Quarante personnes participantes à *LDL* prennent part à un des cinq entretiens de groupes pour évaluer l'ensemble du projet; je les identifie comme répondantes et répondants. De ce nombre, on retrouve 32 militantes et militants, sept intervenantes et intervenants locaux et une permanente du FRAPRU (voir *Annexe C*).

La moyenne d'âge des personnes participantes est de 45 ans. Les femmes et les personnes non racisées sont majoritaires³⁰. Elles et ils vivent ou ont déjà vécu des situations de précarité économique ou de marginalisation sociale et culturelle. La plupart reçoivent des prestations de la sécurité du revenu ou des prestations de retraite. Les autres occupent des emplois précaires. Une bonne partie d'entre elles et eux ont des problèmes de santé physique et mentale. Dans chaque groupe, deux ou trois personnes éprouvent de grandes difficultés à lire et à écrire alors que d'autres sont totalement analphabètes. Durant les ateliers et les entretiens, plusieurs femmes et hommes expliquent avoir eu des parcours scolaires difficiles, jonchés d'obstacles et de moments d'exclusion. Bref, ces personnes se trouvent dans une marge subie sur les plans économique, culturel et social (Parazelli, 2003). Trois personnes affirment avoir traversé des périodes d'itinérance (entretiens de Gatineau, Rimouski et Trois-Rivières).

La plupart des répondantes et répondants aux entretiens s'identifient comme des militantes, militants engagés depuis longtemps pour le droit au logement. Plusieurs

³⁰ Seulement trois personnes de Montréal ont participé à l'atelier et aucun à Québec. Cette faible participation des deux plus grandes villes du Québec impacte sur la faible diversité culturelle des participantes, participants.

s'impliquent également dans d'autres organismes communautaires. La majorité mentionne s'impliquer dans leur organisme pour améliorer leur situation et surtout pour contribuer à changer le monde. Quant aux personnes habitant en logement social, elles précisent, pour la plupart, poursuivre leur implication dans la lutte pour le droit au logement pour les autres par solidarité. Dans l'ensemble, les propos recueillis témoignent de la grande conscience sociale de ces personnes.

Chaque rencontre d'entretien réunit une à trois participantes et participants ayant déjà pris part à un projet artistique. Elles et ils en gardent un souvenir positif et sont plus à l'aise que les autres lors des ateliers. Afin de cerner leurs conceptions de l'art, je leur demande ce qu'est une ou un artiste. Dans leurs perceptions, l'artiste demeure un être singulier, authentique, qui fait preuve d'intériorité et possède un talent unique, ce qui renvoie à une conception romantique en concordance avec la perception générale de l'artiste, mentionnée à la section 2.4. En plus de ces conceptions idéalisées, plusieurs soulignent que la sensibilité de l'artiste s'avère nécessaire pour la société et que l'art permet une mise à distance du quotidien et amène à réfléchir autrement (voir *Annexe D*, Q 18). En ce sens, Jean, un répondant, résume bien l'esprit général des réponses à cette question : « [...] l'artiste serait là pour humaniser la société, il amène une sensibilité à la société et exprime l'état du monde. Il fait réfléchir » (entretien, Rouyn-Noranda, 9 septembre 2018). Quant à la façon dont elles, ils qualifient le projet *LDL*, les réponses divergeront selon l'expérience vécue (voir *Annexe D*, Q. 19). En voici une synthèse :

- Un art rassembleur qui vise à sensibiliser la population;
- Un art solidaire qui prône un partage libérateur;
- Un art qui permet de s'exprimer et de révéler les situations sociales;
- Un art militant qui permet de poser un geste politique;
- Un art du vécu;
- Un art qui fait du bien, un loisir, de l'art thérapie, etc.

L'artiste engagée

Pour ma part, les projets de création collective en milieu communautaire répondent à un désir d'engagement social et un besoin de créer. En fait, comme je l'ai déjà mentionné, la question du logement me passionne. S'y ajoute le plaisir de travailler et de créer avec des femmes et des hommes aux parcours de vie difficile, des personnes éprouvées par la pauvreté, le rejet, la marginalisation. Je dois dire que je me sens très à l'aise avec ces gens et j'éprouve beaucoup d'admiration pour eux, alors qu'ils relèvent leurs manches et décident de transformer leur situation par l'action collective. De plus, j'aime relever ce genre de défi qui consiste à amener les gens à collaborer à un projet de création.

Tout comme l'artiste Stéphanie Airaud (2019), je ne perçois pas les gens pauvres et marginalisés comme des personnes vulnérables, exclues, différentes, mais comme des personnes vivant des conditions de vie précaires. Je comprends les causes structurelles qui engendrent ces situations dans leurs réalités quotidiennes. Je me sens aussi indignée qu'elles lorsque je suis confrontée à ces réalités. Airaud (2019) suggère que « la réciprocité, l'hospitalité, l'altérité, la reconnaissance de l'autre [sont] indispensables à l'exercice de la participation créatrice et émancipatrice » (p. 155). Ces capacités d'altruisme et d'empathie s'avèrent fondamentales dans le rapport de réciprocité qui s'établit en cours de projet. De plus, ce rapport à l'autre se veut le plus honnête possible, et ce, en toute connaissance de l'asymétrie de nos situations (Bentouhami-Molino, 2015). Je ne suis pas affectée comme elles par des problèmes de logement et je suis privilégiée d'être instruite, pleinement intégrée à la société et rémunérée pour réaliser ce projet avec elles. Par ailleurs, cela ne m'empêche pas d'être solidaire et de rechercher une mutualité dans les actions communes (Petrella, 1997).

5.3.2 Les lieux du projet

Les lieux du projet et l'espace-temps sont des déterminants majeurs dans le déroulement de *LDL*. Pour donner les ateliers et être présente aux évènements publics, je parcours au total 4362 km en voiture. J'ai le plaisir de me rendre à deux reprises dans les villes de Sherbrooke, Trois-Rivières, Rimouski, Saguenay, Beauharnois et Longueuil, Montréal, Rouyn-Noranda et Gatineau. Je fais un premier 2181 km au printemps pour exécuter les ateliers et un deuxième circuit en septembre pour participer aux dévoilements des lanternes et réaliser les entretiens de groupe. Chaque fois, je prends ainsi la route accompagnée d'une des permanentes du FRAPRU. Quant aux autres actrices et acteurs du projet, elles et ils se rendent au centre communautaire de leur ville.

Une réflexion s'impose quant au plaisir de « faire de la route » pour me rendre dans les villes où se déroulent les ateliers et les dévoilements publics. Le temps de transport est long, mais ces instants d'arrêt intrinsèques à la distance à parcourir me permettent de me préparer et aussi de laisser de côté mes préoccupations quotidiennes. En fait, pour moi, le déplacement fait partie du processus de création. Il permet un état d'entredeux temporel avant d'arriver ailleurs et d'entrer en contact avec l'univers du groupe et du sujet de création.

Quelles seront les répercussions des lieux d'atelier sur les participantes et participants? Toutes et tous affirment que le choix du lieu de l'atelier, soit le local de leur organisme, n'a pas d'impact sur leur participation au projet. Selon Judith L., l'accompagnatrice, le transport n'influence pas la participation des militantes et militants aux activités du FRAPRU, puisque les organismes assurent leur déplacement et le repas du diner. De plus, elle précise que, « [e]n général, nos militants et nos militantes aiment bien ça, sortir [...] à l'extérieur et découvrir de nouvelles choses! » (entretien individuel, Montréal, 20 décembre 2018). Bien que nécessaire, notons toutefois, comme le souligne Marion D., une intervenante locale, que l'organisation du transport collectif

entre plusieurs villes est une activité très chronophage dans la tâche des intervenantes et intervenants. Selon ses dires : « le transport pour aller reconduire tous les membres peut prendre jusqu'à une heure et demie. Comme la motivation est grande, personne ne se plaint de la durée du trajet et de leur arrivée tardive à la maison » (entretien individuel, Longueuil, 18 octobre 2018).

Des répondantes et répondants des villes hors des grands centres soulèveront une autre dimension à cette question en exprimant leur grande appréciation du fait que je me sois déplacée dans leur ville. Des participantes et participants des villes de Trois-Rivières, de Rouyn-Noranda et de Saguenay rapporteront aussi qu'il est plutôt rare que des événements du FRAPRU se déroulent « chez elles et chez eux ». C'est toujours à elles et eux de se déplacer dans les grandes villes, soit à Montréal, Québec ou Ottawa. Ma présence dans leur ville, à deux reprises, sera donc un événement en soi.

Quant aux espaces aménagés par les groupes hôtes pour la tenue des ateliers, je reconnais la disposition habituelle des locaux des centres communautaires et leur climat. Se sentir tout de suite à l'aise dans un espace ou une salle où l'on entre pour la première fois n'est pas banal, car un lieu, par ses fonctions, induit des comportements sociaux et, par sa ressemblance à un autre, évoque des expériences sensorielles et des souvenirs (Pink, 2009). La salle communautaire des organismes représente généralement un lieu-événement (*emplacement*) à connotation positive pour moi, tout en étant un espace connu des participantes et participants. De même, je constate à nouveau à quel point les lieux de vie ont une empreinte indélébile sur les gens, dont moi-même (section 5.1.2). Il m'apparaît indéniable que ce sujet des conditions de logement rejoindra toutes les personnes présentes – et même les intervenantes et intervenants – qui raconteront leurs expériences de vie en logement locatif. Cela contribuera à positionner les actrices et acteurs sur un pied d'égalité lors des ateliers.

5.3.3 La temporalité de l'action

Lors de l'évaluation de la faisabilité du projet, je suis persuadée que le territoire à parcourir et la nécessité de m'adapter à la réalité de chacun des groupes rencontrés seront les facteurs les plus déterminants dans la réalisation du projet. Or, si je pressens que les lieux du projet limiteront très peu mon action comme créatrice, c'est davantage le temps dont je disposerai qui influencera mes choix et les résultats obtenus.

Le projet *LDL* se déroule dans un intervalle de 15 mois. C'est très peu pour concevoir un dispositif de création et pour effectuer l'ensemble de la démarche convenue. Les phases de réalisation doivent donc se superposer. Par exemple, je construis les structures des lanternes en même temps que j'exécute les ateliers de création et que je planifie la phase de diffusion. Aussi, afin de respecter l'énergie des militantes et militants des groupes locaux ainsi que les ressources financières des organismes, il est convenu que les ateliers de création durent trois heures, ce qui restreint grandement les possibilités de mettre en place un processus de cocréation avec les personnes participantes. C'est pourquoi le processus de validation du projet se déroule préalablement avec les personnes permanentes du FRAPRU. Lors de l'atelier, les participantes et participants prennent ainsi part aux décisions à trois occasions : le choix de participer ou non à l'atelier, les choix individuels faits lors de la création individuelle sur ledit objet et les délibérations collectives autour des images et des mots à transposer sur la grande lanterne à réaliser pour leur ville. Je prends tout de même le temps de m'assurer de la bonne compréhension de la démarche proposée et de l'accord des personnes présentes avant d'entamer l'atelier et tout au long de son déroulement.

Ce laps de temps est très court pour générer un climat propice à la création, saisir et atténuer les résistances de certaines personnes à amorcer la démarche en atelier et faire vivre l'expérience d'un processus créatif. Dès lors, il faut briser la glace rapidement avec les participantes et participants en allant directement au but, malgré le risque de bousculer un peu le groupe. Étant donné les balises du projet et le type de groupe avec

lequel je le réalise, je privilégie la collaboration autour d'un objet à investir dès le départ (comme les petites et grandes lanternes) pour que le projet soit plus concret et moins exigeant en termes de temps, d'énergie et de ressources.

Gérer le temps des ateliers pour en tirer le maximum en tenant compte de ce qu'offrent le lieu et les personnes présentes s'avère décisif dans le choix des matériaux et du processus de création proposés. Effectivement, le peu de temps d'atelier ne permet pas la mise en place d'un processus de cocréation, car il y a cocréation lorsque l'artiste et les participantes et participants font advenir ensemble la forme de l'œuvre en rapport à un contenu, et qu'elles et ils participent ensemble à l'élaboration de l'œuvre et aux processus de délibération, au fur et à mesure de l'aventure créatrice (Hutcheson, 2016). Ici, les groupes sont plutôt conviés à vivre une démarche préconçue et à investir un objet préfabriqué. Selon Casemajor, È. Lamoureux et Racine (2016), ce type de démarche évolue dans une démarche semi-ouverte avec peu de délibérations sur le processus proposé. La liberté d'action des membres participants se trouve davantage dans « une collaboration libre à l'intérieur d'un cadre prédéfini » (p. 177), ce qui représente, selon moi, un inconvénient quant à l'approfondissement de la démarche avec les personnes participantes. Les personnes participantes auront donc peu de temps pour réfléchir et se consulter. Malgré cela, les répondantes et répondants affirmeront, lors des entretiens, que la durée des ateliers, qui était de trois heures, était suffisante. Ceux et celles de Rouyn-Noranda souligneront toutefois avoir volontairement prolongé l'atelier au-delà des trois heures prévues parce qu'elles et ils prenaient plaisir à être ensemble autour du projet (entretien, 9 septembre 2018).

De mon côté, j'éprouve ce temps différemment, car pour moi, la temporalité des ateliers va bien au-delà de l'instant présent, la démarche reposant sur un socle solide d'expériences, formé à partir de milliers de rencontres avec des personnes mal logées, du suivi assidu de l'actualité et de lectures à propos d'enjeux sociaux. En somme, la continuité de mon engagement social et le thème exploré s'inscrivent dans une

classification ainsi qu'une configuration de lieux, de codes et de langages que je connais depuis longtemps. Ce projet prend racine dans la culture du mouvement pour le droit au logement, qui repose sur des manières de faire et de dialoguer propres à ce regroupement, mais aussi dans des souvenirs partagés entre les militantes, militants et moi, car je suis déjà allée dans leur ville, j'ai assisté à des réunions dans leur salle communautaire et j'ai participé aux manifestations, actions et conférences de presse du FRAPRU. Je ne les connais pas personnellement, mais on se reconnaît comme membres d'un même mouvement. C'est cette reconnaissance mutuelle qui me permet d'accélérer le processus d'établissement d'une relation avec les personnes participant au projet.

5.3.4 Le cercle réflexif II : l'épaisseur du temps partagé

Le projet a commencé bien avant la première rencontre avec Judith Lévesque. Il a pris racine dans une histoire commune qui nous liait, artiste, intervenantes et intervenants, participantes et participants autour d'une préoccupation partagée, soit celle du logement. Ma participation passée à ce mouvement et mon expertise sur cet enjeu sont déterminantes dans l'établissement rapide d'une relation avec les groupes au moment d'exécuter les ateliers. Comment puis-je qualifier cette connexion entre l'expérience accumulée, la mémoire partagée et l'action en cours lors de l'exécution des ateliers?

La notion d'épaisseur du temps, telle que présentée par Menger (2009), éclaire la manière de composer avec le temps partagé dans l'expérience du lieu et du moment présent. Selon l'auteur, le temps est divisé en périodes qui ont des épaisseurs propres dans un système de relations à détermination variable. Menger inscrit le processus de création dans un temps indéterminé, car il est difficile de prévoir son aboutissement et ses impacts. Pour illustrer son propos, il donne en contreexemple la relation qui s'établit entre une personne qui consomme un bien ou un service et l'entreprise qui le produit. En principe, les relations commerciales n'ont pas d'épaisseur temporelle, puisqu'elles sont conçues, « par hypothèse [pour] se dénouer immédiatement et parfaitement, c'est-

à-dire sans qu'une durée et une mémoire de la relation aient une valeur propre » (p. 106). C'est donc un système statique et intemporel limité au moment de la transaction commerciale, et ce, à chaque reprise de l'achat du produit ou du service.

Or, il en est tout autrement dans la pratique artistique, où le temps s'inscrit dans la durée, l'indétermination des résultats et l'interdépendance des décisions et des relations entre les gens, les objets et les lieux (Menger, 2009). En d'autres mots, le temps ne s'arrête pas au service rendu ni à la satisfaction de l'organisme contractant. Nous sommes dans une relation où le temps partagé ensemble fait ressurgir d'autres expériences de vie qui densifient le moment présent et concourt à créer une valeur propre à la relation. En fait, Menger (2009) mentionne que « le temps est partitionné en périodes qui ont chacune leur épaisseur » dans un équilibre temporaire et séquentiel (p. 110). Ainsi, de l'engagement dans une action aux résultats imprévisibles, où coexistent plusieurs couches de temporalité (le passé, le présent et le futur dans l'ici et maintenant), émerge une épaisseur temporelle³¹. Menger précise que « [c']est l'épreuve d'incertitude qui donne son épaisseur à l'humanité et ses satisfactions les plus hautes au travail créateur, dans les arts, les sciences, dans les professions intellectuelles » (p. 196).

En fait, le sens du temps, les traditions et les concepts s'avèrent des constituants de la subjectivité et de l'altérité. La vision subjective, selon Braidotti (2003), provient du rapport du sujet à l'autre et à la collectivité qui s'inscrit « à l'intérieur d'une mémoire ou d'une archive [collective] » (p. 35). Les histoires de vie agissent « à travers la mémoire, le langage, et les représentations » (p. 36). De même, dans l'expérience du

³¹ Menger (2009) explique, en d'autres mots, que [...] c'est précisément par ce jugement engageant l'action qu'émerge une épaisseur temporelle, sous la forme d'un délai, d'un écart à l'immédiateté, autrement dit le déploiement de projection et d'accomplissement, que masque le schème de l'acte spontanément doté d'anticipations ajustées aux informations reçues de l'environnement. » (p. 137)

lieu et du moment présent se retrouvent d'autres expériences passées, des traces de souvenirs et de traumatismes convoqués par le lieu-événement, par les personnes présentes, par le sujet abordé, etc.

Toutefois, les événements s'inscrivent différemment chez les individus selon leur positionnement dans l'espace et selon la manière dont ils se situent dans le temps. Braidotti (2003) souligne ainsi que les formes temporelles des vécus se manifestent de différentes façons dans le corps et la mémoire, tout comme dans les manières de penser, particulièrement lorsque celui-ci touche à des traumatismes. Comment aborder une variété de vécus et de perceptions pour approfondir la compréhension d'un sujet de création? L'auteure propose de développer « des espaces d'interconnexions productives » en multipliant les perspectives et les stratégies pour se concentrer sur l'instant présent et se décentrer de sa propre situation au moment d'aborder un sujet (p. 35).

L'épaisseur du temps (Menger, 2009) et l'espace d'interconnexion (Braidotti, 2003) engendrent une réflexion atténuant l'importance du lieu de création au profit de l'épaisseur du temps partagé avec les participantes et participants. L'épaisseur du temps partagé produit chez moi, et possiblement chez les autres, des interconnexions dans l'espace et le temps qui active la mémoire partagée (issue d'une histoire militante commune) autour de problématiques communes. Les histoires de vie passées, présentes et inventées ainsi que les émotions qu'elles suscitent sont la matière de création, tout comme le sont les connaissances cumulées sur la plasticité d'un matériau pour une sculptrice ou un sculpteur. Cela dit, à la différence des pratiques d'art relationnel où l'artiste est au centre du dispositif relationnel, l'accent est mis ici sur le processus de création collective et non sur l'expérience vécue de l'artiste ou celle des spectatrices, spectateurs.

Ce retour sur le déroulement du projet me fait prendre conscience que mes projets émergent de là où je mets les pieds, à même mon réseau de contacts construit au fil des années et en résonance avec mes expertises. Ainsi, le processus de création est bien ancré dans le sol et dans l'épaisseur du temps.

5.4 La conception du dispositif de création

En même temps que les pourparlers avec la permanence du FRAPRU, je commence à imaginer le déroulement du projet. En fait, celui-ci comporte un ensemble d'enjeux qui nécessitent la mise en place d'un procédé de création à relais (sect. 1.3.1). Afin d'idéaliser une démarche à vivre et une œuvre à produire avec les groupes participants, je m'imprègne des bornes du projet, de ses objectifs, de ses contraintes et de sa source d'inspiration. Le dispositif de création s'élabore en tenant compte du fait que je crée avec des groupes déjà constitués, ce qui correspond à ce que Parazelli (2003) nomme des marges inscrites, soit un groupe d'appartenance en lien avec la situation et les croyances des personnes qui le composent, ici, les groupes membres du FRAPRU.

Le projet est découpé en trois étapes de création à reprendre pour chaque ville :

1. l'exécution d'un atelier de création pour que chaque personne produise un objet représentant son histoire ou exprimant ses opinions;
2. la production d'un objet unificateur à partir des histoires du groupe;
3. l'activation des œuvres produites à l'occasion d'un événement dans l'espace public (fig. 5.3).

Conséquemment, le dispositif propose un relais entre création individuelle et collective, un relais multimodal par l'usage d'une variété de modes d'expression (dessin, écriture, théâtre d'image, sans oublier le port corporel des lanternes et la gestuelle associée à ces objets déjà multimodaux) et un relais avec la production de l'artiste par l'appropriation

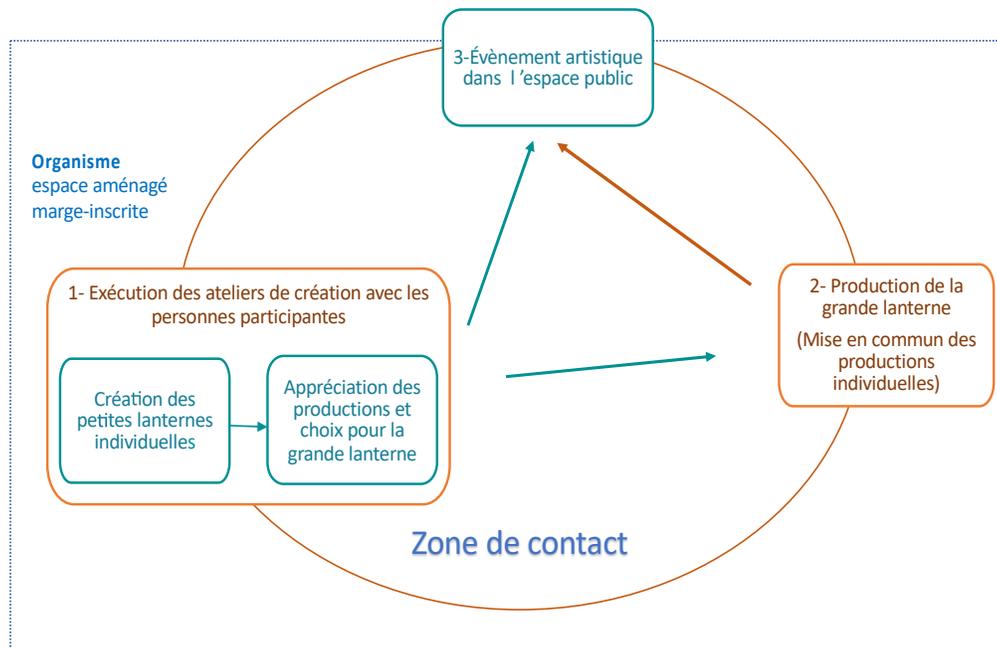


Figure 5.3 : Les trois étapes de création et le relais entre les protagonistes du projet. L'action de celles-ci et de ceux-ci est en vert. Les flèches représentent la circulation des objets produits.

et l'intégration des productions individuelles sur les lanternes. Les participantes et participants sont donc invités à produire une création personnelle d'où seront extraites des images et des écritures transposées dans un objet rassembleur (voir *Annexe A*). Ces productions sont ensuite activées dans l'espace public pour générer une connexion, autre relais, avec le public et la société.

5.4.1 Les objets-frontières

Rapidement, je m'aperçois de la nécessité d'utiliser un « objet-frontière » (Trompette et Vinck, 2009, p. 2) pour articuler cette démarche. J'envisage cet objet rassembleur à la fois comme le réceptacle de ce que les participantes et participants souhaitent exprimer, un lieu d'inscription des échanges lors des ateliers et une œuvre à activer dans le cadre des événements publics déambulatoires. L'appropriation du concept de

caissons lumineux d'Échelle inconnue au projet *LDL* m'amène à générer deux formes d'objet : celle de petites lanternes faites à la main et celle de grandes lanternes mobiles et démontables. Si les petites lanternes permettent à chaque personne participante de dévoiler son vécu et de partager ses revendications personnelles, les grandes lanternes rendent visibles des situations diversifiées autour d'un enjeu partagé. Ainsi, les petites lanternes créent une collection d'images et de mots sources à transposer sur les lanternes de taille humaine. L'intervention artistique se constituera alors non seulement par ces objets/lanternes eux-mêmes, mais du fait de leur activation par le corps éclairé des individus en déplacement au sein de la marche nocturne. Le geste d'illuminer des lanternes pour rendre visibles les situations de mal-logement des militants du FRAPRU, me semble porteur de sens et appelle à la participation en « prenant place » dans la ville (Butler, 2016).

L'opérationnalisation de l'« objet-frontière » permet aussi aux participantes et participants de négocier leurs différences, puisque chacune et chacun réalise sa propre lanterne tout en contribuant à un évènement artistique et politique. Ce dispositif devient un espace d'interconnexions productives (Bradotti, 2003). Le tout s'articule dans la recherche d'« une cohérence entre des mondes sociaux en interaction, sans les uniformiser et sans qu'ils deviennent transparents l'un à l'égard de l'autre » (p. 11). La notion de mondes sociaux fait ici référence aux groupes communautaires ainsi qu'à l'ensemble de la société dont font partie les mondes de l'art, avec lesquels ils sont en interrelations par le projet.

Lors des ateliers et des évènements publics, je constate que le geste d'illuminer des lanternes s'avère d'une grande force symbolique et est riche de sens pour les participantes et participants. Le terme « lanterne » désigne un « appareil d'éclairage, souvent portatif, constitué d'une boîte ou d'une enveloppe à parois transparentes ou translucides, à l'intérieur de laquelle est placée une source lumineuse » (CNRTL, 20 septembre 2019). L'expression « éclairer la lanterne de quelqu'un », qui signifie

« aider (quelqu'un) à comprendre quelque chose, l'éclairer » (CNRTL, 20 septembre 2019), s'avère d'autant plus pertinente dans le contexte de *LDL*. Pendant les entretiens de groupe, les répondantes et répondants utiliseront d'ailleurs cette expression pour décrire les impacts sociaux du projet (voir *Annexe D*).

Les petites lanternes chinoises

Lors des ateliers, les participantes et participants sont conviés à investir une petite lanterne. La petite lanterne est conçue de sorte qu'elle puisse être assemblée et démontée plusieurs fois, car je désire qu'elles circulent dans chacune des villes (fig. 5.4). Ses parois translucides doivent laisser apparaître la lumière et être assez solides pour résister à de multiples manipulations. Je choisis donc un papier-calque de qualité à titre de support plutôt que le papier de riz (très cher) habituel pour ce type d'objet et des crayons-feutres pour dessiner et écrire sur les lanternes. Adéquats, les crayons-feutres indélébiles sont faciles d'usage pour des personnes peu familières avec ce genre de gestes. Les montants de la petite lanterne sont constitués de petits bâtons en bambou, rappelant l'origine asiatique de cet objet, et la base ainsi que la partie supérieure sont faites de plastique ondulé de forme carrée, découpé à partir de pancartes électorales récupérées dans les rues après les élections municipales.

Un système de corde relie les carrés de plastique, tout en servant de poignée pour le transport de l'objet lors des marches. Les lanternes sont rétroéclairées par de très petites lumières *DEL* à piles. En plein jour, les petites lanternes offrent une esthétique de l'ordre du « bricolage ». À la tombée de la nuit, elles se métamorphosent en objets lumineux. En fait, avec l'illumination des lanternes, les dessins et les mots paraissent plus percutants, car l'effet de lumière les magnifie, selon les dires de plusieurs répondantes et répondants, lors des entretiens.



Figure 5.4 : Lanternes produites lors des ateliers de Saguenay et de Montréal au printemps 2018.

Les grandes lanternes

Quant aux grandes lanternes, de forme parallélépipède, elles mesurent 183 x 92 x 76,2 cm. Leur structure est faite de contreplaqué d'épinette et le dessus et le fond de merisier (fig. 5.5). Ce choix de matériaux, signifiant une certaine modestie en cohérence avec le fait de lutter contre la pauvreté, répond à l'éthique militante du FRAPRU. Un système de brancards permet de les transporter dans le cadre d'une marche. Des lampes de poche aimantées fixées dans les couvercles éclairent les parois.

Celles-ci sont faites de tulle de scène sur lequel je reproduis les dessins et transcris les écrits des participantes et participants. Chacune des lanternes, singulière, se veut le reflet des situations dessinées par les groupes de participants des différentes villes du Québec. Elles portent ainsi leurs témoignages de façon assez directe puisqu'après les ateliers, je reproduis fidèlement leurs dessins en utilisant un projecteur, tout en faisant



Figure 5.5 : Lanterne transportée par deux militants de Rouyn-Noranda, le 9 septembre 2018.

un travail d'appropriation et d'assemblage en cohérence avec les contenus pour chaque ville. Une dernière lanterne assemble des dessins issus des huit ateliers, en guise de synthèse.

5.4.2 La démarche d'atelier

La démarche de création avec les participantes et participants dans le cadre des ateliers se veut la clé de ce processus. Sans leur concours, le projet perd de son sens, puisque ce sont leurs histoires et leurs perceptions des problèmes de logement que le projet veut mettre en lumière. Dans le cadre d'un atelier d'une durée de trois heures, je dois donc :

- Établir rapidement une relation de confiance au sein du groupe;
- Amener les participantes et participants à aborder individuellement et collectivement leur vécu et à accepter de l'exposer;
- Insister pour qu'elles, ils dépassent les discours habituels (slogans, statistiques, descriptions de mauvais logements, etc.);
- Prévoir un mécanisme d'appropriation de l'œuvre par les groupes membres, pour l'organisation des événements publics de septembre.

Partant de l'objectif de fabriquer de petites lanternes sur l'enjeu du droit au logement, je souhaite ainsi mettre en place une zone de création et d'interconnexion où toutes et tous peuvent se mettre en action à partir de leur propre expertise du sujet abordé, où chaque histoire individuelle contribue à édifier l'œuvre à venir.

Dès lors, l'atelier se divise en quatre étapes subséquentes (tableau 5.1) au sein desquelles plusieurs activités permettent d'explorer différentes manières d'aborder le sujet. Après les présentations d'usage relatives à toute rencontre (activités a), je commence l'atelier avec une activité brise-glace (activité b), soit une courte appréciation d'une œuvre actuelle. Par cette activité, je veux proposer une vision de l'art actuel où l'intention compte davantage que le résultat. Je souhaite également atténuer les appréhensions des participantes et participants en leur montrant une œuvre expressive, tout en leur permettant de plonger rapidement dans la création à partir de leurs situations et de leurs connaissances des problèmes de logement, en évitant l'usage de clichés et de slogans militants. Nous poursuivons l'atelier avec l'appréciation d'une seconde œuvre, mais cette fois-ci, je leur demande de dessiner leur impression sur l'œuvre (activité c).

Je constate tout au long des ateliers que le recours à une mise en situation phénoménologique, par l'appréciation d'œuvres (activités b et c), permet en effet d'aborder facilement leurs histoires domiciliaires et d'identifier les conséquences physique, psychologique, émotive, familiale ou relationnelle découlant de leurs mauvaises conditions de logement.

Tableau 5.1 : Programme des ateliers de création

Zone de contact	<ul style="list-style-type: none"> a) Introduction à l'atelier <ul style="list-style-type: none"> - Présentation du projet <i>LDL</i> - Présentation des personnes participantes - Fonctionnement de l'atelier et signature des feuilles d'autorisation à l'image b) Activité brise-glace
Réalisation	<ul style="list-style-type: none"> c) Retour individuel sur sa situation de logement (mise en situation phénoménologique) d) Exploration par le corps du sujet (théâtre-image)
Implémentation des résultats dans l'espace privé	<ul style="list-style-type: none"> e) Illumination des petites lanternes f) Échange : Que voulons-nous retrouver sur la lanterne de votre ville?
Rétroaction	<ul style="list-style-type: none"> g) Évaluation de l'atelier

Cette activité amène les participantes et participants à dialoguer avec un personnage fictif, à partir de la question suivante : si le personnage était dans votre logement, que percevrait-il?

Après cette activité individuelle basée sur le théâtre-image (activité d) vient le moment de mobiliser son corps dans une activité d'équipe. Le « théâtre-images » est une technique d'intervention en éducation populaire développée par Augusto Boal dans le cadre du théâtre de l'opprimé. Il permet d'explorer une situation d'oppression et d'en faire l'analyse. Selon D. Richard (s. p. b), le théâtre-images permet de « donner du sens [à un enjeu] sans passer par la parole; [d']instaurer un lien entre l'espace, le corps, les expressions faciales ». Les participantes et participants sont alors invités en équipe à représenter avec leurs corps un enjeu collectif traitant des problèmes de logement. Elles et ils sont ensuite invités à poursuivre leur production en s'inspirant de cette activité de groupe. Vers la fin de l'atelier, j'invite le groupe à allumer leur lanterne afin de voir les résultats à la pénombre en guise d'implémentation des productions dans l'espace privé, entre nous.

À la suite de l'appréciation des petites lanternes vient le temps de choisir les dessins qui se retrouveront sur la grande lanterne (activités e-f). C'est aussi le moment où je fais un retour sur l'ensemble de la démarche d'atelier avec le groupe, avant de se quitter. L'enjeu à la fin de l'atelier est, de mon point de vue, de susciter le désir d'aller ensemble dans l'espace public. En fait, l'ensemble du dispositif de création est pensé en fonction des participantes et participants et des contraintes à surmonter, soit les bornes du projet pour prendre place dans l'espace public.

5.4.3 Le déroulement du projet et son dispositif

L'ensemble du projet se déroule comme prévu. Lors des ateliers, nous produisons 80 petites lanternes et je réalise ensuite les neuf grandes lanternes à partir des dessins et des mots des participantes et participants. C'est lors de l'atelier en Montérégie dans

la ville de Beauharnois que j’anime l’atelier regroupant le plus grand nombre de personnes, soit vingt participantes et participants, alors que celui de Montréal n’en rassemble que trois, ce qui en fait le plus petit groupe. Malheureusement, l’engagement des groupes membres du FRAPRU est faible pour les villes de Montréal et de Québec.

La présentation des œuvres dans l’espace prend la forme de sept événements de dévoilement des lanternes en septembre 2018 dans les villes de Gatineau, Rimouski, Rouyn-Noranda, Longueuil, Montréal, Saguenay et Trois-Rivières. Celui de Sherbrooke est réalisé en janvier 2019. Le projet se conclut par la tenue de cinq rencontres bilans, qui sont également l’occasion de réaliser des entretiens semi-dirigés de groupe ainsi que deux entretiens individuels. La médiatisation du projet est bonne dans les médias locaux et sur les réseaux sociaux (voir *Annexe B*).

Petite surprise en relation à l’événement de Montréal : un militant du Comité Bails Hochelaga-Maisonneuve, Jean-Pierre East, crée chez lui une lanterne sous la forme d’un immeuble et l’amène lors du dévoilement de la lanterne montréalaise (fig. 5.6). Il m’écrit le lendemain, par l’entremise d’une messagerie de réseaux sociaux : « J’ai eu ben du fun à faire cette lanterne! La raison pour laquelle je n’ai pas participé au projet commun est que le *Bails* n’avait pas le temps de tenir cette activité, car il était débordé par l’organisation de la marche » (communication personnelle par *Facebook*, 12 octobre 2018).

L’analyse des phases du projet me permettra de dégager son dispositif et le processus de création qu’il sous-tend (fig. 5.7). Le dispositif, comme le stipulent Bardin et *al.* (2011), est constitué de « l’expérience artistique comme produit d’un réseau liant des objets hétérogènes (les œuvres, qui assemblent mots, images, formes, espaces, temps), des institutions, des acteurs (le créateur, le public et tous leurs intermédiaires) » (p. 16).



Figure 5.6 : Lanterne produite par Jean-Pierre East du Comité Bails Hochelaga-Maisonneuve à Montréal, septembre 2018. Crédit photo : Charlotte Gaudreau-Majeau.

Je constate que *LDL*, comme pour mes projets exploratoires, prend forme à partir de là où j'ai les pieds (chapitre 1). Chaque fois, j'explore l'impact des enjeux sociaux sur la quotidienneté des gens en allant à leur rencontre, dans un désir de proposer de nouveaux horizons, d'autres ailleurs par la création collective. L'intention politique s'incarne dans la création sur un enjeu social avec les personnes concernées et dans le geste d'apparaître dans l'espace public à leur côté. Un des enjeux de la conception du dispositif réside dans le choix des bons moyens « pour agir sur le public (susciter des réactions notamment sensibles), mais aussi pour faire agir le public » (p. 13). En ce sens, le processus de création est orienté par un désir de faire de l'art avec les personnes touchées par des enjeux sociaux. Conséquemment, les intentions politiques et artistiques traversent toutes les phases de ce projet.

L'intention politique et le contexte du dispositif orientent la production de l'œuvre et donnent à voir ce que vivent des personnes mal-logées tout en proposant d'autres manières d'agir par le recours à l'art au sein des organismes membres du FRAPRU. Je m'efforce de rendre visibles des points de vue différents et critiques sur l'enjeu du

logement avec les personnes concernées. Un effort est aussi fourni pour rendre accessible le processus de création. Ainsi, je présente chaque phase de création aux groupes et j'utilise un langage accessible en expliquant les termes plus complexes.

Quant à l'intention artistique, elle s'actualise à même la conception du dispositif et des objets-frontières tout au long du processus de création à relais avec les participantes et participants par le fait d'explorer des espaces symboliques et de créer une œuvre événement à relais dans plusieurs villes. L'exploration de la dimension sensible du sujet, fer de lance de ce dispositif, permet à des personnes en situation de précarité et de marginalité de rendre visibles leurs situations et leurs revendications de manière personnelle.

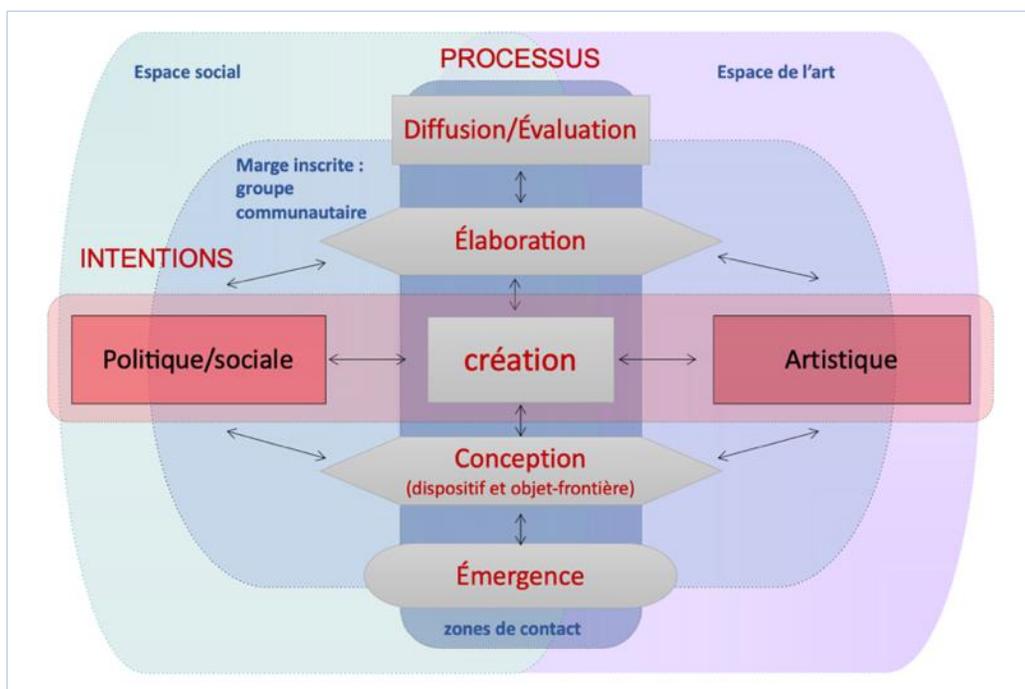


Figure 5.7 : Schéma illustrant le dispositif de création critique, tel qu'il se présente dans ma pratique.

5.5 Conclusion

Par un concours de circonstances, on m'a offert la possibilité de réaliser un projet avec un regroupement de défense des droits des personnes mal logées. C'était une offre particulièrement stimulante, puisque je connaissais bien l'organisme pour avoir déjà été impliquée auprès du FRAPRU. Par ailleurs, même s'il s'agissait de concevoir un projet de création sur un sujet familier, j'ai dû réactualiser mes connaissances à propos du logement, d'autant plus que ma posture avait changé au fil des années.

À titre d'artiste, j'ai pris le temps d'évaluer les bornes du projet et de mesurer les défis à surmonter, pour ensuite concevoir un projet tout autant adapté à la réalité des participantes et participants qu'amalgamé aux intentions de l'organisme et aux miennes. En décrivant ce qui était en amont du projet ainsi que le dispositif mis en place, j'ai réalisé à quel point il était nécessaire de prendre en compte les marges de manœuvre d'une proposition pour pouvoir se lancer dans la création. La permanence du FRAPRU et les intervenantes et intervenants locaux ont joué un rôle central dans la mobilisation des participantes et participants autour du projet ainsi qu'au moment de prendre les décisions. Si un imprévu dans la vie de l'organisme s'était produit, ces personnes auraient eu le pouvoir d'arrêter l'ensemble du projet, et ce, même s'il se créait des œuvres intéressantes et qu'il se vivait des moments de plaisir et de joie partagés. Le fait que le projet de création était en marge des activités régulières de l'organisme et qu'il était subordonné au bon vouloir des intervenantes et intervenants locaux précarisait sa réussite et créait un stress dans sa gestion même.

La conception d'un dispositif de création et d'objets-frontières était centrée sur la participation des militantes et militants. Leurs expériences de vie étaient la matière première de la création et le geste de révéler ces expériences se situait au cœur de l'œuvre. J'ai donc aussi pris conscience de la force de l'épaisseur du temps dans la conception et la conduite d'un tel projet (Menger, 2009). Puiser dans l'épaisseur de

mes propres expériences a également permis de générer des liens rapides entre les actrices et acteurs ainsi qu'avec les lieux, même si le court temps de l'atelier nous bousculait. Cela était particulièrement vrai pour moi puisque je devais activer l'ensemble de mes connaissances et expertises pour mener à bien ces ateliers.

C'est ainsi mis en place une pratique d'interconnexions productives (Braidotti, 2003) à partir des expériences des unes et des uns, qui a permis d'élargir notre compréhension du sujet où toutes et tous étaient experts. Pour mieux saisir cette pratique, le prochain chapitre analysera plus en profondeur les moments clés du projet, soit la phase d'exécution des ateliers, celle de la production de grandes lanternes et la réalisation des événements publics.

CHAPITRE VI

AU CŒUR DE LA CRÉATION À RELAIS

Cette deuxième partie du récit pénètre au cœur du processus de création de *Lumière sur le droit au logement (LDL)* pour relever les relais et les gestes que j'ai posés lors de l'exécution des ateliers avec les militantes et militants du FRAPRU et de la réalisation des événements publics. Les analyses de mes cahiers de notes et celle des entretiens réalisés avec participantes m'ont amenée à repérer les tensions et les stratégies qui traversent ma pratique. Par exemple, pour répondre aux appréhensions des protagonistes, je recours à l'empathie et au jeu pour aborder un sujet sensible, à l'appropriation des images produites par le groupe, ou encore à l'acte de « prendre place » avec les personnes participantes, tout en leur laissant une grande liberté. Comme au chapitre précédent, j'identifierai les cercles réflexifs qui ont émergé de l'analyse en mode écriture.

6.1 La phase d'exécution des ateliers

Manifestement, la phase d'exécution des ateliers est une des plus stimulantes de ce projet, car elle consiste à entrer en dialogue avec un groupe de personnes inconnues et à l'amener à collaborer au projet. Les ateliers débutent au printemps, la nature s'éveille et les conditions de route sont excellentes. Je pars de chez moi pour me rendre chaque fois dans une nouvelle ville pour aller à la rencontre de groupes d'inconnus. Je suis fébrile. Arrivée au centre communautaire indiqué par le groupe hôte, j'organise la salle

à mon gout et installe les matériaux pour l'atelier. Les tables sont disposées en U pour favoriser l'échange entre les personnes participantes et pour pouvoir y circuler aisément. Je prends le temps d'assembler des petites lanternes réalisées antérieurement ainsi que la structure d'une grande lanterne, car je tiens à ce que le projet leur soit présenté de façon tangible.

6.1.1 La prise de contact

Toutes et tous arrivent à l'heure prévue. Nous assistons d'abord à une conférence de presse au cours de laquelle une permanente du FRAPRU et le groupe local annoncent la mobilisation dans la région en vue de la grande marche entre Ottawa et Québec. Des journalistes locaux sont présents à ce moment. Le groupe rend publics les appuis obtenus pour cette mobilisation d'envergure en faveur de la construction de logements sociaux et d'un plus grand respect du droit au logement. Lors de cette annonce, on présente le projet *Lumière sur le droit au logement* et ses événements à venir. Les participantes et participants sont ainsi plongés sans détour au cœur du sujet de création : la situation des personnes mal logées dans leur ville et les besoins en logements sociaux. Trois femmes de la permanence du FRAPRU m'accompagnent chacune à leur tour durant les huit ateliers. Judith Lévesque assistera à cinq des huit ateliers. Je vais utiliser son nom pour parler des permanentes afin d'alléger la lecture du texte.

Après cette conférence, Judith L. me présente au groupe comme une artiste engagée pour la lutte au logement depuis 30 ans. Je complète ses propos en expliquant mon attachement à cette lutte et mon désir de réaliser un projet de création avec les militantes et militants du FRAPRU. Vient ensuite la présentation des objectifs de l'atelier afin d'éclairer le groupe sur les raisons pour lesquelles nous sommes là (les objectifs) et le déroulement de la rencontre (les modalités). J'enchaîne avec l'explication de cette recherche et la signature de la feuille de demande d'autorisation du droit à l'image, afin de pouvoir documenter l'atelier par la photographie et l'enregistrement sonore.

6.1.2 L'activité brise-glace

Au début des ateliers, les personnes participantes parlent peu, elles répondent à mes questions, sans plus. Cette retenue me semble normale puisque l'on ne se connaît pas. L'activité d'ouverture vise à élargir leurs visions de l'art et à défaire leurs appréhensions à l'idée de dessiner. Pour nous plonger dans la création, je montre la reproduction numérique d'une œuvre graphique de l'artiste-illustrateur Lino (figure 6.1). Sans explication, j'invite le groupe à décrire ce qu'il voit dans ce dessin. Les personnes distinguent au premier plan une tête humaine de profil. Selon elles, le caractère sombre du personnage dessiné et le trait rouge qui l'entoure semble « illustrer » la colère. Quelques traits de crayons en arrière-plan évoquent des toits de maisons.

À même cet exercice, plusieurs participantes et participants témoignent déjà de leur situation, et ce, avant même que je les incite à le faire. C'est ainsi qu'elles et ils commencent à se raconter. À la fin de l'échange, je précise qu'il est normal de ne pas tout comprendre quand on observe une œuvre ou entame un nouveau projet. J'ajoute aussi que, dans le cas du nôtre, tout le monde peut réussir le projet et que nous ne sommes pas là pour nous juger. J'insiste beaucoup sur le fait que nous ne cherchons pas à faire de belles images, mais à rendre visible leur situation, à produire des images d'abord significatives pour elles.

En quelque sorte, je clarifie ainsi le type d'attente que j'ai quant à l'esthétique de leur production et l'importance de s'exprimer avec leurs propres langages. Les répondantes et répondants aux entretiens confirmeront que l'activité brise-glace les a aidés à se sentir plus à l'aise.



Figure 6.1 : Lino. (2004). *Ce que nous avons fait de mieux* [collage et crayon de cire sur papier]. Montréal : Collection privée de Suzanne Gélinas. Source : l'artiste.

Marion D., une intervenante, rendra compte de l'importance de cette activité en ces mots :

Tu as commencé ton atelier en présentant un artiste. [...] J'ai trouvé cela « ultra » vulgarisé. Cela désinhibait le fait que les gens étaient « un peu » pas bons en dessin. C'était bien amené pour les participants qui avaient la crainte d'être jugés et que tout le monde regarde par-dessus leurs épaules leur dessin. (Entretien individuel, Longueuil, 18 octobre 2018)

Outre le fait de faire connaissance, l'activité brise-glace est essentielle à l'établissement d'une « zone de contact » entre moi et le groupe (Trompette et Vinck, 2009); elle permet aussi d'introduire doucement la dimension artistique du projet.

Je suis un peu surprise de constater, lors des entretiens de groupe, que la réserve manifestée par les personnes participantes est due à l'incompréhension à l'égard de la démarche de l'atelier proposé et à la peur de ne pas réussir. Durant les entretiens de groupe, plusieurs confieront être entrés dans le local sans trop savoir dans quoi elles s'engageaient et, par le fait même, n'avaient aucune idée de l'aboutissement du projet. Elles et ils affirmeront être venus en raison du lien de confiance établi avec la personne qui les a invités, et du sujet abordé. Même après leur avoir montré les lanternes réalisées par d'autres groupes, plusieurs avaient encore de la difficulté à anticiper ce que nous allions faire ensemble (voir *Annexe D, Q. 9*). En fait, pour plusieurs répondantes et répondants, l'invitation à participer à un atelier de création représente un saut dans l'inconnu. En ce sens, Gisèle se trouvait « un peu dans la brume au début ». Elle expliquera que « [...] c'est dur d'imaginer ce que cela va donner. » Sylvie, du même groupe, renchérira : « On partait de rien, on n'avait jamais fait cela! » (Entretien, Trois-Rivières, 9 octobre 2018).

Quant aux intervenantes et intervenants des différents groupes, plusieurs rapporteront avoir eu des difficultés à expliquer la teneur des ateliers de création au moment d'inviter leurs membres (entretiens à Trois-Rivières, 9 octobre; Rimouski, 23 octobre 2018; Sherbrooke, 29 janvier 2019). Cela me surprend puisque j'avais pris la peine d'expliquer le projet lors d'une assemblée du FRAPRU et de produire deux documents explicatifs, un premier destiné aux intervenantes et intervenants qui présentent le projet et un second, qui se veut un outil de préparation aux ateliers. Pourtant, ces documents ont été bonifiés et validés par l'équipe de la permanence du FRAPRU, qui possède une très bonne connaissance des groupes membres.

6.1.3 Le cercle réflexif III : le manque d'anticipation

L'anticipation opératoire et la compréhension des visées artistiques d'un projet par l'organisme partenaire et les actrices et acteurs posent des difficultés à surmonter pour tout type de projet. La nature de la conduite du projet repose, selon Boutinet (2010),

sur la projection d'une idée que l'on anticipe et souhaite matérialiser. On a beau tout planifier, il demeure toujours une part d'inconnu. Il n'y a pas de défi à se lancer dans un projet où tout est prévisible. De même, Menger (2009) souligne qu'une part de risque et d'exploration est fondamentale dans tout projet, particulièrement pour l'artiste au regard de l'acte de création. Cependant, alors qu'il est impossible pour l'artiste qui conçoit le projet d'en prévoir tous les aspects, il est encore plus vertigineux pour les individus qui y participent d'imaginer l'aboutissement d'un projet aux contours inconnus. C'est pourquoi il est important d'atténuer les craintes des personnes participantes et d'identifier les défis à surmonter, comme le fait de prendre la parole dans le groupe.

D'après Menger (2009), l'anticipation fonctionnerait comme un processus de comparaison entre son propre bagage antérieur, le système social et culturel dont on maîtrise les codes et le langage en relation avec la situation nouvelle. L'action d'anticiper, de prévoir, d'imaginer ce qui va se passer lors d'un événement ou d'une situation est indispensable pour choisir de s'y lancer. Pour y arriver, il faut que la personne possède un minimum de références sociales et culturelles en lien avec celui-ci. Hors de tous les repères de l'individu, le sens de l'expérience proposée devient abstrait ou, du moins, à risque. De plus, toute nouvelle situation « sollicit[e] une modification de comportement et déclenche un enrichissement d'expériences » (p. 64). À ce sujet, Costalat-Founeau (2008), professeure en psychologie sociale, avance que l'identité s'actualise dans l'action, quoique « dans des moments d'incertitude, on observe une augmentation des frustrations et un manque de confiance en soi qui provoquent un sentiment de repli » (p. 68). J'en déduis donc qu'une des stratégies pour faciliter la participation serait d'ancrer les projets à même la culture ou la réalité des participantes et participants, afin de leur offrir des clés de compréhension et de leur donner un pouvoir d'agir sur la démarche proposée.

Quant à Tremblay (2013), elle constate qu'à chaque projet artistique en milieu communautaire, elle doit en expliquer la nature. Elle ajoute même que certaines personnes, dont des intervenantes et intervenants des organismes, se méfient des artistes et de la création. Dans ce contexte, le rôle de l'artiste consiste non seulement à rassurer les gens, mais aussi à cerner rapidement les situations engendrant des réactions négatives. Tremblay précise que détecter les résistances amène à identifier « quelles stratégies [...] permettent de les dépasser », et ce, malgré « les craintes naturelles provoquées par ce qui dérange et sort des habitudes » (p. 20). Ainsi, dans sa mise en place d'un projet, elle prend en considération que :

[...] tout l'effort peut être détruit, simplement pour une question de pouvoir où dominant la crainte et l'ignorance de ce qu'est la création. Afin d'éviter les résistances, l'aspect le plus osé du projet doit être à peine esquissé, banalisé en quelque sorte, jusqu'à ce qu'il adienne. Cette façon de faire, rejoint ce que Fischer, Forest et Thénot (1976) appellent un « dispositif opérationnel », provoquant une sorte de court-circuit dans un système par des actions furtives. (p. 145)

C'est pourquoi Tremblay suggère aux artistes de ne pas dévoiler l'ensemble de la démarche prévue afin d'éviter, dans la mesure du possible, les résistances du groupe et les dérapages que celles-ci pourraient occasionner. En cela, il s'avère nécessaire de contrecarrer les préjugés qu'ont les participantes et participants envers eux-mêmes et les incertitudes provoquées par un nouveau projet.

6.1.4 Le retour sur sa situation de logement

Après les échanges sur l'œuvre de Lino, je distribue des crayons-feutres et remets à chaque personne une petite lanterne vierge sur laquelle elle est invitée à dessiner ou à écrire à propos de sa situation de logement. Pour amorcer ce travail de création, je prends appui sur l'œuvre *Performance invisible n° 20 (Imaginer une pièce vide)* de Steve Giasson (fig. 6.2). Après avoir publié le dessin associé à cette édition de la

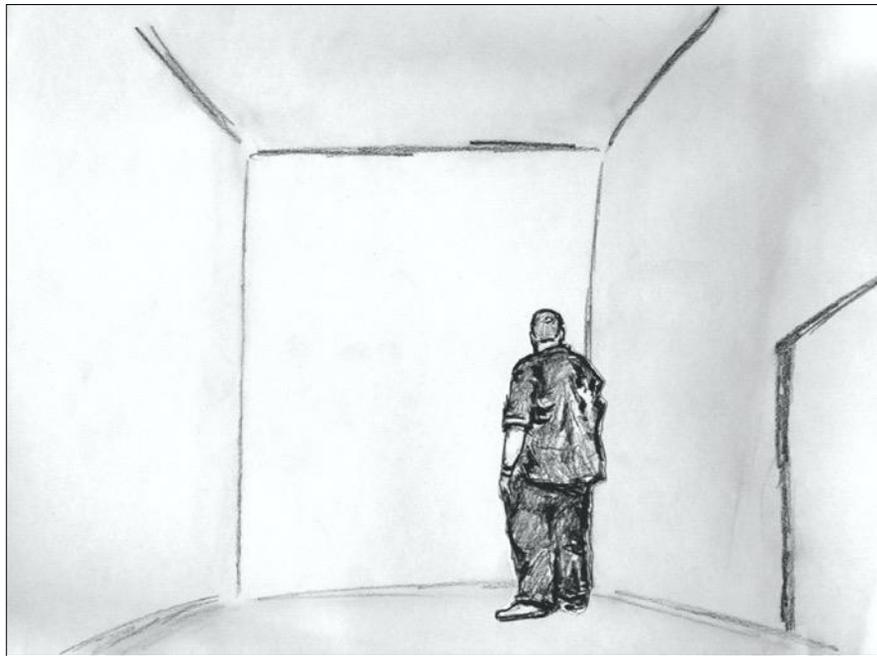


Figure 6.2 : Daniel Roy et Steven Giasson (2015). *Performance invisible n° 20 (Imaginer une pièce vide)*. Performeurs : Daniel Roy et Steve Giasson. 7 septembre 2015. Source l'artiste.

performance en 2015, Giasson invite le public à réaliser des performances invisibles. Il s'agit, en quelque sorte, d'une réponse à un appel lancé à tous de la part de l'artiste. Je m'approprie donc cette œuvre diffusée sur son site Internet et sur les réseaux sociaux pour en faire une proposition d'immersion phénoménologique, dans l'idée de vivre une expérience qui servira à la réalisation des dessins individuels. Dans ma proposition, les personnes doivent s'imaginer non pas une pièce vide, mais l'arrivée, de façon concrète, du personnage de Giasson (il s'agit de son autoportrait) dans leur logement. Cette expérience d'immersion dans sa réalité par l'entremise d'un personnage virtuel ouvre un dialogue intime sur les histoires domiciliaires cachées des personnes participantes et sur les conséquences qui en découlent.

Concrètement, après avoir présenté l'artiste et son œuvre, nous prenons le temps de regarder le dessin de Giasson (fig. 6.2). Comme lors de l'activité précédente, le groupe décrit ce qu'il y voit et imagine ce que peut représenter cette pièce vide et son personnage. Ensuite, je donne les consignes au groupe, pas à pas, en usant d'une technique d'animation assez intimiste. Je mentionne qu'il est possible de gribouiller ou d'utiliser des symboles et des mots écrits et qu'elles, ils n'auront pas à raconter leur histoire au groupe par la suite. Voici un extrait de la transcription des consignes données à ce moment :

Vous allez vous imaginer que ce personnage est dans le logement que vous habitez ou que vous avez déjà habité. [...] En fait, c'est comme un magicien qui entre dans votre logement, il perçoit ce que vous dissimulez sur l'état de votre logement, tout ce que vous ne voulez pas que l'on sache. Il a le don de percevoir l'innommable et ce qui est caché. Il comprend ce que vous vivez. [Je réponds à quelques questions de la salle.]

Alors, sur votre feuille, avec un crayon, je vous invite à écrire ou à dessiner ou à faire des traits pour commencer à révéler ce que le personnage découvre dans votre logement. Que voit-il? Qu'entend-il? [Pause] Que perçoit-il, que sent-il et que ressent-il dans votre logement? Qu'est-ce que vous n'osez pas dire sur votre situation? [Silence] Comment votre logement influence-t-il les autres aspects de votre vie?

[Silence] En fait, j'aimerais que vous m'écriviez, aussi, les sentiments que vous ressentez en ce moment...

(Synthèse de mes propos extraits des enregistrements sonores des ateliers de création, 2018)

Tout au long de cette mise en situation, je circule dans la salle, je parle lentement et je ponctue mes interventions de périodes de silence. Ces pauses d'animation me permettent de rassurer, de façon discrète, les personnes qui semblent en avoir besoin, leur disant de ne pas avoir peur des résultats puisque l'exercice consiste davantage à trouver des images et des mots qu'à juger de leurs capacités artistiques. D'ordre général,

les groupes parlent peu durant cette activité, même que les gens murmurent entre eux. Ce chuchotement amène un climat propice au rapprochement des gens et à la confiance.

Par mes gestes et mes paroles, je convie donc les personnes participantes à explorer leur situation réelle par l'imaginaire. Je dois dire qu'à ce moment, c'était la première fois que j'utilisais ce type de mise en situation pour plonger dans la création avec un groupe d'adultes. Je suis donc soulagée de constater rapidement l'engagement des participantes et participants dans cette activité.

Le soutien aux personnes participantes prend plusieurs formes : poser des questions pour stimuler la participation, aider à l'écriture de mots plus difficiles, dessiner des modèles à reproduire et, surtout, les encourager et les rassurer individuellement et collectivement sans cesse tout au long de la production. À la lecture de mon carnet, on peut constater que je modifie à quelques reprises l'exercice pour les personnes trop ébranlées par cette mise en situation. Je propose à certaines d'imaginer le personnage comme un ami pour contourner leurs résistances à le faire entrer dans leur logement et, pour celles dont l'évocation de leurs conditions de logement s'avère traumatisante, je les invite à illustrer les aspects positifs de leur situation en lien avec leur logement ou avec leur implication militante. De même, tout au long du travail de création, je prends soin d'interpeler l'ensemble du groupe pour mettre en valeur les productions des personnes, tantôt soulignant les aspects formels de leurs dessins (couleur, occupation de l'espace sur la feuille, organisation des éléments visuels et textuels) et tantôt la charge symbolique de ces éléments. Une saine émulation se crée ainsi, dans le partage des bonnes idées au plan plastique.

Lors de l'analyse des enregistrements sonores captés pendant les ateliers, je constate que mon ton plutôt directif ravive sans détour leurs problèmes et sentiments vécus. Il va de soi qu'aborder les sujets sous-jacents à leurs mauvaises conditions de logement

présentes ou passées est particulièrement difficile pour plusieurs. Ainsi, Françoise expliquera que :

La question était délicate parce que le logement est la base de l'être humain. Il en a besoin en partant. Si tu n'es pas bien dans ton logement, si tu vis des choses qui te font mal, cela vient réveiller [également] beaucoup de choses que tu as vécues. » (Entretien, Saguenay, 18 septembre 2018)

Marie, comme bien d'autres, nous racontera plusieurs bribes de sa vie passée, caractérisée par l'anxiété et le poids de la pauvreté. Elle avouera lors de cet entretien que ce fut difficile de se replonger dans ce vécu. Ces propos résonnent avec ceux de Bachelard (1957/1996) et de Certeau et Giard (1994/2003) au sujet de l'importance physique, psychologique et sociale du logement dans nos vies (sect. 5.1.2).

Bien que je sois consciente de l'aspect fort délicat de cette entreprise, je tiens fortement à ouvrir un dialogue direct sur le sujet afin d'amener les groupes à exprimer les non-dits sur cet enjeu. Par ailleurs, je ressens aussi de la crainte à l'idée de trop les bousculer et d'outrepasser leurs limites en voulant déconstruire les barrières du silence et défaire les inhibitions du groupe. En ce sens, les propos de l'accompagnatrice, Judith L., qui possède une vaste expérience de travail avec des personnes mal-logées, me rassurent dans mon animation.

Judith L. affirme, lors de son entretien individuel (Montréal, 20 décembre 2018), que :

Ah! ça, c'était le coup de masse! Mais compte tenu du délai [...] tu as fait un bon choix stratégique de ce point de vue, parce que c'est quand même court, trois heures! Pis, il y avait des ateliers où il y avait pas mal de monde. Je pense, entre autres à la Montérégie. Parvenir à la réalisation de quelque chose avant la fin de l'après-midi, c'était un défi! [Il] fallait casser rapidement les résistances et obliger les gens à se plonger rapidement dans les zones inconfortables qui les obligent à mettre le nez dans la vraie vie et à ne pas être juste dans le discours.

[...] Ça créait une zone d'inconfort... et ça faisait émerger rapidement la question de la honte et de la peur. La question de la honte est beaucoup ressortie parce que les gens percevaient le personnage comme quelqu'un d'inquisiteur. C'était systématique. Qui venait regarder leurs conditions de logement? Ça mettait le nez là-dedans, ça mettait le doigt sur ce bobo-là, assez rapidement. J'ai trouvé ça... fin.

[...] Moi, je suis sûre que ça en a troublé. Je suis certaine que cela ne s'est pas passé facilement. De toute façon, les réactions, parfois, étaient longues à venir, tu sentais que ça remuait des choses. [Silence] Ben, c'est pour ça que je pense que c'était adéquat. Moi, je pense qu'il le fallait, sinon on aurait eu des affaires hyper convenues, pis pas très originales. Toujours en demandant aux gens de représenter ce qu'ils vivaient et ressentaient sur des expériences passées, pas trop loin...

Lors de l'analyse des données, je constate que ma manière d'interpeler le groupe à l'aide du personnage fictif de Giasson favorise l'expression individuelle et collective des participantes et participants sur le sujet. Il s'agit en quelque sorte d'une forme de jeu collectif fonctionnant sur la base de l'empathie et de la mise en fiction. À cet effet, plusieurs participantes et participants parleront du personnage en le gratifiant de divers rôles, comme je le fais, que ce soit une ou un ami, la ou le propriétaire de logement locatif ou encore, une personne étrangère. Surgi du passé ou du présent, ce personnage est avec nous dans l'espace de l'atelier et dans l'espace fictionnel au moment d'évoquer leur logement.

6.1.5 L'exploration du sujet par le corps

Au moment jugé opportun, lorsque les participantes et participants se trouvent suffisamment avancés dans leur dessin, je propose un changement d'activité basé sur le « théâtre-images »³². Je les réunis alors en petits groupes de trois à quatre personnes et leur fais choisir une situation typique de mauvaises conditions de logement qu'elles,

³² Par ailleurs, il est à noter que cet exercice n'a pas eu lieu à Saguenay faute d'espace dans le local où nous étions.

ils doivent représenter avec leur corps, les meubles et les objets présents dans la salle. Je souhaite ainsi réfléchir à l'enjeu du logement à partir du corps et du lieu-événement (sect. 5.3.2). Au commencement, les groupes ne comprennent pas l'exercice. Pour l'explicitier, Judith L. et moi improvisons une démonstration en créant une installation représentant un logement surpeuplé à l'aide d'une accumulation de chaises. L'exercice consiste ensuite à faire une interprétation collective. Elles et ils peuvent constituer à leur tour, de manière concertée et en sous-groupes, leur propre représentation de ce logement. Peu de temps leur est alloué pour faire en sorte que la concertation ne fasse pas naître la gêne.

Au fil des ateliers, l'exercice est conduit avec de moins en moins de consignes, ce qui permet des réponses de plus en plus variées. À part une ou deux personnes par atelier, toutes se prêtent au jeu avec entrain. Des groupes placent des objets dans l'espace comme dans une installation, d'autres miment des événements causés par de mauvais logements (fig. 6.3 et 6.4) et d'autres encore, réalisent de petites saynètes. L'atmosphère est chaque fois très joyeuse. Après chacune des représentations, j'invite le reste du groupe à interpréter la représentation. En fait, le théâtre-images permet au groupe de dresser le portrait de leurs situations et d'identifier les conséquences reliées à la précarité et à la marginalisation (chap. III).

Nous discutons donc des abus de pouvoir des propriétaires de logement, des problèmes de paiement de loyer, du harcèlement de la part des propriétaires, de l'isolement des locataires, des risques d'itinérance, etc. Les participantes et participants décrivent également les processus systémiques d'appauvrissement liés à la spéculation, ainsi que leurs sentiments de honte, d'isolement et d'impuissance. À la fin de l'échange, je les incite à poursuivre leurs lanternes en s'inspirant des sujets que nous venons d'aborder.



Figures 6.3 et 6.4 : À gauche, la représentation de l'insécurité occasionnée par un propriétaire harceleur; à droite, la représentation d'une scène d'inondation.

Les quelques extraits suivants, issus des enregistrements sonores des ateliers de la Montérégie (3 mai 2018) et de Rouyn-Noranda (18 mai 2018), sont représentatifs de la manière dont les personnes s'expriment lors des échanges suivant cet exercice :

- On a beaucoup trop de tolérance à l'égard des injustices.
- On se sent obligé d'accepter cela et l'on ne sait pas toujours comment se défendre.
- On se sent étouffer dans des logements trop petits.
- On se sent insulté [par les propriétaires]; on fait rire de soi.
- C'est la panique.
- On vit l'isolement.
- On ne se sent pas écouté.
- On a honte et on doute tout le temps de nos choix.

Le théâtre-images permettra d'établir des liens entre les histoires de chacune et chacun, et de favoriser une forme d'analyse collective relative aux problèmes de logement identifiés par le groupe (voir *Annexe D*, Q. 6). Ce partage collectif entraîne la dissolution des dernières réserves qu'ont encore certaines personnes quant à leur implication dans l'atelier. Gisèle résumera bien l'appréciation générale de ses pairs à propos de cet exercice : « Cela nous a tous aidés. [...] Nous avons écouté les autres. Quand on a fait notre lanterne, on avait plus de données. Je me souvenais de l'histoire des autres. Cela revenait pour la création des lanternes. » (Entretien, Trois-Rivières, 9 octobre 2018). Ce groupe soulignera aussi que le théâtre-images est plus facile à expérimenter parce qu'il est réalisé en groupe. Jean, de Rouyn-Noranda, mentionnera que les deux activités sont complémentaires et indissociables (entretien, 9 septembre 2018). Judith L. expliquera le phénomène ainsi :

Parce que le premier exercice était troublant, je dirais psychologiquement, le deuxième permettait de passer à l'action. Juste le corps en mouvement, ça change déjà les façons de réagir et de réfléchir. Moi, je pense que c'était excellent aussi, pis ça, comme y'avait plus d'interaction, compte tenu des équipes formées [...] ça permettait aux gens d'avoir recours à l'humour [...] pour s'exprimer. Moi, j'ai trouvé ça fin, vraiment fin! [rire] Fin, dans le sens d'adéquat et de bien réfléchi! Ça enlevait un petit peu de tension et de pression... (Entretien individuel, Montréal, 20 décembre 2018)

Selon mon interprétation, l'usage de la multimodalité intrinsèque (corps et parole, cinétique et communication) combiné au travail collectif aura dynamisé les échanges entre les personnes présentes.

6.1.6 La confiance dans une pratique des limites

Durant l'atelier, deux participantes manifestent leur malaise en début d'exercice en parlant du personnage de Giasson. Francine réagit fortement en ces termes : « Je ne laisse entrer aucun inconnu chez moi! » (extrait d'enregistrement de l'atelier, Saguenay, 23 mars 2018). Avec la même résistance, Andrée explique au groupe : « Je voyais le

monsieur entrer. Je n'étais pas capable d'écrire. Lui voit avec les yeux de son âge qui est différent du mien. Son jugement est selon lui. Pas nécessairement selon moi » (extrait d'enregistrement de l'atelier, Montérégie, 3 mai 2018). Yves, quant à lui, décrit la visite du personnage dans son logement en évoquant les sens de la vue, de l'odorat et de l'équilibre : « Il verrait l'étroitesse de mon logement. Il sentirait les odeurs de cigarette du voisin. Il n'avait rien de droit dans le logement » (extrait d'enregistrement de l'atelier, Montérégie, 3 mai 2018). J'observerai à nouveau ce phénomène lors des entretiens de groupe quand certaines personnes évoqueront le personnage comme une personne présente à l'atelier. Je chercherai alors à comprendre pourquoi les gens ont accepté de se laisser porter par l'animation basée sur l'imagination d'un dialogue avec le personnage fictif de Giasson au point de le traiter comme une personne réelle.

Cette mise en situation, qui est reçue et abordée avec une intensité qui varie selon les individus, permet de discuter des vécus sensibles de façon interposée par le truchement d'un personnage fictif, tout en proposant une nouvelle manière d'approcher un sujet archiconnu, et ce, par une expérience inhabituelle. En ce sens, le personnage joue, pour le groupe, le rôle d'activateur et d'embrayeur de l'action artistique.

Outre ces considérations, la question qui me semble primordiale est : pourquoi ces personnes acceptent-elles de révéler des vécus douloureux lors des ateliers? Je comprends qu'il y a d'abord le sens accordé au projet, qui s'inscrit dans une cause à laquelle elles adhèrent, ainsi que le lien de confiance avec l'organisme qui les a invitées (voir *Annexe D*, Q. 2). À cet effet, Nathalie rapportera son expérience en énonçant qu'« il y avait un esprit de famille pour dévoiler des sentiments aussi intimes. Il faut avoir confiance [...], et aussi un sentiment d'appartenance. Cela fait en sorte que l'on peut se livrer plus facilement » (entretien, Saguenay, 18 septembre 2018).

À propos du rôle de l'artiste, à la sous-question « qu'est-ce qui aidait ou dérangeait votre participation? », la majorité relèvera l'importance du sentiment de confiance

envers l'artiste (voir *Annexe D*, Q. 17). Une analyse plus poussée de leurs réponses me permet de dégager quatre aptitudes associées à des gestes précis qui facilitent leur participation : la capacité d'entrer en relation avec les personnes pour établir une relation de confiance, la croyance en leur potentiel, la capacité d'empathie de même que la capacité à conduire un projet collectif (voir tableau 6.1).

Judith L., par sa réponse à cette même question, corroborera ce postulat :

Tu es une animatrice hors pair [avec] une grande capacité de communiquer. La connaissance des enjeux et l'expérience de travail avec ce type de population [faisait en sorte que] la communication était aisée. Tu étais capable d'évoquer des choses qui raccrochent rapidement les participantes et tu utilisais un langage familier. [...]

Tu as une qualité d'écoute, quasiment de perception extrasensorielle! Tu étais capable de comprendre ce que les gens ne parvenaient pas toujours très bien à exprimer. (J. Lévesque, entretien individuel, Montréal, 20 décembre 2018)

De plus, Marion D. précisera que ma posture est une combinaison des caractéristiques d'une artiste et d'une animatrice sociale, puisque j'emprunte des expertises au champ de l'art et au champ de l'intervention sociale. Voici ce qu'elle en dira : « Tu ancras l'art dans une démarche et le relies avec leur vécu. La manière que c'était amené créait des ponts et non des distances. J'ai trouvé cela vraiment l'fun » (entretien individuel, Longueuil, 18 octobre 2018). Conséquemment, l'hybridation de compétences relatives à l'éducation populaire à celles de la pratique des arts me semble particulièrement féconde. Selon moi, elle favorise une « pratique des limites » sur un sujet sensible et l'établissement de relations respectueuses et mutualisées entre l'artiste et le groupe participant (Braidotti, 2003). Par ailleurs, pour arriver à explorer des sujets sensibles par la création avec d'autres, l'artiste ne doit pas être seulement en mode écoute, mais être capable de mener le projet, d'accompagner les personnes et de proposer un regard différent sur le sujet abordé, comme l'énonce Tremblay (2013).

Tableau 6.1 : Aptitudes et gestes de l'artiste qui favorise la participation

Aptitudes	Gestes posés par l'artiste
<p>Capacité d'entrer en relation avec autrui</p> <p>Capacité d'empathie</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Établir un lien de confiance (nommé 10x); - Accueillir les gens de manière calme (9x); - Être à l'écoute et percevoir les non-dits (6x); - Connaitre le milieu et le sujet abordé (4x); - Respecter le rythme du groupe (2x).
<p>Capacité à mobiliser les autres</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Mettre en valeur le potentiel des gens : les encourager au dépassement et à révéler leur créativité, contrer leur jugement destructeur (8x); - Soutenir et encourager l'expression des participantes, participants (5x); - Rassurer les gens sur leur capacité à réussir (3x) - Mettre les gens à l'avant-plan et les traiter sur un même pied d'égalité (3x); - Détecter et nommer les vécus non dits (2x).
<p>Capacité à conduire un projet collectif</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Posséder un sens du leadership pour rassembler les gens autour d'un projet commun (5x); - Savoir animer une rencontre et bien communiquer (5x); - Oser aller dans des émotions troubles au risque d'ébranler les gens (4x); - Recentrer les gens sur leurs besoins et leurs vécus (2x).

Leur perception de l'artiste comme être sensible, authentique et singulier semblerait également prédisposer ces personnes à vivre une expérience différente au moment d'arriver à l'atelier de création (voir *Annexe D*, Q. 16). Elles me confieront, dès mon entrée dans la pièce, qu'elles me trouvaient « spéciale » et encore plus spéciale par le fait de venir créer avec elles. Même si elles ne savaient pas à quoi je les convoquais, elles s'attendaient tout de même à vivre une expérience particulière qui exigerait de leur part de prendre des risques. Ceci m'amène à conclure que si la collaboration avec une artiste autour d'un projet commun génère des appréhensions, elle autorise aussi des libertés nouvelles (sect. 6.1.2).

6.1.7 L'illumination des lanternes

Vers la fin de l'atelier, le moment tant attendu survient : l'illumination des petites lanternes. Les écritures et les dessins réalisés prennent un tout autre aspect en se magnifiant dans la pénombre. À Sherbrooke, on déambule dans la salle avec les lanternes à la main en chantant une chanson militante sur le logement social. À Saguenay, Rouyn-Noranda et Gatineau, on prend l'initiative de faire une séance photo de groupe et des portraits individuels avec les lanternes (fig, 6.5).

Chaque fois, nous vivons un moment hautement émotif et joyeux. Après avoir déposé les lanternes sur une table, je prends la parole pour souligner les éléments intéressants de chacune des lanternes. Parfois, c'est le dessin, le choix des mots, l'usage de la couleur ou encore, la composition de l'image. Les commentaires de répondantes et répondants témoigneront de leur étonnement :

Monique : Avec l'illumination, les lanternes perdaient leur aspect « bricolage ».

Gisèle : Quand j'ai vu les petites lanternes allumées, on trouvait cela moins niais [de faire une petite lanterne]. Par contre, quand c'est tout allumé, mis ensemble, c'est fantastique! Elles deviennent même « féériques ». (Entretien, Trois-Rivières, 9 octobre 2018)

Patrick : La petite Linda (une participante), elle a aimé cela. Elle arrêta pas d'en parler. Et puis, avoir fait des lanternes, le processus, de pouvoir les montrer, de transporter la grande lanterne à la marche, c'était super. (Entretien, Trois-Rivières, 9 octobre 2018)

Arrive le moment où le groupe, à mon invitation, doit sélectionner les dessins et les mots qui seront utilisés pour la composition de la grande lanterne, dont la confection est ma responsabilité. Pour démarrer l'échange, je fais quelques suggestions. Nous n'avons pas à voter ni à prendre de décision consensuelle. Nous établissons ensemble la portée du message qu'elles et ils souhaitent absolument retrouver sur la grande lanterne de leur ville. À cette étape, dans tous les ateliers, plusieurs personnes proposent que la grande lanterne soit composée de manière à dénoncer les mauvaises conditions de logement, tout en communiquant dignité et espoir. Pour y parvenir, on tient à éviter toute forme de représentation sensationnaliste ou misérabiliste.



Figure 6.5 : Séance de photos à la fin de l'atelier de Saguenay, le 23 mars 2018.

À la fin de l'exercice, je confirme au groupe la bonne réception de leur « commande », avec la simple requête de m'accorder la marge de manœuvre qui me permettra de faire un collage cohérent tout en gardant en tête l'objectif de montrer la diversité des situations vécues (fig. 6.6). Pour clore la rencontre, j'invite le groupe à évaluer l'atelier. Cette évaluation me permettra plus tard de comparer leurs commentaires avec ceux des entretiens de groupe. La triangulation de ces deux sources de données me permettra de vérifier si les personnes participantes ont pu s'exprimer et si elles ont apprécié la démarche, même si certaines ont éprouvé une difficulté à plonger dans de mauvais souvenirs.

En général, le processus décisionnel en groupe se déroule très bien, même s'il arrive que nous nous sentions bousculés par le temps . À cet effet, Judith dira que :

Il y a des gens qui ont mis des choses par écrit, qui auraient pu souhaiter que ça se retrouve, pis ça ne s'est pas retrouvé. En tout cas [il] pouvait y avoir une réaction, mais je ne l'ai pas vue nulle part. Vraiment là, pour moi [pause], c'est une belle réussite, je trouve. De ce point de vue là, c'est une belle réussite. » (Entretien individuel, Montréal, 20 décembre 2018)

Cela dit, Sylvie, en son rôle d'intervenante, aurait préféré que je sois la seule à faire la sélection des dessins pour la grande lanterne de son groupe, craignant de vivre elle-même une situation d'exclusion si l'on ne choisissait pas ses images : « C'était dur. Tout le monde avait mis son cœur dans chaque lanterne. De choisir au détriment de l'autre, je trouvais ça dur » (entretien, Trois-Rivières, 9 octobre 2018). Alors que trois des personnes répondantes acquiesceront à ses propos, les autres n'y verront aucun problème.



Figure 6.6 : Résultat des choix faits par le groupe pour la réalisation de la grande lanterne lors de l'atelier à Saguenay. Chaque empilement correspond à une paroi de lanterne.

Voici ce que dira Patrick à ce propos : « [t]ous les messages étaient bons. On s'était forcés à essayer de trouver le message qui résume le tout » (entretien, Trois-Rivières, 9 octobre 2018).

En fait, l'ensemble des répondantes et répondants exprimeront leur surprise devant l'effet que produisent les dessins sur les lanternes rétroéclairées. Selon Judith L. du FRAPRU, l'expression faciale et les témoignages des participantes et participants indiquaient leur grande satisfaction devant ce qu'elles et ils considéraient comme « leur propre chef-d'œuvre » (entretien individuel, Montréal, 20 décembre 2018). Selon Judith, la production des petites lanternes est essentielle pour atteindre les objectifs du projet, dont celui de faire en sorte que les gens témoignent de réalités cachées et s'affichent dans l'espace public. Quant à la démarche d'atelier, je constate, après l'analyse de l'ensemble des données, qu'elle favorise la liaison entre les situations

individuelles et collectives lors des ateliers et des événements publics chez les répondantes et répondants.

Pour ma part, l'illumination des lanternes constitue, d'une certaine manière, un moment « d'implémentation » des petites lanternes, c'est-à-dire que l'objet produit fonctionne comme une œuvre pour les personnes présentes dans cet espace privé (sect. 3.4.3). Par le fait de révéler des histoires non dites, la production des petites lanternes concourt, comme l'explique Goodman (1984/1996) à propos de l'art, à « *re-former* » et à « *trans-former* » les perceptions mêmes des participantes et participants de leur réalité (p. 123). En ce sens, les œuvres « fonctionnent en interagissant avec la totalité de notre expérience et de nos processus cognitifs dans le progrès continu de notre compréhension » (p. 124). La valeur d'une « œuvre » ne repose donc pas uniquement sur sa reconnaissance par le milieu artistique, mais aussi sur l'expérience esthétique qu'elle procure.

6.1.8 Le cercle réflexif IV : le geste de dessiner la rencontre

Alors que la création semble se faire uniquement du côté des autres, une question se pose : et moi, qu'ai-je donc créé durant ces ateliers? Il me semble clair que l'objet lanterne constitue à la fois le prétexte pour aborder un sujet délicat et la forme visible de nos échanges. Dans une optique d'art relationnel, la création matérielle et symbolique d'un certain espace-temps en dehors de la quotidienneté permet de partager une expérience sensible (Rancière, 2004). Ainsi, durant les ateliers, tous mes efforts sont dirigés pour mettre en place cette suspension de l'espace-temps afin que nous puissions redéfinir ensemble la place qui revient à chacune des personnes présentes. En ce sens, mon geste artistique s'inscrit dans l'esprit des pratiques en art relationnel où l'artiste « dessine la rencontre » par la construction d'un espace commun (p. 39).

« Dessiner la rencontre » se situerait également proche de l'art action/performance. Cette discipline (ou *indiscipline*) vise, selon Martel (2016), à interroger, à libérer les

habitudes et les normes assimilées afin de penser autrement un sujet connu (sect. 2.2.3). Le geste de piloter et de tracer la démarche d'atelier correspond pour moi à un acte se jouant dans une fonction performative, puisque l'artiste doit se centrer sur les gens et voir ce que l'on peut faire et produire ensemble (Helguera, 2011). La production d'un objet permet aussi de rendre l'expérience tangible, comme le propose Joos (2001).

Le geste de dessiner la rencontre est aussi performatif dans le sens social du terme, car il implique une volonté de soutenir l'apparition des personnes qui passent souvent inaperçues dans notre société. L'action de « prendre place », de se rassembler, aux yeux de Butler (2016), représente en soi un acte d'énonciation, une affirmation d'être particulièrement exigeante pour des personnes exclues et perçues comme « jetables » (p. 18). De plus, la performativité, d'après Butler et Athanasion (2016), implique une dimension éthique basée sur la responsabilisation de sa propre position dans le monde et dans nos relations aux autres. Ces dernières soutiennent que le « je » fait partie de nous et, ensemble, nous nous redéfinissons (p. 58). Pour que l'autre apparaisse, il faut d'abord accepter d'apparaître autrement et de laisser tomber une part de nous-mêmes. Il s'agit en quelque sorte de consentir à aller hors du soi, d'être décentré et d'appartenir aussi aux autres. Ces auteures soulignent que l'on y gagne par une resingularisation de notre identité et de notre posture. Toutefois, cette vision exige de trouver une manière de créer ensemble des liens et de produire des alliances autour du principe de réciprocité.

6.2 La phase de production des grandes lanternes

À la fin des ateliers de création, je retourne dans mon propre espace d'atelier avec les petites lanternes et les recommandations émises par les différents groupes pour la réalisation de leur grande lanterne respective. Je ressens alors un vertige devant l'ampleur du travail à réaliser. Neuf grandes lanternes sont à produire, ce qui comprend d'abord la fabrication de trente-six cadres de bois (avec sablage et application de

verniss), la taille et le montage de tulle sur les châssis ainsi que la préparation des surfaces à peindre. Afin d'alléger ma tâche, j'engage des personnes pour m'assister dans la fabrication des structures des lanternes et dans le montage du tulle.

Pour ce qui est de la réalisation du contenu visuel des lanternes, je dois procéder d'emblée à la documentation photographique des 80 petites lanternes démontées, puis classer les images numériques par dossier selon les groupes/villes. Il s'agira par la suite d'extraire les dessins et les mots de chacune pour constituer huit banques d'images sources. Plus je m'imprègne des dessins des participantes et participants et plus grandit le dilemme en moi : comment puis-je rester fidèle aux volontés des personnes participantes tout en témoignant de la profondeur de leurs propos dits et non représentés?

6.2.1 L'énergie des images

Les dessins des participantes et participants sont souvent très sommaires et empreints de clichés : bonshommes allumettes, maisons avec toits pointus, soleils noirs avec nuages et mots qui flottent un peu partout. Comparables à des dessins d'enfants en bas âge, leurs images pourtant traitent de sujets graves, voire douloureux. Elles représentent le caractère violent des conditions de vie précaires, donc les injustices et parfois la criminalisation qu'engendre leur situation (itinérance, travail de rue, toxicomanie, etc.) (fig. 6.7 à 6.11), ainsi que le sentiment de honte et de dépréciation (fig. 6.12 et 6.13).

À l'examen de leurs dessins, les détails de nos échanges me viennent en tête : des tremblements de voix, des mains hésitantes, leur courage d'exprimer des sentiments de honte et de colère, leurs visages s'illuminant d'un sourire à la fin de l'atelier. Ces images me bouleversent. Une fois décontextualisés, coupés de leurs référents et de l'énergie dégagée au moment de leur production, ces dessins me semblent perdre de leur force, comme dans une sorte d'inadéquation entre ce que j'y vois et l'expérience à laquelle ils réfèrent ou qu'ils évoquent.

Afin de bien comprendre la portée de leurs gestes, je leur demanderai, lors des entretiens, si elles et ils ont pu s'exprimer librement. Elles et ils répondront par l'affirmative. Georgette rapportera que « [m]ême si l'on n'est pas de bons dessinateurs [...] on s'est exprimé selon notre façon. [...] Oui, oui, on n'avait pas besoin d'être bon dessinateur » (Rouyn-Noranda, 9 septembre 2018). En réponse à la question complémentaire : avez-vous exprimé des histoires et des sentiments cachés sur vos petites lanternes? Les répondantes et répondants de Saguenay affirmeront :

Pierre : C'est sûr qu'il y avait des choses que les gens n'osent pas dire.

Céline : Ça exprime vraiment ce qu'une personne peut ressentir dans la pauvreté. Elle vit ça à longueur de journée, cette personne-là. Elle vit cela à longueur de journée. « Faque », ça ne va pas ben là.

Françoise : Moi, ça m'a touchée, parce que quand on a fait nos lanternes (les petites), ça a créé de l'ouverture, de l'émotion. Ça a permis de mettre sur papier, en couleur, ça ouvrait notre cœur. Cette lanterne-là (la grosse) était pour moi une ouverture du cœur.

Céline : La peur! Les mieux nantis ne comprennent pas nos peurs. Des actions comme celle-ci vont peut-être créer des ouvertures et faire qu'ils auront moins peur de regarder la réalité en face. (Entretien, Saguenay, 18 septembre 2018)

Le groupe de la Montérégie abondera dans le même sens. Selon les dires de France : « le projet des lanternes, ça permet de voir ça aussi, en dehors de ce qu'on dit, en dehors de ce qu'on défend, le droit des locataires. C'est quoi exactement qu'on vit? » (entretien, 30 octobre 2018).



Figure 6.7 : Nathalie Veilleux. (3 mai 2018). Petite lanterne, à propos des écarts de richesse et des conséquences découlant du manque de revenu [feutres sur papier calque, 60 cm X 20 cm]. Réalisée lors de l'atelier Lumière sur le droit au logement à Beauharnois.



Figure 6.8 : Jean-Simon Desjardins. (12 mars 2018). Petite lanterne, à propos des écarts de richesses perçus par une personne inapte au travail [feutres sur papier calque, 60 cm X 20 cm]. Réalisée lors de l'atelier LDL à Trois-Rivières.



Figure 6.9 : Anonyme. (18 mai 2018). Petite lanterne à propos du passage à une vie dans la rue et des conséquences qui en découlent [feutres sur papier calque, 60 cm X 20 cm]. Réalisée lors de l'atelier LDL à Rouyn-Noranda.



Figure 6.10 : Anna Mercier. (23 mars 2018). Petite lanterne à propos des conséquences de la pauvreté pour elle et ses enfants (en bas) et des bénéfices de vivre en logement social sur sa vie (en haut) [feutres sur papier calque, 60 cm X 20 cm]. Réalisée lors de l'atelier LDL à Saguenay.



Figure 6.11 : Carole Annick. (3 mai 2018). Petite lanterne à propos des impacts de la pauvreté sur sa santé [feutres sur papier calque, 60 cm X 20 cm]. Réalisée lors de l'atelier LDL en Montérégie.

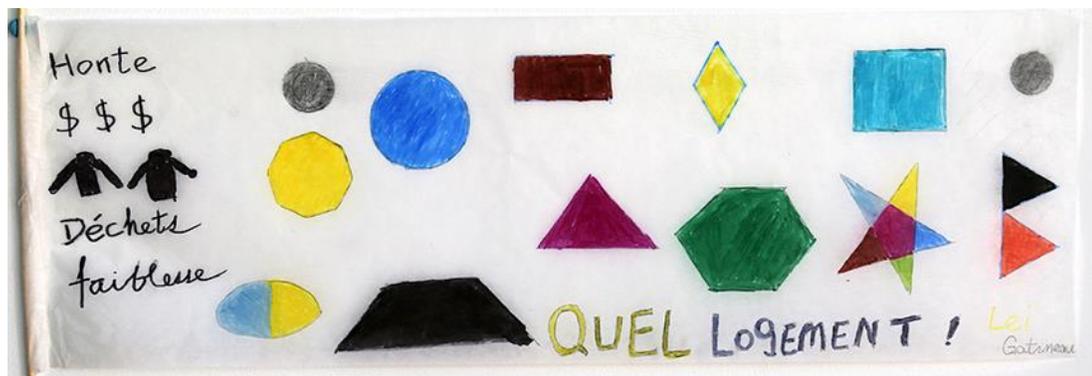


Figure 6.12 : Lei. (14 juin 2018). Petite lanterne à propos des sentiments découlant du manque de revenu [feutres sur papier calque, 60 cm X 20 cm]. Réalisé lors de l'atelier *LDL* à Gatineau.



Figure 6.13 : Bertrand Leclerc. (18 mai 2018). Petite lanterne à propos des sentiments découlant du manque de revenu et des conséquences de vivre dans un mauvais logement [feutres sur papier calque, 60 cm X 20 cm]. Réalisée lors de l'atelier *LDL* à Rouyn-Noranda.

De même, René racontera comment il a été touché par le projet :

Moi, y'a des messages qui m'ont parlé là-dedans : la honte. Pourquoi que t'as honte? [...] Pis, des gens qui sont pauvres vivent aussi cette honte-là. Pourquoi? C'est... donc, la société, quand y'a un autre qui dit, la société ne nous écoute pas, ben, parce que la société nous impose, avec la publicité pis, faut être riche, pis faut tout acheter, pis tout, ça là, t'sais. (Entretien, 30 octobre 2018)



Figure 6.14 : Femmes qui dessinent lors de l'atelier *LDL* en Montérégie, 3 mai 2018.

Marion D. expliquera que :

Au niveau individuel, ce fut un espace d'expression des malheurs dans un espace où c'était bienvenu, sans avoir l'impression de se plaindre ou d'être en dépression. Ce fut un bel espace pour le dire ouvertement. Ce moment était déjà libérateur. Les gens avaient une certaine distanciation, on n'a pas pleuré. Certains disaient qu'ils écrivaient pour d'autres. (Entretien individuel, Longueuil, 18 octobre 2018)

Si ces propos montrent que les personnes participantes ont pu exprimer leur situation de logement et leur opinion dans la production de lanternes, ils taissent les efforts considérables que cela a pu représenter pour d'autres. Des répondantes et répondants mentionneront ainsi avoir dû surmonter leur peur de ne pas réussir et d'être jugé, découlant d'expériences scolaires, familiales et sociales douloureuses en lien avec l'acte de dessiner ou d'écrire (voir *Annexe D*, Q. 7, 9). Conséquemment, au moment de concevoir les dessins pour les grandes lanternes, je me dois de transposer, dans la proposition esthétique que j'en ferai, leurs dessins et paroles en respect des valeurs éthiques qui m'importent. Ainsi, forte de la volonté d'honorer avec justesse l'apport

des groupes, je choisis d'assembler et de transposer de manière fidèle leurs dessins tels quels, en amplifiant leur échelle de grandeur et en harmonisant les couleurs (fig. 6.15 et 6.16). Pour ce faire, je réalise plusieurs collages numériques à l'aide d'un logiciel de traitement de l'image pour chacune des villes, puis projette ces collages sur le tulle pour reproduire la calligraphie et les traits contenus dans les dessins, selon les particularités de chacun d'eux. Le montage des lanternes se fait dans mon espace d'atelier afin d'évaluer l'effet de lumière (fig. 6.17).

6.2.2 Le choix d'assumer sa production

Durant la réalisation des grandes lanternes, j'envoie à quelques reprises des images du travail en cours à Judith, l'accompagnatrice, dans la simple optique de la préparer aux résultats. Cette dernière me demande de créer des images plus percutantes et éloquents de la grande misère vécue par les personnes mal logées. Or, les participantes et participants m'avaient fait part de leur désir voulant que la grande lanterne évoque un équilibre entre la dure réalité, leur résilience et leur dignité. Ces deux approches entrant en tension, j'opte pour le respect de notre travail collectif au détriment d'une œuvre médiatiquement plus forte.

Bien que, dans mon travail de création personnel et dans mon duo féministe et fainéant, je suis plutôt détachée de ce que peuvent penser les autres; lors de la production des grandes lanternes, je me laisse envahir par le doute et la crainte des réactions négatives envers cette production, particulièrement par celles de mes pairs. Le fait de créer avec des personnes néophytes en art augmente la pression, puisque je me sens redevable envers les personnes qui collaborent et le FRAPRU. Ce poids mental, parfois oppressant, affecte l'espace de liberté que je m'octroie dans l'achèvement du projet.



Figure 6.15 : Lanterne de Gatineau démontée dans mon atelier, 3 août 2018.



Figure 6.16 : Lanterne de Trois-Rivières démontée dans mon atelier, 11 septembre 2018.



Figure 6.17 : Photos de trois lanternes dans mon atelier en juin 2018.

Je constate que ce sentiment de redevabilité au FRAPRU est absent lors de la conception et de l'exécution des ateliers, moments où je n'éprouve ni limite ni pudeur. C'est dire que j'assume pleinement, dans l'espace « d'entre nous », les contenus et l'esthétique issus de la culture populaire qui nous relie.

Dans ce projet, je ne dessine pas avec les personnes participantes comme je l'ai fait lors de mon projet de cocréation à la maîtrise. Le fait d'animer, de performer la rencontre et de les accompagner produit une certaine distance entre moi et les images produites. Cette réserve entre en jeu au moment de réaliser les lanternes avec ces images exogènes (et non avec les images endogènes d'un processus de cocréation). Il y a donc une réelle étape à vivre d'appropriation des images.

Comme ma pratique est assez « protéiforme » et évolue à chaque projet, il y a toujours un ballottage au moment d'établir la forme et l'esthétique du projet. Cela fait partie de l'ouverture aux collaboratrices et collaborateurs, qui induit à la création d'une nouvelle identité par un nous inclusif. C'est un aspect que j'accepte à chaque nouvelle collaboration. Parfois les résultats m'étonnent, d'autres fois, ils sont plus proches de ma touche artistique. Dans tous les cas, il s'agit de rendre compte de la situation explorée et surtout, de traduire l'échange qui a eu lieu dans une proposition esthétique prenant la forme d'un « faire-œuvre » (Joos, 2001, p. 72) propre à la rencontre où processus et œuvre s'entrelacent.

6.2.3 Le cercle réflexif V : les images d'affirmation

Cette expérience de création avec les réalisations des participantes et participants soulève plusieurs interrogations quant au traitement de leurs productions. Que révèlent ces images créées par des populations en situation de vulnérabilité? Comment dois-je les interpréter?

En fait, ces dessins relèvent d'une expression de soi, ce qui implique, comme le dit Cometti (2002), « un acte de performance ou le désir d'un individu visant à rendre visible, manifeste ce qui lui est le plus propre et, par conséquent, le plus intérieur » (p. 47). L'acte d'exprimer est également relié à une exploration des ressources disponibles chez les personnes créatrices. Il faut donc prendre en considération l'individu qui est à la source de l'image avec laquelle je travaille. À cet égard, Rowsell et Vietgan (2017), chercheuse et chercheur en éducation artistique au Bristol et Brock University, rappellent l'importance de contextualiser les réalisations des personnes participantes et de conserver leur part d'ambiguïté. En proposant « l'ignorance » ou le « non-savoir » comme approche d'analyse pour les projets scolaires et communautaires, Rowsell et Vietgan ont pu juger autrement les productions des personnes non initiées à l'art :

The image-maker and receiver bring their own stories to bear on their interpretation and in doing so, they invoke agency. Stories like images cannot be absolute because they are always told by someone with their own set of subjectivities. [...] With image readings and viewings, people bring histories, biases, past visual experiences, and this unfolding of layers while taking or viewing images gives a partial view and unknowing allows, as much as is possible, a shedding of ideologically and socially produced lenses, to try to see things differently. (p. 105)

Rowsell et Vietgan proposent de ne pas juger les symboles reprenant des clichés, mais de chercher à comprendre ce que les personnes souhaitaient exprimer. En considérant les circonstances liées au processus de création ainsi que leur propre culture, la pratique du « non-savoir » permettrait de se détacher des idées préconçues quant à l'aboutissement d'un projet et de mieux apprécier ce qui émerge de la collaboration avec ces personnes. Conséquemment, les maisons croches et les *emojis* de visage qui pleurent préservent leur valeur significative.

À l'instar d'Hirschhorn (2013), il me faut donc davantage traiter ces productions comme des « images affirmations », l'acte de dessiner étant pour lui un acte d'émancipation en soi puisqu'il rend visible ce que l'on désire partager avec les autres :

Dessiner n'est pas une technique. Dessiner est un geste simple, un geste qui m'engage vers une forme en devenir. Pour être engagé envers cette forme, dessiner m'aide à rester fidèle à cette volonté de « forme », parce qu'une fois esquissée, la forme n'est plus aléatoire ni arbitraire, mais la forme est fixée. Je dessine pour me fixer et pour fixer les choses et je dessine parce que je veux inscrire les choses, les rendre incontournables. Dessiner est une manière directe et efficace de s'exprimer, de partager avec l'autre [...] (Hirschhorn, s. d., *Dessiner = décider*)

Il aborde ainsi le dessin d'une manière qui rejoint les gestes posés par l'ensemble des participantes et participants du projet *LDL*, dans la mesure où les images produites représentent beaucoup plus que ce qu'elles contiennent. Si les processus d'inclusion des personnes non initiées aux arts sont importants pour Hirschhorn (2013), c'est qu'ils vont de pair avec sa conception de l'art dans la vie, ainsi qu'avec la « Qualité » au plan éthique. Il explique :

Quality is the luxury reflex to keep a distance with everything which doesn't have Quality. I don't know what has Quality, nor where there is Quality. [...] Quality is always a try to establish a scale, to distinguish 'high quality' or 'low quality', but I don't know, myself – today – what kind of work has Quality. I use the term 'quality' as a negative term, because it excludes others, because it's only an 'international thing' and because it makes the distinction between good and bad. Quality is exclusive, luxurious and based on tradition, identity and particularism. I need another criterion – today. (s. p.)

De même, il invite les artistes à assumer leurs projets, leurs réussites et leurs échecs en proposant une approche de l'art qui s'actualise dans la réflexion et l'action et non en relation à des critères esthétiques en vogue dans le milieu de l'art. À cet effet, Neumark et Lamoureux (2011) se sont penchées sur ce qu'est l'art en contexte communautaire. Elles proposent de considérer davantage la performativité de la pratique et son ancrage

local (ou contextuel) afin de comprendre l'œuvre comme un « processus de dialogue, de collaboration entre les personnes engagées » (p. 103). Elles soulignent aussi que les représentations les plus justes créent un rapport dialogique parce qu'elles entrent en relation avec notre vision du monde et la transforment (Neumark et Lamoureux, 2011).

Ces manières d'aborder les images produites par les participantes et participants me portent à considérer le geste de dessiner dans sa dimension « performative », permettant aux individus et au groupe de prendre place dans la société.

6.3 La phase de présentation des œuvres

La phase de présentation des œuvres prend la forme de manifestations artistiques où sont illuminées les lanternes dans l'espace public, événements à vocation davantage politiques qu'artistiques. L'organisation de *Lumière sur le droit au logement*, en ses différentes itérations, est réalisée comme prévu dans les huit villes du Québec durant le mois de septembre 2018, et ce, en marge de la Marche de villes en villages pour le droit au logement. Au total, plus de 185 personnes assistent à un de ces événements. C'est plus que le double du nombre de militantes et militants ayant contribué à la réalisation des lanternes. Par ailleurs, ce décompte n'est pas exhaustif en raison du va-et-vient incessant des personnes militantes et du public. Y participent aussi des personnalités politiques et des médias régionaux (voir *Annexe A*). La présence du public est remarquable à Rimouski, Saguenay et Trois-Rivières. Par ailleurs, il est difficile de tracer un portrait unifié de l'ensemble des événements tant chacun a pris une forme singulière : cérémonie d'inauguration d'une œuvre publique à Rimouski; événement artistique à Rouyn-Noranda; pique-niques et marches à Trois-Rivières, à Montréal et en Montérégie; manifestation plus traditionnelle à Saguenay; conférence de presse dans une salle à Sherbrooke.

Durant le mois de septembre, la permanence du FRAPRU coordonne simultanément les deux séries d'évènements (*LDL* et la grande marche) tout en négociant avec les dispositions et l'énergie de ses groupes membres dans chacune des huit villes. La dynamique locale des groupes, la compréhension de ce type d'intervention et les énergies du moment ont une incidence notoire quant à la forme que prend chaque évènement. Le moment et le lieu sont choisis par les intervenantes et intervenants locaux. Leur implication dans la réussite des évènements s'avère cruciale, mais aussi très variable. Selon Marion D., intervenante en Montérégie, les dévoilements des lanternes représenteront pour elles et eux un surplus de travail, alors qu'elles et ils seront déjà débordés par l'organisation de la grande marche (entretien individuel, Longueuil, 18 octobre 2018).

De mon côté, malgré la fatigue et une douleur lancinante au genou gauche, j'insiste pour être présente, car je souhaite vivre ces moments avec toutes et tous en les documentant par la prise de photos, ce qui s'ajoute à mes responsabilités relatives au transport des lanternes (petites et grandes) et à leur assemblage sur le lieu³³. Une fois sur place, on me demande de prendre la parole pour expliquer le projet au public réuni. Entre les dévoilements, je termine la production des grandes lanternes à un rythme très soutenu afin de respecter l'échéancier.

6.3.1 Les ancrages locaux des lanternes

Ottawa, 1^{er} septembre 2018 : quinze personnes se rassemblent sur la colline Parlementaire, principalement les marcheuses de la ville de Québec. Nous nous trouvons à la veille du départ de la grande marche du FRAPRU. Simultanément à notre évènement se déroule *Lumières du Nord – Spectacle son et lumière*, un spectacle de projections lumineuses qui amplifie l'effet féérique de nos lanternes. Des photos de la

³³ Bien que j'assiste à la plupart des dévoilements (7 sur 8), il m'est impossible de me rendre à Rimouski, en raison de la distance à parcourir et du calendrier serré des évènements.

grande lanterne sont diffusées sur les réseaux sociaux pour annoncer le commencement de la grande marche. Les réactions des militantes et militants du FRAPRU montrent beaucoup d'enthousiasme quant aux dévoilements à venir.

Rimouski, 5 septembre 2018 : le Comité logement Rimouski-Neigette installe sa lanterne sur la Place-des-Anciens-Combattants, bien en vue des badauds de même que des automobilistes. Selon Jacques L., l'intervenant local, « [o]n ne voulait pas mettre la lanterne dans un endroit où c'est du monde qui vit la pauvreté qui aurait accès à cette œuvre-là. On voulait rejoindre les autres » (entretien, Rimouski, 23 octobre 2018). Jacques doit donc, au préalable, entreprendre des démarches auprès de la Ville pour faire reconnaître la grande lanterne comme œuvre publique et pour obtenir toutes les autorisations nécessaires à son installation dans un parc public pour un mois.

Le jour venu, le maire ainsi que le député fédéral se déplacent pour inaugurer l'œuvre vers la fin de l'avant-midi. Une dizaine de personnes militantes du comité logement local font de même pour assister à l'évènement médiatique. Un article paraît dans le journal régional *L'Avantage* le lendemain. Le coordonnateur remarque qu'au fil des jours, des gens fréquentant le parc font le tour de la lanterne pour l'apprécier. Il l'allumera plusieurs soirs : « cela amenait une tout autre vision de la lanterne. [...] C'était beau avec la lumière » (entretien, Rimouski, 23 octobre 2018). Visible du 5 au 26 septembre 2018, la lanterne n'a subi aucun vandalisme, bien qu'elle ait dû être retirée en raison de la mauvaise température.

Rouyn-Noranda, 9 septembre 2018 : je dois moi-même organiser l'évènement à la dernière minute avec l'aide d'une dizaine de participantes et participants de l'Association des locataires de l'Abitibi-Témiscamingue (ALOCAT). Rien n'est prévu. Nous décidons ensemble de transporter la lanterne en chantant une ritournelle militante sur le logement. Nous marchons pendant un kilomètre pour traverser le centre-ville. Arrivés à la Place-de-la-Citoyenneté-et-de-la-Coopération située devant l'Hôtel de

Ville, nous déposons les lanternes et échangeons entre nous sur notre expérience. Malgré la faible présence du public, les participantes et participants s'entendent pour dire que l'expérience vécue comme acte de solidarité envers toutes les personnes mal logées du Québec est libératrice à plusieurs égards et consolide le groupe.

Le déroulement des événements de Montréal (13 septembre 2018), de la Montérégie (15 septembre 2018) et de Trois-Rivières (22 septembre 2018) est assez similaire. Les organismes ont prévu un repas ou un pique-nique à l'heure du souper avec des activités d'animation. Il s'agit surtout d'accueillir les marcheuses et marcheurs de la grande marche. À mon arrivée, j'assemble les petites lanternes à l'aide de quelques femmes (fig. 6.18). De son côté, Judith, accompagnatrice, interpelle les personnes présentes à l'aide d'un mégaphone, rappelant les besoins en logement à l'aide de statistiques, les objectifs de la grande marche et ceux de *LDL*. La tâche de parler du sens que revêt ce dévoilement m'est assignée.

Quelques différences distinguent ces événements selon les villes où ils ont eu lieu. À Montréal, la lanterne est déposée tout près du métro Lionel-Groulx, devant les bureaux de Dominique Anglade, députée québécoise et de Marc Miller, son homonyme fédéral. Plus de 25 personnes sont présentes. Jean-Pierre East, un militant d'un groupe membre du FRAPRU n'ayant pas participé à *LDL*, arrive sur place avec une très grande lanterne en forme d'immeuble, une initiative personnelle très touchante. Le public assiste en direct à l'assemblage de la grande lanterne. Son illumination suscite curiosité et ébahissement. Il faut dire que dans les autres villes, les grandes lanternes étaient assemblées avant l'arrivée du public, ce qui est très différent en matière de réception de l'œuvre.



Figure 6.18 : Table d'assemblage des petites lanternes devant le Comité d'éducation aux adultes de la Petite-Bourgogne et de Saint-Henri à Montréal, 13 septembre 2018. Crédit photo : Charlotte Gaudreau-Majeau

En Montérégie, le Comité logement Beauharnois, le Comité logement Rive-Sud et La Maison La Virevolte se concertent pour organiser le dévoilement de leur lanterne sur le site du Cégep Édouard-Montpetit. L'évènement, planifié à la suite d'une fête de la Famille (fig. 6.19), a eu lieu un samedi soir du mois de septembre. Médias ainsi que députées et députés, sur place depuis plusieurs heures, quittent, hélas, avant le moment tant attendu du dévoilement. Peu de marcheuses et marcheurs se sont joints à nous, sauf quelques-uns le soir venu. Leur absence remarquée décevra plusieurs militantes et militants dont l'objectif était de transmettre leur message, selon quelques répondantes et répondants (entretien, Montérégie, 30 octobre 2018). Cela dit, la présence de nombreux enfants vient compenser ce manque. Participant dans la foulée, les enfants transportent les réalisations de leurs parents ou celles d'autres adultes et marchent à nos côtés. Arrivés à destination, ils écoutent les discours avec attention. Certains viennent me parler. Leur participation m'émeut au point où j'ai de la difficulté à prendre la parole au moment opportun. Pendant un instant, je ne sais plus comment

aborder les enjeux de la pauvreté ou le courage des participantes et participants en présence des enfants. Nous sommes plusieurs à remarquer la qualité de leur attention.

Marion Duquette insistera sur cette particularité de l'évènement :

Il y avait beaucoup d'enfants. Ils ont aimé. C'était cool. La présence était belle. Tu posais les questions et les enfants voulaient répondre. C'était vraiment le « *fun* ». La lumière était accessible. On n'avait pas prévu que les enfants aimeraient ça. (Entretien individuel, Longueuil, 18 octobre 2018)

Représentant chaque personne participante subissant la pauvreté et les mauvaises conditions de logement, en même temps que la réalité d'une famille entière, les petites lanternes ainsi assemblées autour de la grande prennent un sens à la fois plus éloquent et plus douloureux.



Figure 6.19 : Évènement de dévoilement de la lanterne montérégienne au Cégep Édouard-Montpetit à Longueuil, le 15 septembre 2018. Crédit photo : Céline Magontier.

C'est à Trois-Rivières que la rencontre entre les participantes et participants du projet *LDL* et les marcheuses et marcheurs de la grande marche s'avère la plus significative. Les uns accueillent les autres au parc Champlain au cœur du centre-ville, partageant ensemble un lunch et échangeant autour d'une table installée pour les petites lanternes. Une autre table permet aux gens de dessiner ou d'écrire un message de solidarité sur une bannière. La grande lanterne y est aussi installée. Après le repas, je remercie toutes et tous pour leur implication. Le public et quelques personnes du milieu politique restent très attentifs au déroulement. Nous marchons ensuite avec les lanternes jusqu'aux locaux du Centre d'organisation mauricien de services et d'éducation populaire (COMSEP), lieu où dormiront les marcheuses et marcheurs. La lanterne trouvera finalement sa place permanente dans le local de l'organisme.

Saguenay, 17 septembre 2018 : les membres du groupe Loge m'entraide et moi allons déposer la lanterne à la Place-du-Citoyen, au centre-ville. Le dévoilement a lieu en début de soirée. Nous marchons environ un kilomètre au centre de l'avenue principale, la rue Racine, avec la grande lanterne et des pancartes revendiquant plus de logements sociaux. Sont présents plus de quarante militantes et militants, les candidates et candidats aux élections et tous les médias régionaux (fig. 6.20 et 6.21). La couverture médiatique régionale sera très bonne. En plus du téléjournal, plusieurs journaux traitent de l'évènement le lendemain.

Même si cette marche s'apparente à une manifestation traditionnelle avec animation et slogans, le groupe témoignera d'un grand sentiment de fierté lors de l'entretien, expliquant que ce n'était pas une manifestation comme les autres, puisqu'elles et ils portaient leurs « paroles, vécus et fardeaux » (Saguenay, 17 septembre 2018). Plusieurs vivent ce moment intensément. Nathalie, l'intervenante locale, soulignera la charge symbolique de la lanterne en ces mots : « C'est sûr qu'une lumière, le symbole d'une lumière [...] ça vient éclairer les problèmes de logement, mais ça vient nous éclairer et éclairer les autres aussi! » (Entretien, Saguenay, 17 septembre 2018). Le groupe

souignera également la réaction positive du public lors de l'évènement, se manifestant par des signes tangibles d'encouragement : gestes de la main, bruits de klaxons, entre autres.

Sherbrooke, 29 janvier 2019 : c'est la dernière édition du projet. Ici, la lanterne est installée comme décor lors d'un point de presse visant à rappeler les besoins en logements sociaux. Ne tenant pas compte des propriétés mobiles et lumineuses de l'œuvre, les organisateurs, sans le savoir, opèrent une sorte de détournement du projet à des fins utilitaires. Les participantes et participants de l'atelier de *LDL* sont toutes et tous présents à l'évènement et ont en main leur propre lanterne. Lors de l'entretien, personne ne commentera le choix des intervenants locaux. Cet exemple soulève la nécessité de faire en sorte que les enjeux artistiques soient bien compris lors de cette phase afin de ne pas dénaturer le projet ou l'œuvre.

Cet état de fait, relevé aussi par les intervenantes et intervenants lors des entretiens de groupe, s'ajoute à d'autres exemples qui témoignent d'un manque de compréhension quant à la nature artistique de l'évènement. Jacques, intervenant du Comité logement Rimouski-Neigette, me confiera notamment avoir choisi à tort de faire le dévoilement de la lanterne en plein jour, et ce, malgré nos discussions à cet effet (entretien, Rimouski, 23 octobre 2018). Il avouera avoir été incapable de visualiser la force symbolique de l'illumination de la lanterne avant de l'avoir vue allumée, le soir, dans le parc. Il craignait que la mobilisation soit faible en soirée et que les médias soient absents. Il en sera de même pour Nathalie, l'intervenante de Saguenay qui me confiera ces mêmes craintes (entretien, Saguenay, 18 septembre 2018).



Figure 6.20 : Marche sur la rue Racine à Saguenay, le 17 septembre 2018.



Figure 6.21 : Arrivée à la Place-du-citoyen à Saguenay, 17 septembre 2018.

Travailler avec des personnes qui n'arrivent pas à anticiper la situation de création proposée constitue donc un défi de taille à surmonter qui dépasse largement la prédiction des résultats du processus de création. Je dois toutefois mentionner que, malgré ces lacunes dans la compréhension de la dimension artistique du projet, les groupes sont de bonne foi et se réapproprient les lanternes à leur manière, à partir de leur vision et de leur bagage culturel. Cet ancrage local dans le déploiement des lanternes sera assurément un élément de réussite du projet.

6.3.2 L'acte de prendre place

Même si les événements d'illumination des lanternes ont été très différents d'une ville à l'autre, des éléments d'appréciation similaires se dégagent des entretiens de groupe. Tout d'abord, les personnes répondantes affirmeront que l'évènement public auquel elles et ils ont pris part s'est révélé être une expérience singulière et significative. La moitié d'entre elles et eux expliquera comment celui-ci s'est avéré engageant sur le plan personnel, les lanternes illustrant leur propre histoire (voir *Annexe D*, Q. 10, 11, 19). Voici quelques extraits de leurs propos à ce sujet :

Roland : J'ai trouvé cela gênant [de présenter la lanterne avec ses dessins] devant le monde. Cela devient plus politique. Je me suis pris en photo devant la grande lanterne, devant mon dessin. (Entretien, Rimouski, 23 octobre 2018)

Lise : L'action était plus personnelle avec nos dessins que les autres actions du comité logement. (Entretien, Rimouski, 23 octobre 2018)

Andrée, une intervenante : Je l'ai vue en vrai, la lanterne, je l'ai transportée. J'avais trouvé cela tellement beau. (Entretien, Montérégie, 30 octobre 2018)

France : Nous avons ouvert nos cœurs au public. (Entretien, Saguenay, 18 septembre 2018)

Les répondantes et répondants, toutes et tous satisfaits des œuvres réalisées, mentionneront que la grande lanterne représente bien leur réalité, ce qui en fait un objet symbolique signifiant. Certaines personnes qualifieront leur lanterne comme un « phare » dont la lumière attire les gens, ou comme un « porte-voix » (voir *Annexe D*, Q. 10). Dans cette lignée, Nathalie, l'intervenante de Saguenay, témoignera de façon sensible de la singularité de cette action artistique :

Moi, en 20 ans, et j'ai fait 127 actions collectives, celle-là, c'en est une qui sort de l'ordinaire. Pis de la faire en soirée, c'était la première fois. Voir la lumière, c'était un message qui s'illuminait partout. C'est un symbole fort de la lumière. Je ne pensais pas que ça aurait fait ça. Pis sincèrement, j'étais émue, surprise. C'est une des actions dont je vais me souvenir longtemps. [...] C'est sûr qu'une lumière, le symbole d'une lumière et, tu l'as dit dans ton discours, ça vient éclairer les problèmes de logements, mais ça vient nous éclairer, pis éclairer les autres aussi. Tout l'environnement était éclairé par ce que l'on peut vivre. C'était fort. (Entretien, Saguenay, 18 septembre 2018)

René, pour sa part, considérera que la démarche est une réussite : « tu as donné la possibilité à quelqu'un de créer, c'est déjà un enseignement, pis ça a du sens. Pis, parce que l'œuvre finale est belle, c'est bien réussi. » (Entretien, Montérégie, 30 octobre 2018). Selon plusieurs, il s'est aussi vécu un moment fort de solidarité. Céline expliquera ainsi l'importance de son geste public :

Moi, ça m'a touchée, parce que quand on a fait nos lanternes (les petites), ça a créé de l'ouverture, de l'émotion. Ça a permis de mettre sur papier, en couleur, ça ouvrait notre cœur. Cette lanterne-là [la grosse] était pour moi une ouverture du cœur vers les autres. En lien avec les petites lanternes, en lien avec la grosse, en lien avec les personnes qui étaient là durant l'action. (Entretien, Saguenay, 18 septembre 2018)

Selon l'analyse des entretiens, si ce projet représente un défi pour les participantes et participants quant à l'expression de leurs réalités, il génère aussi une synergie collective lors des ateliers et des événements publics à travers « l'œuvre d'être », un « Plus-être » d'humanité qui produit une résonance chez les personnes, construites par le travail de

création. » (Tremblay, 2013, p. 106). Le processus d'expression par le dessin, l'écriture et la déambulation dans l'espace public modifie les rôles habituels de ces militantes et militants dans leurs groupes locaux qui deviennent, le temps du projet, actrices et acteurs au sein d'un évènement artistique et politique (voir *Annexe D*, Q. 10).

6.3.3 Le sentiment d'effacement et d'inachèvement

Bien que le projet ait atteint les objectifs convenus avec l'organisme, je ressens une certaine déception liée au fait que, selon moi, le projet n'aboutit pas à la forme désirée lors de l'illumination des lanternes dans l'espace public. J'espérai un peu plus de décorum. Ce n'est pas la première fois que je suis insatisfaite de la phase d'implémentation d'un projet réalisé avec un groupe communautaire. À la suite de l'analyse de mes cahiers pratiques rédigés durant le projet, j'identifie au moins deux causes à ce sentiment : 1) le décalage entre la forte intensité de l'expérience vécue lors des ateliers de création et l'intensité moindre, ressentie lors de la mise à vue des lanternes; 2) la réelle tension entre les intentions politiques et les intentions artistiques lors de ces évènements, et particulièrement au moment d'évaluer le projet avec le FRAPRU, pour qui les apports sociaux et politiques primeront. Judith L. m'écrira qu'elle évalue le succès des actions en fonction des objectifs « internes » (qualité de l'organisation, de la mobilisation, etc.) et des objectifs « externes » (couverture médiatique et obtention ou pas d'une réaction ou d'une réponse politique, etc.). (Communication personnelle, 26 mars 2019). En ce sens, l'impact médiatique et politique d'une activité est, pour eux, gage de sa réussite. La place pour une activité artistique me semble donc un peu à l'étroit dans cette vision.

Concernant la première cause (décalage entre expérience de création et évènement public), je constate que, lors des ateliers, je me situe au centre de l'action dans une totale présence, ce qui n'est pas le cas lors des évènements. Cet état de réceptivité n'équivaut ni à une situation de neutralité ni à un effacement de ma personne. Étant au cœur du dispositif d'atelier, j'arrive à dessiner la rencontre et à produire une caisse de

résonance de ce que partagent les participantes et participants tout en affirmant mes positions sur le sujet abordé. Je « prends le large » en sortant de mes habitudes et en vivant de véritables moments d'osmose avec le groupe. Ce flux énergétique est semblable à celui ressenti lors des performances féministes fainéantes réalisées en cocreation avec Christine Major, même si, dans ce cas, l'expérience de création se déroule en direct devant le public. Le sentiment d'être dans l'instant présent, en communication avec les groupes et avec le lieu est difficilement atteignable lors des événements publics, notamment parce que ces derniers ne sont pas pensés comme des performances, mais davantage comme des événements sociaux ou politiques.

Ce qui m'amène à aborder la deuxième cause de ce malaise, soit le fait que la portée politique de ces événements est priorisée par les organismes partenaires au détriment de l'expérience esthétique. La crainte identifiée au début du projet, à savoir qu'il serait difficile d'inciter l'organisme à participer à une expérience à l'écart de ses pratiques et de ses habitudes en mettant en valeur la dimension artistique des événements publics (sect. 5.2.4), se révèle donc juste. Les événements ayant été organisés à la dernière minute dans la plupart des villes, les groupes locaux se sont retranchés dans leurs habitudes en sortant leur mégaphone pour scander leurs ritournelles sur le logement et en proposant des marches de type manifestation. À mon avis, il s'est créé un déséquilibre entre les dimensions artistique et politique lors des événements publics, c'est-à-dire entre le type de gestes posés et les discours tenus, déséquilibre assurément dû à la recherche de bénéfices directs par le FRAPRU afin de faire avancer la lutte pour le droit au logement.

De plus, même si je prends la parole lors des événements, je garde l'impression d'être mise à l'écart du projet. Les ateliers avaient été un moment tellement intense qu'éparpillée dans l'espace public, je n'arrivais pas à rétablir la même qualité de contact. Sauf pour Rouyn-Noranda, où nous avons préparé ensemble la marche.

Or, dans le contrat qui me lie au FRAPRU, il revient à la permanence de l'organisation et aux groupes locaux de s'appropriier les lanternes et d'organiser les marches nocturnes. Mon sentiment d'inachèvement découle du fait que je n'ai pas ajusté mes intentions artistiques en fonction de l'accord convenu. C'est-à-dire que j'ai accepté que les groupes membres s'approprient l'organisation des événements publics de diffusion, tout en espérant qu'ils portent des préoccupations esthétiques, ce qui était irréaliste. Même si l'expérience s'avère quelque peu difficile pour moi, car j'imaginai les événements moins liés aux contingences militantes, je considère tout de même que cette appropriation des lanternes par les organismes est extraordinaire. Lors de l'analyse du projet, je comprends d'ailleurs qu'une des forces des événements publics se trouve justement dans cette appropriation locale du projet et dans son esthétique oscillant entre intervention artistique et politique.

6.3.4 Le cercle réflexif VI : l'inachèvement

La notion d'inachèvement en création, selon Menger (2009), témoigne d'une tension irrésolue entre « la dynamique de travail d'engendrement des formes, des contenus et la clôture individuante de la chose créée » (p. 670). L'inachèvement prend plusieurs figures : « irruption dans l'acte, fragmentation de l'œuvre, réélaboration à partir d'un accident, survenance du hasard, produit d'une décision, négociation des contraintes, ratification d'un accord avec d'autres, etc. » (p. 671). Selon Menger, le milieu de l'art tolère l'inachevé lorsque le processus relève d'un accomplissement qui a du sens et rend justice au vouloir de l'artiste. Dans ce cas, l'œuvre reste inachevée, mais l'intention de l'artiste est ciblée sur le processus. C'est le discours sur le travail qui devient central. Il y a donc une démarche de réflexion à faire tout au long d'un projet entre les intentions, le souhaitable et le réellement possible, pour bien l'articuler, comme le souligne Boutinet (2010). En ce sens, Hirschhorn (2015) identifie, dans *Une volonté de faire*, plusieurs raisons qui le poussent à poursuivre son travail de création. J'en retiens deux :

[...] Si je fais entièrement ce que je sais, si je suis complètement libre avec ce qui m'est propre, alors je fais mon travail d'art avec justesse et loyauté.

Parce que je suis heureux de faire mon travail, de le faire en tant qu'affirmation : l'affirmation d'une forme qui veut atteindre un public non exclusif au-delà de toute argumentation. (Hirschhorn, 2015, p. 95-96)

J'en déduis l'importance de bien comprendre son propre processus et de choisir son positionnement dans la création pour être en mesure de s'y affirmer. Accepter l'inachèvement de l'œuvre en déplaçant son aboutissement vers le processus de création et explorer davantage le geste de dessiner la rencontre m'amènerait à mieux articuler ma démarche artistique et pourrait générer une plus grande satisfaction lors de la réalisation de ce type de projet en milieu communautaire.

6.4 L'après-projet

Le projet étant terminé, je procède au traitement des données collectées. Je ressens un vif besoin d'écrire pour comprendre ce qui vient de se passer. Or un an après *LDL*, le 13 septembre 2019, je reçois un appel téléphonique de la directrice de l'organisme L'Anonyme³⁴ qui me propose de réaliser un projet de cocréation avec de jeunes femmes en difficulté, de 14 à 22 ans, ayant pour sujet nos multiples identités. La raison pour laquelle je m'attarde sur ce projet, réalisé en parallèle avec mon analyse, est qu'il a offert un riche éclairage sur l'impact du lieu et sur la compréhension artistique de mes projets. Le projet *J'suis pas juste...* sera caractérisé par une mise en place d'une grande fluidité. Il représentera pour moi un après-projet de *LDL*, car j'y réinvestirai une bonne partie des réflexions issues de cette recherche doctorale.

³⁴ L'Anonyme intervient sur le territoire montréalais pour faire la promotion de comportements sécuritaires et de relations égalitaires, ainsi que pour prévenir la transmission des infections transmissibles sexuellement ou par le sang (ITSS).

6.4.1 *J'suis pas juste...*

Par ce projet, L'Anonyme veut offrir un espace d'expression pour ces jeunes femmes, détaché des multiples plans d'intervention et de réinsertion familiale ou sociale qu'elles doivent toutes suivre. Le groupe est composé d'adolescentes et de jeunes adultes qui vivent ou ont vécu des situations d'exploitation sexuelle et de violence. Certaines sont mères ou enceintes; la plupart d'entre elles sont hébergées en centre de réadaptation ou vivent en appartement. Le projet rejoint douze femmes, dont huit qui participeront de façon soutenue, alors que trois ou quatre le feront sporadiquement. À celles-ci, s'ajoutent les trois intervenantes et la coordonnatrice du projet qui font un travail fort efficace de liaison et de soutien pour faciliter la participation des jeunes femmes : invitation aux ateliers, rappels des ateliers, organisation du transport, modèle d'implication dans le projet.

Le projet étant financé par une fondation privée consacrée à l'art, L'Anonyme peut se permettre de me donner carte blanche, avec un budget respectable. La ligne directrice de la démarche de création de ce projet consiste à faire en sorte que chacune des participantes soit actrice et sujet de sa propre création. Comme dans tout projet, L'Anonyme et moi convenons des objectifs du projet, de son opérationnalisation et d'un calendrier de réalisation. Dès le début du projet, nous faisons des démarches pour obtenir un local de création au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) et pour que l'œuvre collective soit présentée dans le milieu de l'art.

En attente de réponse, mon premier réflexe est d'amener les participantes dans mon espace d'atelier personnel que j'aménagerai pour recevoir le groupe de novembre à janvier. Ensuite, nous déménageons dans le local ALTR 15-18, en plein cœur du MBAM, qui est mis à notre disposition pour nos activités de création. La fréquentation en continu des œuvres qui y sont exposées aura pour effet de nourrir notre projet. Le choix de sortir du milieu communautaire inscrira d'emblée le projet dans le domaine des arts. De même, la situation est inversée : plutôt que de vivre une expérience

d'immersion en tant qu'artiste au sein d'un groupe, c'est celui-ci qui vit une résidence de création dans mon atelier et au musée (fig. 6.22). C'est la première fois que je constate de façon aussi frappante l'impact du lieu-événement sur la compréhension de la dimension artistique d'un projet, le musée amenant à considérer le projet en fonction de son intention et statut véritable (artistique), et non seulement communautaire.

Cette fois, je cherche à éviter d'aborder les difficultés des participantes afin de laisser libre cours à ce qui émerge lors des rencontres. Par l'exploration d'identités multiples, elles et moi créons un espace de rencontre afin de circuler entre soi, l'autre et la société. Ces jeunes femmes se montrent très ouvertes à embarquer dans l'aventure que je leur propose. Ce périple se fera en trois trajets de création visant à explorer des manières de faire, des manières d'être et des manières de produire de l'art.

Nous nous engageons dans un travail de création individuel et collectif adapté aux réalités complexes des participantes. Il s'agit de réfléchir sur la puissance et l'impuissance d'agir par le collage sur du papier peint et la ligne dessinée par le mouvement du corps. Cette phase du projet permet de décomplexer les participantes à l'égard de leurs capacités artistiques et d'aborder le sens de nos productions. Le foisonnement des collages et des dessins sur du papier peint témoigne de l'énergie du groupe. Au moment d'évaluer le travail réalisé ensemble, le groupe propose de réfléchir sur le fait d'être soi-même, de s'accepter, de s'inventer, d'être dans l'ici et maintenant. Ce que je nomme la manière d'être.

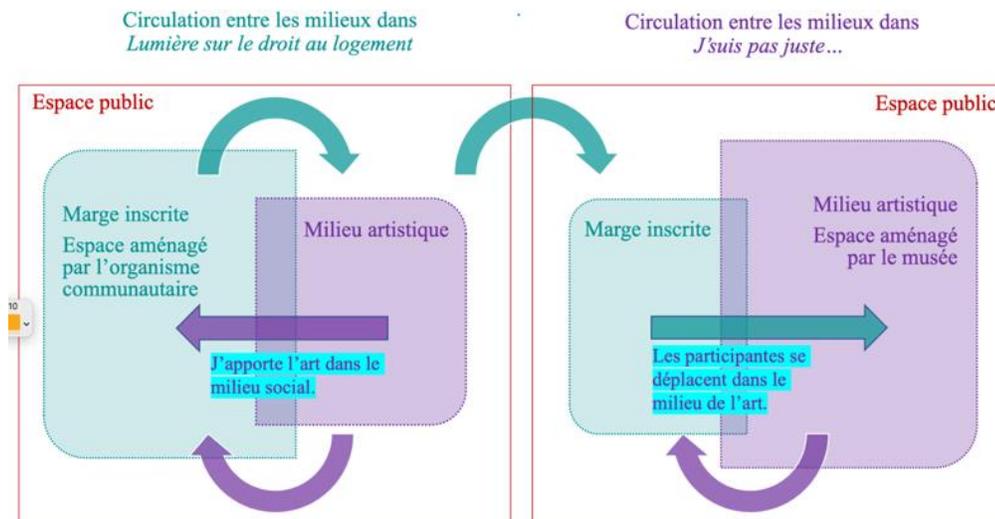


Figure 6.22 : Comparaison entre le projet *LDL* réalisé dans les milieux communautaires et le projet *J'suis pas juste...* réalisé dans des milieux artistiques.

La manière de faire s'incarne par la production de masques métaphoriques (fig. 6.23) et le développement d'une identité collective. Les masques devaient être réinvestis lors de petites scènes propices à la réalisation de photos et de vidéos qui seront par la suite présentés au sein d'une installation. Lors des discussions de groupe à la fin de chaque atelier, la manière de faire est définie par ces verbes : faire ensemble, s'entraider, se concentrer.

Quant à la manière de produire, elle invite à dépasser la mise en forme matérielle de l'œuvre. Nous dessinons la rencontre, tissons des liens entre nous et donnons forme dans l'espace à cette expérience pour révéler nos histoires réelles et inventées. Les participantes diront plus tard qu'il s'agissait de produire du mouvement, de la chimie entre nous, de la poésie avec nos corps et nos histoires.

Enfin, nous devions élaborer ensemble une installation intégrant les trois projets et témoignant de l'espace « d'entre nous » créé en groupe. Pour l'aboutissement du projet (sorte d'apothéose, comme pour le dévoilement des lanternes), il sera prévu de présenter notre installation combinant dessins, collages, photos et vidéos à la Galerie POPOP au mois de novembre 2020.

Durant les 22 ateliers, le projet nous amène à vivre de beaux moments de création, que ce soit dans le silence ou dans le plaisir et le relâchement. Malheureusement, en raison de la pandémie et des mesures de distanciation mises en place à partir du 13 mars 2020, nous avons dû annuler l'exposition qui devait clôturer ce travail collectif et souligner le chemin que nous avons parcouru.



Figure 6.23 : *J'suis pas juste...* est un projet collaboratif avec de jeunes femmes en difficulté âgées entre 14 à 22 ans et leurs intervenantes, réalisé en 2019-2020 grâce à l'Anonyme. Crédit photo : Christian Kounjian.

6.4.2 La circulation entre les milieux communautaire et artistique

La circulation entre les milieux communautaire et artistique me semble essentielle pour nourrir les projets avec les communautés afin d'élargir l'expérience proposée aux participantes et participants. Que ce soit par la présentation d'œuvres, de démarches artistiques ou par la fréquentation des lieux de l'art, il s'agit d'opérer à la fois un échange culturel et un partage de connaissances sur un sujet commun. L'expérimentation artistique permet des agencements inédits entre les composantes de divers milieux, offrant la possibilité d'aborder les marges d'un sujet plutôt que de s'en tenir à un traitement convenu ou habituel. Par la présentation des prémisses de *J'suis pas juste...*, je tenais à témoigner des multiples possibilités qui s'offrent quant au développement de projets en milieu communautaire et à souligner le fait qu'il s'avère possible de développer une pratique plus fainéante où artiste ainsi que collaboratrices et collaborateurs prennent le large en s'amusant. Cet après-projet m'ouvre à d'autres manières de mettre en place mes projets.

6.5 Conclusion

Dans cette deuxième partie du récit, j'analyse et interprète les phases d'élaboration, de diffusion et d'évaluation du projet *LDL*, puis j'ai abordé l'après-projet *J'suis pas juste...* Je peux ainsi mieux saisir les phénomènes vécus au cœur de ma pratique tout en me permettant d'identifier de nouveaux cercles réflexifs émergents. De même, je comprends différemment les défis de créer en milieu communautaire, notamment au regard de l'impact du lieu-événement, l'espace d'entre deux permettant de tisser des ponts entre les arts et l'action communautaire, ainsi que les défis de prendre place dans l'espace public (Braidotti, 2003; Butler, 2016). Ce retour m'a permis de prendre la mesure de mes gestes artistiques tout au long des projets (fig. 6.24). Les propos récoltés lors des entretiens de groupe semi-dirigés m'ont fait prendre conscience de l'importance des gestes que je posais pour défaire les appréhensions des participantes

et participants tout au long du projet. Par ailleurs, l'ensemble du dispositif repose aussi sur l'établissement d'un sentiment de confiance, sur l'empathie et sur l'usage d'un langage commun autour d'un projet. Ainsi, lors des ateliers, je dessine la rencontre et j'entremêle une approche performative à l'animation sociale pour créer un espace de dialogue « entre nous » permettant de faire œuvre ensemble. De plus, le dessin de cette rencontre se distingue des formes classiques d'intervention parce qu'il fait place à l'écoute, au silence ainsi qu'aux subjectivités individuelles et collectives tout en s'immergeant dans l'art.

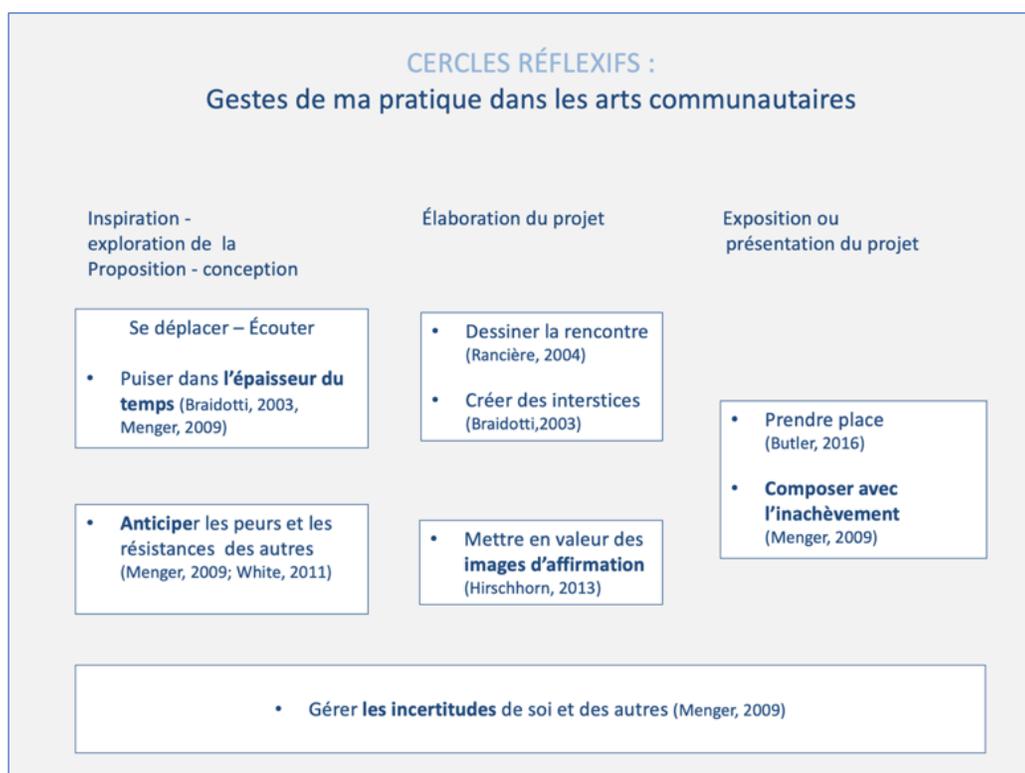


Figure 6.24 : Synthèse des cercles réflexifs en relation avec les gestes de la pratique et le processus de création.

Une grande part de mon attitude vise à mettre en place un espace « entre nous » pour que le projet se matérialise. Ce geste de dessiner est orienté par la volonté d'explorer les entredoux et de transcender les limites d'un sujet et des personnes participantes au projet. L'espace où se déploie un projet influence sa lecture, mais aussi l'attitude des participantes et participants. Il me revient donc de considérer le projet en lien avec son intention et son statut hybride à la jonction des arts et de l'action communautaire.

Lors de la production des grandes lanternes, j'ai eu de la difficulté à m'approprier les images des participantes et participants et à déterminer la facture du projet. Cela est dû, entre autres, à l'importance des gestes d'affirmation posés par les participantes, participants. Ainsi, l'approche par le « non jugement » de Rowsell et Vietgan (2017) a élargi ma compréhension des images produites par des personnes non initiées aux arts, une étape nécessaire et préalable à leur restitution sur les grandes lanternes.

Cette recherche m'a permis d'identifier un paradoxe artistique qui met en contradiction ma volonté de rendre visibles des situations inédites vécues par des personnes en situation de précarité et le fort sentiment d'effacement que j'éprouve au cours de tels projets en communauté. Aussi, la compréhension du décalage entre mes intentions artistiques et les moyens que j'utilise m'incite à réfléchir autrement à la portée artistique et politique de ce type de projet, où l'œuvre fait partie du processus de création collectif.

Pour conclure, le projet *Lumière sur le droit au logement* avait bien quelques failles et ne comblait pas toutes mes attentes au moment de le rendre public, mais c'est justement l'analyse d'un projet à parfaire qui me permettra d'avancer dans ma pratique. Je constate l'importance pour moi, mais aussi pour les participantes et participants, de circuler dans les milieux communautaire et artistique, aux sens propre et figuré. Cela élargit les horizons d'un projet tout en contaminant chacun des milieux. La pratique artistique laisse une place à l'expérimentation dans la manière d'aborder des sentiments

ambigus et des réalités complexes, tout en produisant des agencements de singularités nouvelles avec les participantes et participants. Bref, le fait de « prendre place » comme artiste dans l'espace public avec les autres demeure un axe important de mon travail.

CONCLUSION

La présente thèse, qui témoigne de ma pratique artistique à partir de la métaphore « de la marge vers le large », élucide les enjeux et les défis rencontrés dans la réalisation de projets collaboratifs en arts visuels en milieu communautaire. Prenant la forme d'une recherche intervention/création, la thèse m'a donné accès à de meilleures façons de comprendre les tenants et aboutissants de ma pratique qui chevauche deux domaines d'intervention, soit les milieux social et artistique. Il me semblait nécessaire de poser les fondements sur lesquels ma pratique repose en sa nature hybride.

J'ai ainsi mis en œuvre et analysé un dispositif de création collaborative engagée avec des personnes en situation de précarité et de marginalité. À l'invitation du Front d'action populaire en réaménagement urbain (FRAPRU), j'ai réalisé le projet d'art militant *Lumière sur le droit au logement (LDL)* afin de rendre visibles les conséquences découlant des problèmes de logement. En tout, 80 personnes ont collaboré au projet réalisé dans huit villes du Québec en 2018. L'analyse de ce projet a pris la forme d'« un texte polyvocal » (Fortin et Houssa, 2012, p. 56) où s'entrecroisent ma perception des événements et celles des personnes participantes.

En guise de conclusion, je propose de faire un retour sur l'opérationnalisation de cette recherche, tout en dégageant les principaux résultats ainsi que les pistes de recherche que j'entrevois pour le futur.

La problématique

Dès l'élaboration de la problématique, la nécessité de contextualiser cette pratique, qui active des savoirs que j'ai cumulés au fil des années, s'est imposée. Il s'agit de savoirs

issus des milieux communautaire, universitaire et artistique, ainsi que des « savoirs implicites et tacites » à la fois en art, en éducation populaire et en littérature multimodale (Bruneau et Burns, 2007). Si la participation en art s'inscrit, entre autres, dans une longue tradition qui trouve son origine dans les mouvements artistiques d'avant-garde des années 1910-1920, le recours à la participation du public répond aujourd'hui à des intentions variées qui vont du désir de rendre le public plus actif dans sa relation à l'œuvre, de proposer « une forme d'expression partagée » jusqu'à lui proposer de participer au processus de création et de devenir coauteur avec l'artiste (Casemajor, È. Lamoureux et Racine, 2016, p. 171). Les pratiques de nature collaborative prennent en compte le contexte de réalisation du projet, l'établissement d'une relation avec les personnes participantes, la teneur éthique du projet ainsi que la clarification des intentions artistiques et politiques de l'artiste ou des autres actrices et acteurs. De ce fait, cette forme d'art comporte des dimensions relevant d'une vision critique des enjeux sociaux et artistiques. Tremblay (2013) précise que de telles productions sont « directement inspirées par la réalité vécue dans différents contextes sociaux et participatifs en ce sens qu'il sollicite l'engagement de collectivités dans un processus de création » (p. 284).

La réalisation de deux projets préliminaires, *Créative jonction* et *L'affaire du 3915 rue Sainte-Catherine*, de même que le développement d'une approche *féministe « fainéante »* en recherche-crédation avec Christine Major, m'ont permis de préciser mes objectifs de recherche. J'ai regroupé ces derniers autour de trois axes interreliés qui influencent le processus de création d'un projet : 1) comprendre comment la relation aux autres, dans la collaboration, les lieux où se déroulent les projets influencent ma démarche de création; 2) concevoir la création collaborative de manière à contrer le sentiment d'effacement vécu à titre d'artiste au profit d'un groupe de personnes ou d'une cause; 3) cerner les influences d'une pratique en marge du monde de l'art et son inscription dans le milieu artistique.

À partir de ces objectifs, la présente thèse prend pour base d'analyse l'incursion dans une communauté grâce à la réalisation du projet d'art militant *Lumière sur le droit au logement (LDL)* réalisé en 2018. Ainsi, lors des phases de création se déroulant du début du projet jusqu'à sa présentation publique, j'ai collecté une grande quantité de données à propos de l'impact des lieux, de la temporalité de l'action, de l'élaboration du projet et de la perception des participantes et participants. Au cours des diverses étapes de la recherche, de nouvelles questions ont émergé, particulièrement au moment d'interpréter le projet et de rédiger la thèse. Comment puis-je bien communiquer une pratique située dans des circonstances précises et issue d'un cheminement de vie singulier? Comment cette thèse en intervention/création me permet-elle de m'affranchir des tensions qui traversent ma pratique hybride? Ces questionnements ont habité la rédaction même de cette recherche doctorale dont l'écriture constitue un acte d'affirmation en soi de ma pratique.

Les écrits sur la pratique

Afin d'élargir ma compréhension des arts engagés avec des communautés, j'ai divisé la recension des écrits en deux chapitres. J'ai consacré le chapitre II à la participation en arts, aux pratiques collaboratives et à la posture de l'artiste dans le système de l'art actuel. Le chapitre III explicite les concepts de marge, de marginalité et de dispositif de création en art. Cette double recension s'avérait nécessaire afin de pouvoir mieux situer ma démarche artistique et contextualiser le projet à l'étude.

Mes recherches sur la participation ont été l'occasion d'approfondir mes connaissances des influences qui agissent sur les arts communautaires, soit l'art contextuel (Swidzinski, 1997, Ardenne, 2002) et l'art relationnel (Bourriaud, 2001, Rancière, 2004), mais également la performance en arts visuels (Arsem, 2014) et l'art action, où l'attitude supplante l'objet à créer (Martel, 2002). À la suite de ces réflexions, je parviens à comprendre la dimension performative de mes projets, du fait que je produis,

avec les participantes et participants, de nouveaux énoncés identitaires et des occasions de prendre place par l'art dans la société (Helguera, 2011; Butler, 2016). À ces influences s'ajoutent les exemples d'artistes qui s'engagent au Québec vis-à-vis des enjeux sociaux et politiques en s'associant aux groupes communautaires et syndicaux depuis les années 1960 (E. Lamoureux, Bruneau et Olivier, 2018).

Si les démarches artistiques se déroulant en périphérie des institutions artistiques remettent en cause et la nature marchande du système de l'art, celles où l'artiste crée avec une communauté repensent l'autonomie de l'artiste et contestent, d'une certaine manière, la posture élitiste de l'artiste et la fonction de l'art par une recherche basée davantage sur l'éthique que l'esthétique (Heinich, 2005, 2017; Menger 2009; Wright, 2004). Plusieurs écrits soulèvent l'aspect multidisciplinaire de la pratique avec les communautés, tout comme la nécessité pour l'artiste de posséder des aptitudes et des connaissances hors du champ de l'art, notamment des savoirs en éducation populaire (Maurel, 2019), en didactique (Thompson, 2005) ou en pédagogie (Helguera, 2001; Preston, 2019). Certaines ou certains critiques reprochent à cette forme d'art d'être trop conviviale et réformatrice, voire même complaisante à l'égard des pouvoirs étatiques (Bishop, 2006, 2012; Trémeau, 2001).

La posture des artistes communautaires s'inscrit pleinement dans l'air du temps. En effet, plusieurs mentionnent que nous sommes dans une période où tout est possible en art : dès que les artistes articulent leur pratique dans un discours original qui donne du sens, ils obtiennent une certaine reconnaissance du milieu artistique (Ardenne, 2005; Heinich, 2017; Menger, 2009; Wright, 2007). Ce sont peut-être les pratiques extradisciplinaires, situées dans une « marge ailleurs du monde de l'art » (Chateau, 2004) et complètement dépourvues d'attaches au monde institué de l'art, qui posent un défi quant à la reconnaissance des pairs (Holmes, 2007; Volvey, 2010; Wright, 2004, 2007). Il s'agit alors de déterminer s'il est nécessaire de créer ces liens et, si oui, de

quelle manière. Ce n'est toutefois pas le cas des arts communautaires dont on reconnaît l'importance dans les milieux communautaires, universitaires et, de plus en plus, dans ceux de l'art.

Pour terminer ce chapitre, j'ai présenté trois artistes dont ma pratique s'inspire : Joëlle Tremblay par son approche d'un art qui relie; Devora Neumark pour qui la collaboration avec les communautés est marquée d'un agir éthique; Thomas Hirschhorn dont l'art rime avec la création d'espace de liberté. J'en ai tiré une meilleure compréhension de ma propre pratique et une plus grande assurance pour prendre des risques lors de la réalisation du projet *LDL*.

Quant au troisième chapitre, j'ai pu y approfondir en trois temps ma compréhension de ce que vivent les personnes en situation de précarité et de marginalité avec qui je développe des projets. Dans un premier temps, ces recherches m'ont amenée à mieux nommer les processus d'objectivation des individus (D. Lamoureux, 2016) et ceux de dépossession du pouvoir d'être et d'avoir, qui amènent les gens à se sentir comme étant « jetables » (Butler et Athanasiou, 2016). Loin de vouloir réduire les personnes à leurs conditions de vie, je trouvais important d'expliquer comment la pauvreté, la précarité, la différence et la marginalisation peuvent affecter certains groupes. En ce sens, lorsque des gens se retrouvent dans une « marge subie », et ce, même s'ils créent des alliances avec d'autres dans un processus de « marge inscrite ou réappropriée » (Parazelli, 2003), ils sont confrontés au fait d'être considérés comme différents, voire « anormaux », par une grande partie de la société (Deleuze et Guattari, 1972). Tout au long du projet *LDL*, j'ai pu constater à nouveau, tant dans les écrits que dans les témoignages des répondantes et répondants, comment la pauvreté et la marginalisation sociale génèrent des conditions de vie pénibles et comment, en contrepartie, les arts communautaires sont producteurs de solidarité et d'émancipation individuelle et collective.

Dans un deuxième temps, il était important de définir les espaces de solidarité vécus

dans le milieu communautaire ainsi que dans mes projets (Petrella, 1997; Saillant et È. Lamoureux, 2018). J'ai ainsi exploré l'aspect politique de ma pratique en me penchant sur la nature des espaces que je mettais en place. Dès lors, j'ai constaté que le dispositif de création de *LDL* était pensé pour générer des espaces « d'entre nous » rassurants (Braidotti, 2003) pour les personnes participantes. Une des fonctions de ces dispositifs est de permettre l'exploration de vécus sensibles à aborder ou de sujets controversés tout en arrivant à prendre place, ensemble, dans la microsociété ainsi créée, avec toutes nos différences (Deleuze et Guattari, 1972/1980).

Pour mieux saisir cette fonctionnalité, je me suis penchée, dans un troisième temps, sur les écrits traitant du dispositif de création comme une « machine à faire » pour agencer des intentions hétéroclites telles que les visées politiques et artistiques d'un projet, pour désigner l'ensemble des moyens utilisés pour atteindre un but, ainsi que pour donner à voir un processus en vue de préparer, accompagner et orienter la réception de l'œuvre (Bardin, Lahuerta, et Méon, 2011; Richard, 2005). Le dispositif permet d'amalgamer des approches de différents domaines, comme celui des arts, de la littérature multimodale et de l'éducation populaire, afin de faciliter la participation des personnes non initiées aux arts.

Quant aux modes opératoires de la réalisation du projet au sein du dispositif de création, j'ai combiné la théorie sur « la conduite de projet » de Boutinet (2010), qui se prête bien aux projets collectifs selon leurs différentes étapes de la négociation d'un projet et le processus de création identifié par Goodman (1984/1996). Ce dernier propose une vision large de l'implémentation d'une œuvre en affirmant que l'on doit se demander où il y a de l'art et si l'œuvre permet de renouveler notre regard sur le monde de l'art et de la société. Il précise que l'implémentation de l'œuvre ou du projet artistique se trouve à être tout ce qui lui permet d'atteindre ses visées (p. 63). Dans ce projet, le dispositif soutient un changement de posture d'usagères et d'usagers au sein des organismes vers celui d'actrices et acteurs. Dans cette lignée, l'agir du dispositif est à

la fois macropolitique par le sujet qu'il expose et micropolitique dans la manière de le faire avec les gens. Il prend forme dans des pratiques et des œuvres initiées par des individus ou de petits groupes « avec des objectifs plus ciblés et restreints [dans] le contexte local, communautaire, interpersonnel » (Sioui Durand, 2011, p. 21).

Plusieurs facteurs autres que les intentions et le processus de collaboration avec d'autres personnes influencent la mise en place de dispositifs, notamment les lieux du projet. Ils suscitent en soi, comme l'écrit Berthet (2012), « des sensations, des impressions et des émotions » (p. 33). S'établit alors un relais avec cet espace et les autres lieux qu'il convoque, dont les souvenirs. Pour traiter de ces aspects qui relèvent, entre autres, du contexte du projet, j'ai choisi le concept de « lieu-événement » (*emplacement*) qui, selon Pink (2011), lie le corps-lieu-événement et le public en vue de rendre compte de l'action des lieux sur l'état d'esprit des gens et de l'artiste chercheuse ou chercheur. Ce choix est en concordance avec l'approche du point de vue situé et incorporé en recherche (Haraway, 2007; Pink, 2009).

Les approches méthodologiques

M'inscrivant dans la grande famille de la recherche qualitative, j'ai opté pour une approche des savoirs situés préconisant une pleine conscience de la subjectivité en recherche et favorisant la multiplication des points de vue (Fortin et Houssa, 2012; Haraway, 2007; Houssa, 2011; Pink, 2009). Par conséquent, je reconnais que ma pensée est influencée par mon positionnement dans le monde et que les expériences subjectives, ainsi que celles du corps, sont des sources crédibles de savoir. C'est aussi en me plongeant dans une expérience concrète que j'ai pu mieux comprendre les enjeux de ma pratique de création.

Pour atteindre les objectifs de cette recherche de nature introspective, j'ai hybridé l'approche heuristique (Craig, 1978) et l'ethnologie sensorielle (Pink, 2009). En me permettant de tourner mon regard vers ma pratique artistique, l'approche heuristique

m'a guidée dans les étapes de cette étude, particulièrement au moment de définir mes questions de recherche et de les réajuster à mesure que la connaissance de mon sujet se peaufinait. Cette approche implique de se départir d'idées préconçues pour examiner le projet. En fait, ce n'était pas tant de trouver des réponses qui m'importaient, mais davantage de mieux situer et mieux articuler ma pratique de l'art à partir de l'expérimentation sur le terrain. Quant à l'approche ethnologique sensorielle, elle permet de porter son regard vers les autres dans un contexte précis. L'attention au corps, au temps et aux lieux comme producteurs d'événements (*emplacement*) m'a incitée à considérer la place de la multisensorialité en création et en recherche (Pink, 2009).

Grâce au soutien du FRAPRU et de ses groupes membres, j'ai pu collecter des données de sources variées et analyser les vecteurs qui ont influencé la conception, la réalisation et l'aboutissement de mon projet de création. La prise de notes et la documentation du projet (photos, enregistrements sonores et vidéographiques) m'ont permis de corroborer, de contredire ou de réviser, à la lumière de mes questions de recherche, mes impressions quant aux phases de réalisation du projet. Je tiens à souligner l'importance, pour mon analyse, des cinq entretiens semi-dirigés de groupe et des deux entretiens individuels réalisés après les événements publics de diffusion. Ces entretiens m'ont donné accès aux perceptions de 50 % des personnes participantes quant au déroulement du projet, au sens que ce dernier revêtait pour elles ainsi qu'à leur conception des arts militants et de mon rôle à titre d'artiste. L'analyse de l'ensemble de ces données a grandement contribué à élargir ma compréhension et, ainsi, à modifier mon jugement sur le projet réalisé.

Les données amassées, issues des captations sonores prises lors des ateliers et des entretiens et celles provenant de ma prise de notes, ont été transcrites sous forme de verbatim ou de texte. L'analyse en mode écriture (Paillé et Mucchielli, 2012) a été réalisée à même la rédaction d'un récit de projet polyvocal. Inspirée de l'herméneutique en recherche telle que décrite par Paillé et Mucchielli (2012), j'ai proposé l'expression

de « cercle réflexif » pour identifier les passages de mon récit où je rends visible le dialogue que j'entretiens entre la théorie et la création, ainsi que l'émergence des concepts qui éclairent ma réflexion. Les raisonnements et les concepts émergeant de l'analyse sont donc présentés à titre de pistes théoriques à approfondir. Je ne souhaitais pas imposer un cadre théorique, tel un « cadroir » (Wright, 2007), à mon analyse, mais plutôt ouvrir une réflexion à propos des dispositifs de création que je développe en milieu communautaire et de l'expérience de collaboration artistique.

Green et Stinson (1999) nous mettent en garde par rapport à l'envie de généraliser les résultats de recherche dans une approche qualitative. Il faut toujours faire preuve de rigueur et rendre compte de la complexité des phénomènes étudiés. D'ailleurs, les conditions de la pratique analysée sont tellement spécifiques que le projet ne peut être repris comme modèle. Ici, il s'agissait d'une recherche ancrée dans un point de vue (Fortin, 2006; Pink, 2009), celui d'une artiste retournant dans un milieu connu afin de réaliser un projet d'art socialement engagé.

Je suis également consciente, comme le souligne Kester (2019), que les participantes et participants ont souvent tendance à surévaluer les bénéfices de leur participation. Cependant, la triangulation des données issues de leurs réponses lors des entretiens et de leurs commentaires émis à la fin des ateliers de création m'a permis de relever la constance de leur propos. De même, certaines personnes répondantes ont été en mesure d'exprimer les difficultés vécues lors des ateliers et d'émettre des critiques à l'égard du projet, ce qui est fort intéressant pour cette recherche.

Pour ce qui est de la validité d'une recherche heuristique basée sur une expérience personnelle, Craig (1978) souligne qu'elle repose surtout sur la démonstration de ses différentes étapes. J'ai donc accordé beaucoup d'importance à cet aspect. En fait, le processus de recherche, d'écriture et de réécriture de la thèse m'a permis de mieux comprendre ma pratique artistique et d'entreprendre une démarche d'affirmation quant

à une posture fondée sur l'hybridité en création. En ce sens, cette recherche a été une période intense de questionnement ainsi que de transformation de ma pratique et de son articulation théorique.

Somme toute, plusieurs enjeux soulevés trouvent écho dans toute pratique artistique collaborative, que ce soit le fait de porter attention au public participant ou encore de rendre accessible le processus de création tout en creusant les procédés artistiques. Le fait d'opter pour un langage accessible permet de plus à d'autres de se reconnaître dans la construction de mon récit, facilitant ainsi le transfert des résultats.

Lumière sur le droit au logement

La réalisation du projet d'art militant *Lumière sur le droit au logement (LDL)* s'est avérée un terrain de recherche fertile. Ce projet comportait la mise en place d'un dispositif de création collective et d'intervention publique dans huit villes éloignées du Québec. Il conviait les membres de comités et d'associations de locataires à collaborer à la création d'une œuvre pour rendre visibles les dures conséquences découlant de leurs mauvaises conditions de logement.

Concrètement, la démarche de création s'articulait autour d'« objets-frontières » prenant la forme de lanternes mobiles à activer dans l'espace public (Trompette et Vinck, 2009). Ici, l'objet-frontière a été utilisé dans son sens large, c'est-à-dire comme objet transactionnel permettant de s'exprimer dans son propre langage et d'entrer en communication avec les autres. Objets démontables et mobiles, les lanternes ont servi de support pour dessiner et écrire; elles sont devenues de véritables réceptacles de récits de vie individuels et collectifs. Les lanternes et leur illumination ont donc été à la fois un point de départ tangible pour la création collective et un objet portant la parole des militantes et militants du FRAPRU.

Dans le contexte d'un atelier de création, chaque personne participante était invitée à investir une petite lanterne à partir de son histoire et de ses revendications personnelles. Nous avons choisi ensemble les images les plus significatives à reproduire sur une grande lanterne, reproductions que je réalisais moi-même en atelier par la suite. Ce même processus a été observé pour chaque groupe-ville. La reprise des dessins et la transcription des écrits des participantes et participants impliquaient une appropriation de leurs images par un procédé de collage et d'amplification de leur échelle de grandeur. Finalement, l'ensemble des lanternes était dévoilé dans l'espace public à l'occasion de huit marches organisées à la tombée de la nuit par les groupes locaux du FRAPRU. Plus la noirceur tombait, plus les représentations sur les lanternes se magnifiaient, pour finalement n'être qu'à peine perceptibles, tant la lumière les irradiait. Les lanternes sont alors devenues « des phares et des portevoix », selon certaines personnes participantes.

Quelques-uns des résultats

Cette recherche intervention/création ne visait pas à établir de grands postulats : elle s'inscrivait dans la nécessité de mieux comprendre une pratique artistique se développant en milieu communautaire. À cet effet, j'ai pleinement atteint mes objectifs puisque la thèse m'aura offert des outils pour mieux situer ma pratique ainsi que pour en comprendre les forces et les défis. Je me suis penchée sur les lieux de ma pratique pour m'apercevoir que le fait de créer en milieu communautaire favorisait l'intégration de mes diverses postures, soit celles d'artiste, de chercheuse, d'enseignante et d'ancienne organisatrice communautaire. J'ai pu établir des rapprochements entre ma démarche artistique, mes expériences de vie antérieures et ma propension à construire des espaces et des relations afin de créer la rencontre dans une approche de l'art relationnelle. Il est ainsi possible de dire, à l'instar de Rancière (2004), que je dessine la rencontre.

Le récit issu de l'analyse du projet a été divisé en deux chapitres. Le premier visait à exposer les bornes du projet et sa mise en place; le second plongeait au cœur de la collaboration, des gestes de l'artiste et de la perception des personnes collaborant tout au long du projet. De ce fait, au chapitre V, à partir des phases de création identifiées par Goodman (1984/1996) et de celles de la conduite de projet de Boutinet (2010), j'ai dégagé les phases de réalisation de mon projet et l'influence des lieux, de la durée et de l'épaisseur du temps relatives à la qualité de présence, mais aussi au fait de puiser dans l'ensemble de mes expériences de vie lors de la conduite du projet. La conception du dispositif de création et l'exécution des ateliers ont représenté les phases les plus stimulantes pour moi. Le projet s'est développé à partir du scintillement (l'émergence) d'une idée vers l'opportunité de mettre celle-ci en forme. Au chapitre VI, j'ai pénétré plus en profondeur dans la conduite du projet et le processus de création pour matérialiser mes intentions.

La phase d'élaboration du projet comprenait la fabrication des structures des lanternes, l'exécution des ateliers, la production des grandes lanternes et la réalisation d'évènements dans l'espace public. Concrètement, le dispositif de création impliquait deux processus de création interreliés et à relais : celui des participantes et participants par leur implication dans les ateliers et lors des évènements publics, et le mien, qui se déployait dans la conception du dispositif de création, l'exécution des ateliers et la production des lanternes. Les ateliers de création sont devenus un véritable espace « entre nous » (Braidotti, 2003). En son centre primait l'expression des vécus et des revendications des participantes et participants. La démarche d'atelier se voulait multisensorielle dans la façon d'activer le sujet exploré par la sollicitation des sens et de la mémoire, mais aussi dans la façon d'activer le corps par le théâtre-image. L'usage de la multimodalité (Lacelle *et al.*, 2007), le dessin, l'écriture et la gestuelle des corps a aidé des gens qui n'en ont pas l'habitude à s'exprimer par la production d'images d'affirmation et par l'action de « prendre place » comme actrices et acteurs au sein de leur organisme et de la société (Butler, 2016; Hirschhorn, 2013; Lamoureux, 2010).

Le dispositif mis en place a généré ce que Guattari (2013/2018) nomme une « polyphonie d'énonciation » (p. 109) sur l'enjeu du logement, par la diversité des productions et de leur signification, mais aussi par une plus grande conscience, dans le groupe, de l'interrelation aux autres et à la collectivité. La circulation des lanternes, mais aussi le fait de participer à un événement qui se déroule dans d'autres villes, a représenté tout un relais de solidarité entre groupes-villes, participantes et participants et moi-même. Dans ce projet, il revenait aux groupes membres du FRAPRU d'organiser les événements publics. Le partage des responsabilités à l'égard de la réussite du projet a été plutôt difficile et a affecté la présentation publique des lanternes. J'en ai conclu qu'il est important de bien communiquer mes attentes, mais aussi de cerner là où je souhaite mettre l'accent dans mes projets, là « où est l'art », comme l'écrit Goodman (1984/1996).

L'importance de la temporalité de l'action versus celle du lieu

La conception d'un dispositif de création et d'objet-frontière était centrée sur la participation des militantes et militants ainsi que sur la signification du geste de mettre en lumière. Il s'agit donc de donner lieu à des interconnexions productives (Braidotti, 2003) à partir des expériences des unes et des uns, qui puisent dans le vécu passé, présent et projeté et qui permettent d'élargir notre compréhension du sujet. Aussi toutes et tous sont considérés comme experts de leur propre vécu. Notons par ailleurs que la réalisation du projet était délimitée par le court laps de temps alloué aux ateliers collaboratifs.

Initialement, je croyais que l'exécution des ateliers à même la salle communautaire des groupes locaux aurait un grand impact positif sur la conduite du projet. Or, dans ce type de projet, la temporalité de l'action ne s'arrête pas à l'ici maintenant, puisque les souvenirs et les désirs étaient la matière première de la création.

Puiser à même « l'épaisseur de temps » (Menger, 2009), dans mes propres expériences de ce milieu, a facilité l'établissement des liens avec les groupes. De plus, lors de l'après-projet *J'suis pas juste...*, en amenant le groupe dans mon atelier et dans une salle éducative du Musée de beaux-arts de Montréal, j'ai pu constater l'impact du lieu-événement sur la compréhension de la dimension artistique du projet par le groupe partenaire et par les personnes participantes. J'en conclus que le lieu oriente tout de même la compréhension du projet.

Les défis de la collaboration

Comme dans tout projet, j'ai dû affronter mes doutes et ma peur de ne pas réussir (Boutinet, 2010; Menger, 2009) celui-ci, proposé au FRAPRU autour d'un objet prédéfini à investir. Il faut dire que je ne disposais pas du temps nécessaire pour mettre en place un processus de cocréation avec leurs militantes et militants, dans lequel l'artiste et les personnes participantes font advenir la forme en relation au contenu dans l'évolution même du projet, et ce, selon les nécessités qui émergent au fur et à mesure de l'aventure créatrice (Hutcheson, 2016). La cocréation exige également un grand investissement de la part de tous les protagonistes tant dans le développement du projet que dans le processus de délibération. Au fil des années, je me suis aperçue qu'il était important de proposer un cadre de participation adapté aux contextes des projets. En ce sens, la collaboration à relais permettait de mettre en place un procédé de création souple et adapté à ce projet, pouvant être réalisé dans plusieurs villes sur une courte période.

Lors du traitement des données, j'ai identifié qu'en plus de l'incertitude liée à la prise de risques dans le processus de création, s'ajoutaient l'imprévisibilité des réactions des organismes partenaires et la gestion des appréhensions des participantes et participants. Dans le premier cas, l'incertitude découle de la nature même d'un projet réalisé avec le concours de partenaires. Ce partenariat est certes avantageux pour l'artiste puisqu'il

permet de créer avec des publics difficilement atteignables autrement, mais il comporte également son lot de défis. Par exemple, la mise en place d'un tel dispositif de création a nécessité une négociation et un partage des responsabilités avec le partenaire, ses groupes membres et les participantes et participants. Dans cette dynamique de collaboration, le partenaire communautaire a eu un rôle central dans la transmission du projet auprès des personnes participantes, mais aussi dans le soutien logistique et matériel lors de chacune de ses phases. Dans le second cas, j'ai été surprise de constater que les intervenantes et intervenants des groupes locaux avaient de la difficulté à saisir la nature du projet et son aboutissement, au même titre que leurs membres militants.

Les entretiens de groupe m'ont permis de creuser l'ampleur des appréhensions ressenties par les participantes et participants à l'égard du projet, incluant celles des personnes intervenantes avant même leur arrivée dans la salle ainsi que tout au long du projet. Intuitivement, je reconnaissais leur embarras et leurs réserves avant même qu'ils se manifestent, j'expliquais qu'il était normal de ne pas tout comprendre en début d'atelier et les rassurais sur le fait que tout le monde pouvait réussir sa lanterne. Comme l'a dit Lucie, une répondante de Sherbrooke, ce qu'elle ressentait n'était pas de la résistance à participer, mais de l'insécurité (Entretien, 29 janvier 2019). Au demeurant, même si le sujet des ateliers était fort sensible, les répondantes et répondants ont souligné à l'unanimité leur capacité à s'exprimer librement.

Je me suis demandé pourquoi les personnes participantes ont accepté de révéler des vécus douloureux lors de ces ateliers. L'analyse m'a permis d'identifier qu'elles le font tout d'abord à cause du sens qu'ils et elles accordent au projet, lequel s'inscrit dans une cause rassembleuse, mais aussi en raison du lien de confiance établi avec l'organisme hôte. S'ajoute aussi le fait que l'ancrage du thème abordé offrait un sujet commun à propos duquel toutes et tous étaient experts. Une analyse plus poussée des réponses obtenues lors des entretiens de groupe m'a permis de dégager quatre aptitudes associées à des gestes précis de ma part qui ont facilité la participation au projet : l'établissement,

dès mon arrivée, d'une relation de confiance avec les personnes présentes, l'expression de ma croyance en leurs capacités à réussir, mon ouverture empathique et enfin, ma conduite avisée d'un projet collectif. Les commentaires des répondantes et répondants m'indiquent que j'ai su soutenir les personnes qui étaient ébranlées par tout ce que réveillaient les discussions d'ateliers, dont la réactivation de vécus difficiles.

En ce sens, l'acte de s'exprimer sur ses conditions de vie a impliqué une prise de risque importante pour toutes et tous au plan personnel et collectif. L'action d'exposer la part de soi ou de son histoire dont on n'est pas nécessairement fier a aussi été un geste affirmatif et libérateur pour plusieurs. À cet effet, les écrits de È. Lamoureux (2005, 2009a, 2010), sur les apports de l'art communautaire, corroborent mes résultats. À l'examen du déroulement des ateliers, j'ai saisi le grand potentiel du jeu avec les règles de fonctionnement d'un groupe, les codes linguistiques, les modes d'expression, les échelles de grandeur dans les représentations et l'imaginaire pour alimenter le processus de création collectif. De surcroît, j'ai saisi l'importance d'appivoiser les périodes de silence lors des ateliers et des événements artistiques. Comme l'a si bien expliqué une participante : « c'était différent dans les autres réunions, car t'es arrivée et t'as pas parlé ». Laisser place à l'autre implique de se taire par moments.

Quant à l'acte de prendre place par l'art dans l'espace public, il n'a pas été perçu comme étant banal, même si y arriver a comporté de grands défis. L'art permet alors une autre manière de faire qui sort des habitudes, notamment celles des militantes et des militants, mais aussi des organismes communautaires, dans le but de susciter de nouvelles expériences. Plusieurs répondantes et répondants ont rapporté qu'il n'avait pas été facile de s'exposer ainsi au grand public, mais que cela valait le coup!

Le choix de l'effacement et l'inachèvement

Alors qu'au moment de réfléchir à ma problématique de recherche, je pensais devoir m'effacer au profit de l'œuvre collective, il en a été autrement : je me suis aperçue qu'il me fallait transformer mes impressions d'effacement et d'inachèvement pour en faire une qualité de ma pratique, car c'est ainsi que je peux laisser place aux autres et aux organismes partenaires. J'ai également mieux identifié un paradoxe important au sein de ma pratique, celui de créer des dispositifs lors des ateliers dont le but est de révéler l'indicible et l'imperceptible, alors que j'éprouve moi-même un sentiment d'effacement au moment de l'implémentation des œuvres dans l'espace public. L'analyse du projet *LDL* m'a toutefois permis de mieux cerner ma place dans les dispositifs que je crée ainsi que ma part de responsabilité dans cette dynamique.

Étant au cœur du dispositif d'atelier, je dessine la rencontre et fournis une caisse de résonance des propos tenus par le groupe. Je soutiens l'échange entre nous pour favoriser le partage entre les participantes et participants tout en affirmant mes positions sur le sujet abordé, et ce, dans un grand état de présence, de réceptivité aux autres et aux lieux. Loin d'être dans la neutralité et dans l'effacement de soi, je prends le large en sortant de mes habitudes et en vivant de véritables moments d'osmose avec le groupe. Dans les ateliers, j'éprouvais un réel plaisir à faire de l'art avec elles et eux. Or nous avons peu de contacts lors des événements. Je me sentais alors dans les marges de mon projet en même temps que dans une « marge ailleurs du monde de l'art » (Chateau, 2004), même si ce n'était pas vraiment le cas puisque la diffusion du projet dans les médias locaux était assez bonne et que je prenais la parole lors de l'évènement (voir *Annexe B*). J'ai compris qu'il me revient de mieux préparer cette phase du projet, en renforçant notamment les valeurs liées à la collaboration et à « la solidarité mutualisée » (Petrella, 1997), ainsi qu'en articulant le discours sur ce type de projet comme des œuvres en mutation constante et inachevée. Il s'agit ainsi de permettre au groupe lui-même de les faire vivre.

Dans cette perspective, il me faudra à l'avenir insister non seulement sur l'importance de diffuser les projets auprès de mes partenaires, mais aussi ajuster mes désirs à la réalité de ma pratique. J'aime créer avec les gens, cela ouvre en moi un espace de plaisir, de folie et de grande satisfaction. Cette réflexion m'amène à mieux intégrer l'approche féministe et fainéante dans ma pratique des arts avec les communautés et à revoir l'effacement et l'inachèvement.

Pistes de recherche et conclusion

Je termine cette recherche en ayant l'impression d'avoir à peine abordé le sujet tant il reste encore à réfléchir sur la pratique des arts socialement engagés avec les communautés vulnérables. Trois grandes pistes de recherches s'ouvrent à moi.

La première consisterait à poursuivre le développement de ma démarche artistique en favorisant la circulation entre le milieu communautaire et le milieu artistique, par une plus grande valorisation des dessins d'affirmation que produisent les personnes participant à mes projets. Je veux également expérimenter une approche collective plus fainéante et contreproductive en regard des normes sociales et artistiques. J'entends par « fainéant » le choix de me laisser porter par l'ensemble de la démarche de création, de faire confiance à mon intuition et d'user de l'humour tout en abordant les sujets délicats sans détour. De plus, réfléchir aux concepts de rentabilité sociale et économique avec des personnes jugées « non productives » s'avère un défi des plus prometteurs.

La seconde piste engagerait davantage la recherche en littératie multimodale. Il m'apparaît pertinent d'approfondir les difficultés que doivent surmonter les personnes sous-scolarisées ainsi que celles des intervenantes et intervenants communautaires lors d'un projet de création afin de mieux répondre à leurs appréhensions. Je savais par expérience que les projets que je proposais amenaient les actrices et acteurs à prendre des risques, mais je n'étais pas en mesure d'évaluer l'ampleur de ce risque. J'ai découvert que le personnel qui accompagnait les groupes éprouvait également des défis

similaires lors du processus de création. Les appréhensions à l'égard d'une démarche inconnue et la peur de ne pas réussir et d'être jugé étaient omniprésentes. Celles-ci découlaient, pour certaines personnes, d'expériences scolaires, familiales et sociales douloureuses en lien avec l'acte de dessiner, d'écrire, ou de s'exprimer avec son corps.

En réaction à ces difficultés, les répondantes et répondants ont nommé l'importance de proposer une démarche ancrée dans leur culture et leurs champs d'intérêt commun, et celle qu'un lien de confiance puisse s'établir au sein du groupe, mais il faut aller plus loin. Cette analyse confirme la nécessité de rendre le processus de création transparent et lisible pour les participantes et participants (Chagnon *et al.*, 2011; Helguera, 2011; Lamoureux, 2010; Thompson, 2015) et de développer une fine compréhension de la façon dont les personnes mobilisent leurs compétences et leurs ressources en littératie multimodale, pour mieux les accompagner et pour favoriser leur pleine participation.

La troisième piste aborderait la mise en place d'un réseau d'artistes socialement engagés en milieu communautaire. Ce réseau pourrait permettre de mieux soutenir et outiller les artistes. À cet effet, en 2011, des femmes artistes communautaires réunies au sein de l'organisme Engrenage Noir déduisaient qu'une meilleure connaissance des arts communautaires ainsi qu'une meilleure reconnaissance de leur existence contribueraient à améliorer les conditions de cocréation des artistes et des participantes et participants (Chagnon *et al.*, 2011). Dix plus tard, en janvier 2021, Engrenage Noir invitait onze artistes, dont moi-même, à réfléchir à la précarité des conditions de la pratique des arts communautaires et aux gestes à poser pour obtenir une meilleure reconnaissance de cette discipline. En peu de temps, nous avons soulevé la nécessité de sortir de l'isolement et de sensibiliser les organismes communautaires aux fonctions de l'art et aux défis qu'affrontent les artistes communautaires dans la mise en place des projets. Ces travaux n'en sont qu'à leurs balbutiements, mais ils me poussent à imaginer les avantages de développer un réseau d'artistes communautaires. En voici quelques-uns :

- Mieux soutenir le domaine des arts communautaires, comme l'a fait le Conseil des arts ontarien (Hutcheson, 2016), permettrait de développer ses champs de pratique et de faciliter la distinction de ces pratiques avec les approches artistiques relationnelles ou thérapeutiques. Une telle réflexion participerait au développement de cette forme d'art et à l'élaboration de son langage plastique et multimodal basée, entre autres, sur le dialogue, la collaboration et l'émancipation des personnes.
- Faire connaître davantage les arts communautaires dans les milieux communautaires et artistiques participerait à la consolidation de la posture de l'artiste communautaire. Cela contribuerait aussi à faciliter les échanges avec les autres artistes et permettrait de s'associer aux réseaux professionnels existants ou d'en créer un.
- Mieux soutenir les arts communautaires engagerait une réflexion partagée sur les critères de réussite des projets et sur leurs conditions de réalisation. Cela proposerait des balises d'évaluation permettant d'éviter de juger les projets à partir de critères inappropriés, ou encore de critères principalement établis en fonction des objectifs sociaux ou politiques identifiés par l'organisme partenaire. La position actuelle des arts socialement engagés, que l'on peut qualifier d'entre deux mondes, fait en sorte qu'ils « peuvent facilement sembler échouer des deux côtés » (Davis, 2017, p. 296). Cela permettrait également de rendre compte des conditions de la pratique, notamment au regard du partage des responsabilités avec l'organisme partenaire et au fait que les projets sont généralement réalisés avec peu de ressources et dans des espaces souvent inappropriés à la pratique des arts.
- Reconnaître les arts communautaires concourrait à légitimer la création de programmes de financement par les États, comme ils existent en Ontario et dans d'autres pays. Cela assurerait une plus grande autonomie aux artistes communautaires dans la conduite de leurs projets et donc, une plus grande

marge de manœuvre lors de la réalisation. La question du financement des projets est importante, puisque les artistes doivent souvent faire des démarches pour obtenir une rétribution des organismes partenaires.

Afin de pousser plus loin cette réflexion, j'ai fait parvenir cette liste à cinq artistes communautaires qui ont réagi avec grand enthousiasme et ont même bonifié ces arguments. Il importe de saisir les occasions de faire valoir l'importance des arts socialement engagés et d'avancer dans la reconnaissance de cette discipline.

Pour conclure, cette thèse s'inscrit dans une démarche artistique évolutive. Il est donc indéniable que j'ai été la première bénéficiaire de cette recherche. Je me suis offert le temps et les moyens de réfléchir pendant plusieurs années sur mon engagement dans la création et sur l'articulation de ma pratique. Ces femmes et ces hommes qui passent inaperçus dans nos villes m'ont beaucoup appris sur moi-même et sur les failles de notre société. Elles et ils ont accepté de pénétrer dans un espace inconnu et de partager leurs histoires de vie, mais aussi leurs opinions. Ce n'est pas rien. Comme certaines personnes l'ont mentionné, elles ont de la difficulté à s'exprimer sur des sujets sensibles, et ce, même dans leur propre organisme.

Si la création « d'espaces d'entre nous » (Braidotti, 2003) s'est avérée fondamentale pour inciter le groupe à prendre des risques lors des ateliers, elle représente pour moi un moment de partage et de ressourcement incroyables. Grâce au sentiment de confiance mutuelle, j'ai pu aborder des sujets sensibles sans détour et avec humour. Le fait de rendre visibles des réalités méconnues à partir des représentations créées par les personnes concernées est une approche résolument engagée et critique. J'espère sincèrement que cette recherche incitera d'autres artistes à oser créer avec les communautés marginales dans une perspective de prendre le large avec elles.

ANNEXE A

DOCUMENTATION DE *LUMIÈRE SUR LE DROIT AU LOGEMENT*



En septembre 2018, des personnes mal-logées, militantes et militants pour le droit au logement ont marché la distance entre Ottawa et Québec pour la construction de logements sociaux. En marge de cette grande marche, le FRAPRU m'a proposé d'élaborer un projet d'art militant avec les membres des comités logement. Le projet visait à exprimer les états de manque vécu par les difficiles conditions de logement, au-delà des statistiques. Il s'est déroulé dans huit villes du Québec.

Conférences de presse du FRAPRU avant les ateliers



Beauharnois, le 3 mai 2018, les porte-paroles du FRAPRU, du Comité logement Beauharnois et de La maison la Virevolte.

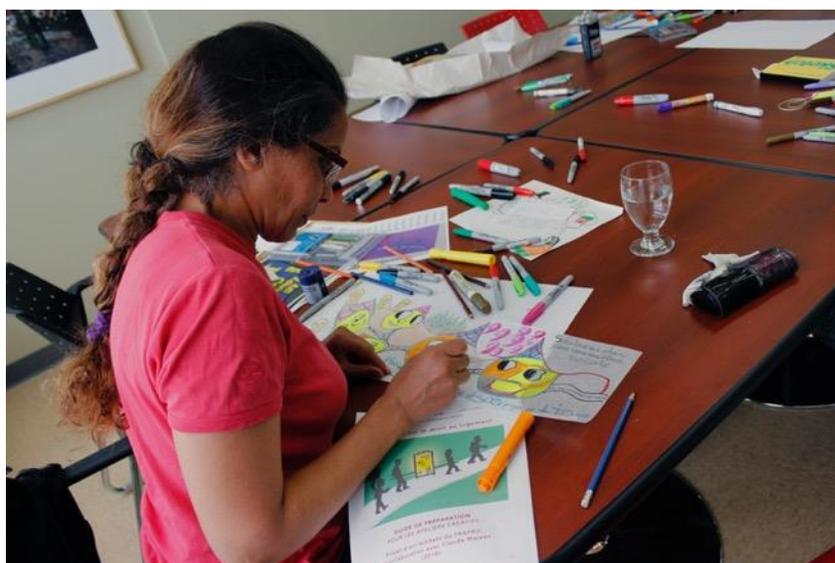


Saguenay, 23 mars 2018, les porte-paroles du Logem'entraide et du FRAPRU.

Les ateliers de création



Gatineau, 14 juin 2018



Montréal, 5 mai 2018



Saguenay, 22 mars 2018



Sherbrooke, 1er mars 2018.



Activité « théâtre-image », Gatineau, 14 juin 2018



Activité « théâtre-image », Rouyn-Noranda, 18 mai 2018.



Fin de l'atelier à Beauharnois, Montérégie, 3 mai 2018.



Fin de l'atelier à Sherbrooke, 1er mars 2018.



Fin de l'atelier à Rimouski, 11 avril 2018.

La production des grandes lanternes



Montage des supports



Lanterne de Rouyn-Noranda



Lanternes de Sherbrooke et de Rimouski



Lanternes de Montréal, Saguenay et Gatineau

Les évènements de dévoilement des lanternes



Ottawa, 31 août 2018. Crédits photo : Pierre Gaudreau.



Ottawa, 1^{er} septembre. Crédit photo : P. Gaudreau



Rimouski, 5 septembre 2018. Crédits photo : Guy Labonté



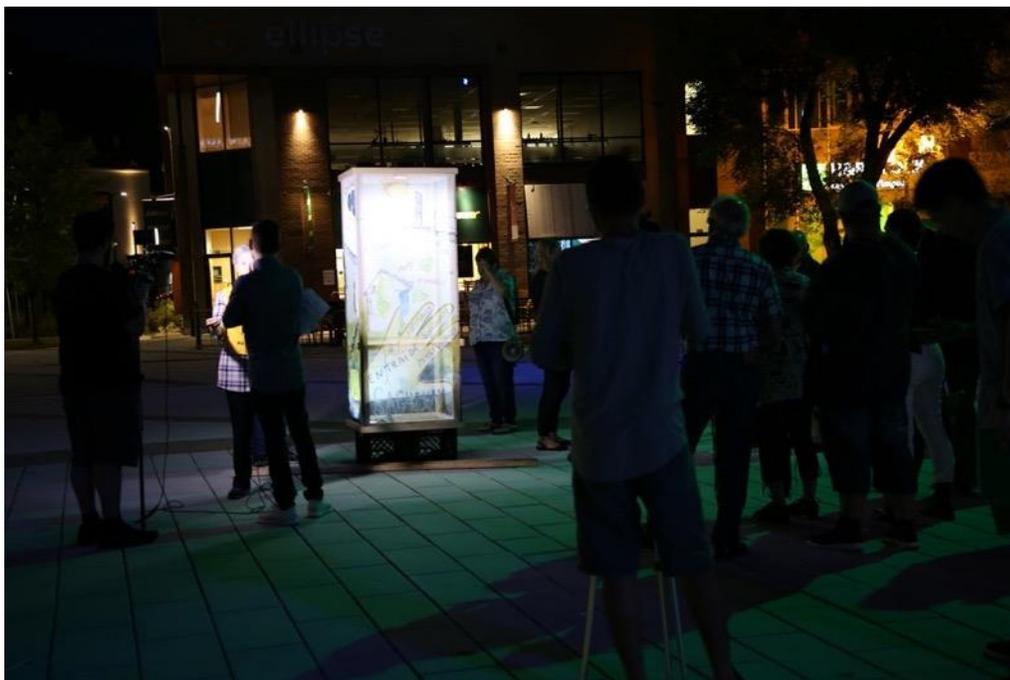
Rouyn-Noranda, 9 septembre 2018



Montréal, 13 septembre 2018. Crédits photos : Charlotte Gaudreau-Majeau



Longueuil, 15 septembre 2018. Crédits photos : Céline Magontier.



Saguenay, le 17 septembre 2018



Trois-Rivières, 22 septembre 2018. Crédits photos : Céline Magontier.

ANNEXE B

ACTIVITÉS DE DIFFUSION DE LA RECHERCHE

PUBLICATIONS

- Majeau, C. et Polliart, I. (2020) Créative jonction : exploration multimodale du processus de création collaboratif avec des communautés. Dans Moniques Richard e Nahtalie Lacelle (dir.), *Croiser littératie, art et culture des jeunes : impacts sur l'enseignement des arts et des langues*. Québec : Presses universitaires du Québec (PUQ).
- Majeau, C. et Major, C. (2020) L'affaire du 3915, Sainte-Catherine Est : lieu d'expérimentation et de transmission de valeurs artistiques féministes et fainéantes. Dans Moniques Richard et Nathalie Lacelle (dir.), *Croiser littératie, art et culture des jeunes : impacts sur l'enseignement des arts et des langues*. Québec : Presses universitaires du Québec (PUQ).
- Richard, M. et C. Majeau (2018). Hybridité et dispositifs de création/formation : en marge des pratiques disciplinaires. Dans A.-M. Émond et al. (dir.) *Les actes du colloque sur la recherche en enseignement des arts visuels 2016*, Montréal : CRÉA Éditions, coll. Livres et actes. Consulté à l'adresse <http://erudit.org/livre/artsVisuels/2016/index.htm>
- Majeau, C. (2017). Tu es de quelle origine? et Voir, collecter, capter. Dans I. Polliart (dir.), *Créative jonction, printemps 2017*, p.6-8 et p.18-20. Reims : Association de promotion et de diffusion de l'art contemporain 23.03. Consulté à l'adresse <http://www.2303.fr/2017/05/25/creative-jonction-publication/>
- Richard, M., C. Majeau, et M.-P. Théberge. (2017). Le dispositif de création/médiation AmalGAME : Croiser les postures et transgresser les frontières. *Revue de recherches en littératie médiatique multimodale*, 6. Consulté à l'adresse <http://litmedmod.ca/le-dispositif-de-creationmediation-amalgame-croiser-les-postures-et-transgresser-les-frontieres>

COMMUNICATIONS

- Majeau, C. (2020, novembre). *J'suis pas juste... : présentation d'une œuvre collective réalisée avec de jeunes femmes à risque ou en situation de violence et d'exploitation sexuelles* [panel de discussion]. Conférence présentée dans le cadre des webinaires : La place des jeunes dans la ville : Sports, arts et loisirs comme facteurs de protection du Réseau d'échanges et de soutien aux actions locales pour des communautés inclusives et sécuritaires (RESAL), Montréal.
- Majeau, C. (2019, mai). *Les démarches recherche-crédation d'artistes-chercheurs* [table ronde]. Communication et échanges avec les panélistes lors du 2^e congrès international sur l'enseignement de la littérature avec le numérique : Autour de l'adulte de demain, Chaire en littératie médiatique multimodale, Montréal.
- Majeau, C. et Major, C. (2018, mai). *Pour des approches féministes et fainéantes en recherche-crédation* [Atelier/conférence]. Unsettling feminisms : Mobilisation, résistance, création. Contre conférence réalisée lors du 40^e anniversaire de l'Institut Simone-de Beauvoir de l'Université de Concordia, Montréal.
- Majeau, C. (2017, décembre) *Projet Créative jonction : réflexion sur le processus de création collaboratif et multimodal avec des communautés issues de l'immigration*. Communication présentée au 11^e séminaire d'étude en littératie médiatique du Groupe LITMEDMOD. l'Université du Québec à Montréal.
- Majeau, C. et Major, C. (2016, novembre). *Qu'est-ce qu'un lieu à soi?* [table ronde]. Communication présentée dans le cadre de l'exposition *L'AFFAIRE du 3915 Sainte-Catherine Est*, Maison de la culture Maisonneuve, Montréal.
- Richard, M., Majeau, et C. Théberge, M-P. (2016, juin). *Le dispositif de création/réception AmalGAME : croiser les postures et transgresser les frontières*. Communication présentée lors de la 17^e rencontre des chercheurs en didactique de la littérature. Enseigner la littérature en dialogue avec les arts de l'Institut français de l'éducation. ENS Lyon, France.
- Richard, M. et Majeau, C. (2016, mai). *Hybridité et dispositifs de création/formation en marge des pratiques disciplinaires*. Communication présentée lors du Colloque sur la recherche en enseignement des arts visuels (CRÉA), à l'Université du Québec à Montréal.
- Richard, M., Majeau, C. Théberge, M-P. (2015, octobre). *Amalgame. Dispositif multimodal de recherche, de création et d'enseignement en arts visuels et médiatiques*. Communication présentée au 7^e Séminaire d'études en littératie médiatique multimodale du Groupe de recherche en littératie médiatique multimodale (LITMEDMOD), Université du Québec à Montréal.

Majeau, C. et Polliart, I. (2015, juin). *Créative jonction : exploration du travail de création en collaboration avec des communautés*. Communication présentée lors du colloque *Entrelacer : Colloque international sur la littératie, art et culture des jeunes : Identifier les croisements*, de l'Équipe *EntreLACer littératie, art et culture des jeunes*, à l'Université du Québec à Montréal.

DOSSIER DE PRESSE

Vianney, P. (déc. 2018-janvier2019). Nous avons marché pour le droit au logement... Et nous marcherons encore. *À Babor! Revue sociale et politique*. 77. p. 14. Récupéré à l'adresse : <https://www.ababord.org/Droit-au-logement-au-Quebec-Le-temps-de-faire-des-choix-politiques-consequents>

Gagnon, M. (2018, 18 sept.). Marche à la lanterne pour le logement social. Tous les partis politiques présents. *Le Quotidien Chicoutimi*. p. 16.

Gauvreau, C. (2018, 10 sept.). Des logements pour tous : éclairer les besoins. *Actualités UQAM*. Consulté à l'adresse <https://www.actualites.uqam.ca/2018/logements-pour-tous-enjeu-justice-sociale-sante-publique>

D'Astous, D. (2018, 05 sept.). Une lanterne pour symboliser les problèmes de logement. *L'Avantage Rimouski* [édition électronique]. LexiMédias. Consulté à l'adresse <https://www.lavantage.qc.ca/article/2018/9/5/une-lanterne-pour-symboliser-les-problemes-de-logements>

Thibault, M. (2018, 7 mai). Elle va mrche de Québec à Ottawa pour plus de logements sociaux. *Le soleil de Chateauguay*. Gravité média.

Martin, V. (2016, 7 novembre). Un lieu à soi : Des Uquamiennes présentent un projet artistique dans un immeuble désaffecté d'Hochelega-Maisonneuve. *Actualités UQAM*. Consulté à l'adresse <https://www.actualites.uqam.ca/2016/l-affaire-du-3915-sainte-catherine-est-projet-artistique-hochelaga-maisonneuve>.



L'entente portant les mots et les dessins de personnes mal-logées réalisée dans le cadre du projet d'art collectif L'entente sur le droit au logement menée avec l'artiste encaje Claude Majeau, à Trois-Rivières le 22 septembre 2018. Photo: Céline Maçonier

à babord! : Revue sociale et politique (déc. 2018-janv. 2019), n°77, p.14.

NOUS AVONS MARCHÉ POUR LE DROIT AU LOGEMENT... ET NOUS MARCHERONS ENCORE !

La marche du FRAPRU du mois de septembre restera gravée à jamais dans ma mémoire. J'ai vécu une expérience riche et intense. Surtout, la Marche a été un moment exceptionnel de solidarité, l'opportunité de renforcer mes convictions et un exercice de persévérance : tous les ingrédients d'une lutte que le mouvement mène sans relâche depuis 40 ans.

La journée d'une marcheuse était longue puisqu'il fallait souvent se lever vers 6 heures du matin, préparer notre déjeuner, faire le ménage, ranger nos affaires personnelles ainsi que les affaires du groupe dans le camion. Il fallait ensuite enfiler les kilomètres, préparer le dîner, marcher de nouveau, retrouver le camion, installer la salle (sous-sol d'église, aréna, salle municipale, gymnase, école, garderie, salle communautaire, etc.), préparer le souper, prendre une douche quand il y en avait une (!). Chaque soir, nous tenions une Assemblée des marcheuses et marcheurs afin de partager les informations législatives du lendemain, de se distribuer les tâches de sécurité, de sentinelles, de gardiennes et du rythme. Finalement, nous arrivions vite à notre couvre-feu de 22h.

La journée d'une marcheuse était physiquement éprouvante. Nous marchions en moyenne 20 kilomètres par jour, parfois jusqu'à 28. Nous sommes partis avec l'été à Ottawa et avons fini avec l'automne à Québec. Nous avons donc eu très chaud quand il faisait 43 degrés sur l'asphalte, nous avons été très mouillés quand il pleuvait des cordes, nous avons eu froid quand il avait gelé

ANNEXE C

TABLEAU QUANTITATIF DE LA PARTICIPATION

Villes/ activités	Ateliers de création projet <i>LDL</i>		Évènements publics Projet <i>LDL</i>		Rencontres d'entretiens semi-dirigés	
	Date	Nbrs	Date	Nbrs	Date	Nbrs
Sherbrooke	1/03/2018	7	29/01/2019	10	29/01/2019	7
Trois- Rivières	12/03/2018	13	22/09/2018	50	9/10/2018	7
Saguenay	23/03/2018	12	19/09/2018	40	17/09/2018	7
Rimouski	11/04/2018	9	05/09/2018	10	23/10/2018	4
Montérégie	3/05/2018	17	15/09/2018	30	30/10/2018	7
Montréal	5/05/2018	4	13/09/2018	25	-----	-----
Rouyn- Noranda	18/05/2018	9	9/09/2018	10	9/09/2018	6
Gatineau	14/06/2018	9	1/09/2018	12	-----	-----
Autres FRAPRU	1 employée	3	2 employée par événement		20/12/2018	1
Comité Rive- Sud	1 intervenante				18/10/2018	1
Totaux	8 ateliers	80 per.	6 évènements +/- 185 personnes.		8 entretiens	40 pers.

ANNEXE D

RAPPORT SYNTHÈSE DES ENTRETIENS SEMI-DIRIGÉS

Lexique

- Les militant·e·s** : personnes qui s'impliquent bénévolement dans un organisme.
- Les intervenant·e·s**³⁵ : personnes employées par les organismes partenaires locales.
- L'accompagnatrice**³⁶ : personne travaillant à la permanence du FRAPRU et responsable du projet (pseudonyme : Judith Lévesque)
- Les participant·e·s** : militant.e.s et intervenant·e·s ayant participé aux **ateliers de création**
- Les répondant·e·s** : militant.e.s et intervenant·e·s ayant participé aux **entretiens de groupes**

Portrait des participantes et participants aux ateliers et aux entretiens

- Toutes les participantes et tous les participants ont été invités par le comité logement ou par l'association de locataires de leur ville à l'atelier de création. Elles et ils sont des membres actifs de ces organismes. Plusieurs sont impliqués dans d'autres organismes communautaires.
- Les ateliers regroupaient en moyenne 11 personnes participantes par ville.
- Les rencontres d'entretiens ont réuni en moyenne 6.3 personnes participantes.
- L'âge moyen des personnes répondantes était de 45 ans.
- 66 % des personnes répondantes étaient des femmes et 33 % des hommes.
- Dans chaque atelier, deux à trois participant.e.s militant manifestaient des difficultés à lire et à écrire. Je pouvais identifier ces personnes au moment de la signature des formulaires d'autorisation du droit à l'image. Elles me demandaient de lire le formulaire à voix haute ou encore de leur indiquer où signer la feuille.
- Tous les répondant·e·s militant·e·s étaient ou avait déjà été mal logés. Certains répondant·e·s intervenant·e·s partageaient ce vécu.
- Tous les répondant·e·s militant·e·s vivaient ou avaient déjà vécu des conditions de vie précaires ou de marginalisation sociale.

³⁵ Le pseudonyme de l'intervenante local de la Montérégie avec laquelle j'ai réalisé un entretien individuel sera Marion Duquette aux chapitres V et VI.

³⁶ Le pseudonyme de l'accompagnatrice sera Judith Lévesque aux chapitres V et VI.

- Plusieurs de celles ou eux ayant déjà été mal logés habitaient maintenant en logement social (HLM, coopérative d'habitation ou OSBL). Ces personnes vivant en logement social précisait qu'elles continuaient leur implication dans le logement pour les autres.
- Certain.e.s répondant.e.s militant.e.s ont affirmé avoir vécu des périodes d'itinérance (dans les villes de Gatineau, Rimouski, Rouyn-Noranda, Trois-Rivières).

1. Les ateliers duraient trois heures. Comment qualifieriez-vous cette durée?

La durée des ateliers était adéquate pour toutes les répondantes et tous les répondants. Même qu'à Rouyn-Noranda, elles et ils ont souligné que ce fut plus long que 3 heures parce qu'elles et ils aimaient cela.

2. Quelles sont les raisons pour lesquelles vous avez participé à ce projet?

Ainsi, à cette question, les réponses les plus fréquentes ont été :

- Pour la cause du logement, pour nommer les injustices, pour montrer les dures réalités (13X);
- Parce que notre association nous a invités (10X);
- Pour travailler avec une artiste ou pour faire de l'art; (4X);
- Parce que l'art permet une ouverture avec la société et le pouvoir des images;
- Pour aider à son tour les autres, pour redonner ce que l'on a reçu (2X);
- Par curiosité (2X);
- Pour la possibilité de s'exprimer et d'exercer notre droit à la parole (« c'est viscéral », Montérégie);
- Pour le partage durant l'atelier;
- Autres.

3. Est-ce que l'emplacement de l'atelier, le lieu de la rencontre, a eu un impact sur votre motivation à venir?

Le lieu de l'atelier n'a pas été un enjeu affectant ou favorisant la participation des membres du FRAPRU. À cette question, les gens répondaient par la négative.

À la question 3, l'**accompagnatrice**, le transport n'était pas un enjeu à la participation. Les organismes organisaient leur transport et le repas du midi. Elle précise que :

Les gens sont habitués de se déplacer et les organismes (la plupart) remboursent leurs frais de déplacement. [...] En général, nos militants et nos militantes aiment bien ça sortir, avoir des sorties à l'extérieur et découvrir de nouvelles choses! (Entretien individuel, Montréal, 20 décembre 2018)

Quant à Marion D., **l'intervenante locale**, elle précise que les comités logements assurent le déplacement de leurs membres dans le cadre de leur activité, mais cela est très énergivore. Le comité organise un transport collectif entre plusieurs villes, cela peut prendre jusqu'à 1 h 30 pour aller reconduire tous leurs membres. Comme la motivation est grande, personne ne se plaint de la durée du trajet et de leur arrivée tardive à la maison. (Entretien individuel, Longueuil, 18 octobre 2018)

Autres données : Par ailleurs, lors des entretiens dans les régions (sauf pour Montréal et Gatineau), chaque fois, les répondantes et les répondants ont nommé leur grande appréciation du fait que je me suis déplacée dans leur région. Certaines personnes ont souligné comme à Rouyn-Noranda que : « c'est rare des événements dans leur ville » (entretien, 09 septembre 2018). Elles et ils ont toujours à se déplacer dans les grandes villes.

4. Quels sont les buts du projet Lumières sur le droit au logement?

Avant d'entamer le retour sur le projet lors de l'entretien de groupe (visionnement du diaporama) de la Montérégie et à Sherbrooke, j'ai demandé aux répondantes, répondants quels étaient les buts du projet. Voici leurs réponses :

Montérégie (7 pers.)	Sherbrooke (7 pers.)
<ul style="list-style-type: none"> - Être entendu et cru - Rejoindre autrement la population par l'art - Défaire les préjugés - Utiliser un discours différent 	<ul style="list-style-type: none"> - Montrer la pauvreté - Montrer les besoins en logement

5. Lors de l'atelier, vous étiez invitée à faire une réflexion individuelle sur votre situation personnelle en regard du logement directement sur le papier-calque. Pour réfléchir, je vous ai présenté le dessin d'un homme dans une pièce³⁷. Comment avez-vous trouvé cet exercice?

Rouyn-Noranda (6 pers)	Saguenay (7 pers.)	Trois-Rivières (7 pers.)
<ul style="list-style-type: none"> - L'exercice nous ramenait dans le concret. - On n'était pas dans l'imaginaire. (3X) - Cela m'a ramenée dans des affaires douloureuses et d'en prendre plus conscience. (3X) - Je me suis « déshabillée » (dans le sens de se révéler aux autres). 	<ul style="list-style-type: none"> - L'atelier était comme une thérapie : « on ressent comme un bon débarras. » (3X) - On ressentait de l'incertitude et une certaine réserve au départ (2X) - Les autres autour me motivaient : la force du groupe, l'esprit de famille et l'entraide. (2X) - On est sorti grandi. (2X) - C'était difficile, mais tu nous as aidés. - On avait peur du jugement. - De mettre des mots sur des sentiments, c'est difficile, mais en même temps cela peut apporter de la créativité. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ce fut difficile de savoir quoi écrire ou répondre (2X). - C'était dur de commencer le premier exercice. - Tu nous as forcés à savoir ce que le magicien ferait dans notre logement. - Cela a peut-être fait peur à bien du monde. - Il n'y avait pas de problème avec cet exercice.
Montérégie (7 pers)	Rimouski (4 pers.)	Sherbrooke (7 pers.)
<ul style="list-style-type: none"> - J'ai mis dans la lanterne l'histoire de nos demandes. (2X) - J'ai apprécié le temps individuel pour m'exprimer. - J'ai aimé cet exercice créatif. - Je me suis identifié à l'homme sur le dessin (à l'image de Steve Giasson). - Le choix des photos, des images, des questions que tu as proposé a réveillé des histoires en nous. 	<ul style="list-style-type: none"> - Cela aide à réfléchir à soi. (3X) - J'ai compris 75 % de ce que tu disais (2X). - J'ai pensé à l'intimidation. - J'ai pensé au mauvais propriétaire. - Je ne me souviens pas de l'exercice 1. - Certaines personnes se sont identifiées fortement au personnage du dessin : « Il a de la misère, le personnage, il ne sait pas où aller. Il est pris entre 4 murs. » 	<ul style="list-style-type: none"> - Cette question n'a pas été posée.

³⁷ Lors des entretiens plusieurs répondant.e.s, particulièrement chez les militant.e.s, s'exprimaient à la troisième personne du singulier. J'ai conservé cette forme de réponse.

Judith L. : Cet exercice était comme « un coup de masse ».

Mais contenu du délai, il fallait qu'on le fasse, je pense. Tu as fait un bon choix stratégique de ce point de vue-là, parce que c'est quand même court trois heures! Pis, il y avait des ateliers où il y avait pas mal de monde. Je pense entre autres à la Montérégie. Parvenir à la réalisation de quelque chose avant la fin de l'après-midi, c'était un défi! [Il] fallait casser rapidement les résistances et obliger les gens à se plonger rapidement dans les zones inconfortables qui les obligent à mettre le nez dans la vraie vie. [...] Ne pas être juste dans le discours. Moi, je pense que c'était un excellent exercice et la réaction était presque partout pareil. [*Claude : Ouais!*] Ça créait une zone d'inconfort... et ça faisait émerger rapidement la question de la honte, et voire, de la peur. La question de la honte est beaucoup ressortie parce que les gens percevaient le personnage comme quelqu'un d'inquisiteur. C'était systématique. Il venait regarder leur condition de logement? Ça mettait le nez là-dedans, ça mettait le doigt sur ce bobo-là, assez rapidement. J'ai trouvé ça fin.

Moi, je suis sûre que ça en a troublé. Je suis certaine que cela ne s'est pas passé facilement. De toute façon, les réactions parfois étaient longues à venir, tu sentais que ça remuait des choses. [*silence*] Ben, c'est pour ça que je pense que c'était adéquat. (Entretien individuel, 20 décembre 2018)

Marion D., intervenante, : Elle a mentionné l'importance d'avoir expliqué au groupe que ce n'était pas la qualité du dessin, qui comptait, mais le sens du message.

Tu as commencé ton atelier en présentant un artiste [le dessin de l'artiste-illustrateur Lino]. [...] J'ai trouvé cela « ultra » vulgarisé. Cela désinhibait le fait que les gens étaient un peu pas bons en dessin. C'était bien amené pour les participants qui avaient la crainte d'être jugés et que tout le monde regarde par-dessus leurs épaules leur dessin. (Entretien individuel, Longueuil, 18 octobre 2018)

Autres données : À l'écoute de la **captation sonore de l'atelier** du 23 avril 2018 à Saguenay, on peut entendre clairement les commentaires des gens qui expriment leur réserve à l'idée de plonger dans cet exercice. Par exemple, une femme a dit qu'elle ne laisse entrer aucun inconnu dans son logement. Une autre femme a expliqué que : « Le logement est un besoin de base. Si tu y vis des choses qui font mal. Cela réveille plein de choses. ».

6. Comment avez-vous aimé (ou pas) l'activité de reproduire en équipe une situation de logement dans la salle où nous étions avec des chaises et des tables?

Rouyn-Noranda (6 pers)	Saguenay (7 pers.)	Trois-Rivières (7 pers.)
<ul style="list-style-type: none"> - L'exercice était pertinent. (3X) - Faire des gestes vaut mille mots. - Cela a beaucoup aidé pour la réalisation des petites lanternes. - Les exercices 1 et 2 étaient inséparables. - L'exercice 2 était la suite du premier exercice. - Le fait de bouger et de partager son vécu nous à rassurer et à relancer la production des petites lanternes. 	<p>Cet exercice n'a pas été fait dans cette ville, car le local était trop petit.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - C'était le fun, parce que l'on bougeait. (3X) - Cela a permis d'échanger et de voir que nous étions en pays de connaissance. (3X) - L'exercice développait la confiance. (3X) - L'exercice 1 mettait l'exercice 2 en place. (2X) - On a aimé se mettre en groupe. (2X) - J'ai aimé ça, moi cette activité-là. - Cela était comme le théâtre. Le théâtre, j'en ai fait un peu. - L'exercice nous confirmait dans nos idées. - Cela a créé un climat plus familial. - Cela a permis de faire connaissance.
Montréal (7 pers)	Rimouski (4 pers.)	Sherbrooke (7 pers.)
<p>Les répondant·e·s avaient de la difficulté à se souvenir de cet exercice. J'ai montré des photos d'eux lors de l'exercice.</p> <p>À cette question, les répondant·e·s ont échangé sur l'état de leur logement : la grandeur des logements, du froid, évocation des mauvaises odeurs dans les logements.</p>	<p>Je n'ai pas posé cette question à ce groupe.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Cet exercice était facile (6X). - L'exercice 2 était plus proche de notre vécu que l'exercice 1, parce qu'on décrivait nos logements. - L'exercice permettait de démontrer comment on s'organise dans la vraie vie.

Judith L. a expliqué que :

Parce que le premier exercice était troublant, je dirais psychologiquement, le deuxième permettait de passer à l'action. Juste le corps en mouvement, ça change déjà les façons de réagir et de réfléchir. Moi je pense que c'était excellent aussi. Comme y'avait plus d'interaction et des contenus construits en équipes, ben ça permettait aussi aux gens d'avoir recours à l'humour, comme je mentionnais tantôt pour euh, exprimer. C'est

quand même plus facile. On ne le cachera pas sortir du marasme, pis de la noirceur, pour être capable de [parler de ses conditions de logement difficile]. Moi j'ai trouvé cela fin, vraiment fin! [rire] Fin, dans le sens d'adéquat et de bien réfléchi! Ça enlevait un petit peu de tension et de pression... (Entretien individuel, Montréal, 20 décembre 2018)

7. Est-ce que d'avoir le choix entre le dessin, l'écriture et/ou la parole lors des échanges vous a aidé à transmettre vos idées et vos opinions sur votre petite lanterne?

Rouyn-Noranda (6 pers)	Saguenay (7 pers.)	Trois-Rivières (7 pers.)
<ul style="list-style-type: none"> - Même si on n'est pas de bons dessinateurs, on s'est exprimé à notre façon. (5X) - J'ai découvert les talents artistiques cachés des autres (2X) - Tu m'as beaucoup aidée (2X) - On pouvait s'exprimer en dessinant. - Le dessin nous aidait à sortir les choses que nous avions en soi. - Pour moi, c'était difficile. - Je ne sais pas quoi dessiner. Tu m'as vraiment donné un petit coup de pouce, pis j'ai réussi à le faire. - C'était concret d'avoir le choix. <p style="text-align: center;">Autres réponses :</p> <ul style="list-style-type: none"> - J'ai trouvé cela spécial de travailler avec un artiste. - Moi, c'est la confiance que je t'ai faite d'abord. - C'était super relaxant. 	<ul style="list-style-type: none"> - La peur de dessiner a été mentionnée plusieurs fois. (3X) - Le fait de dessiner ravive des souvenirs d'école pénible. (3X). - C'est vrai que c'est un mal-être en partant. On se fait dire qu'il faut que tu dessines. (2X) - J'ai beaucoup aimé cela. - C'est la liberté d'expression que tu nous as donnée, même si on n'était pas capable. <p style="text-align: center;">Autres réponses :</p> <ul style="list-style-type: none"> - On se rend compte que l'on peut réussir à faire quelque chose sans le vouloir. - La confiance en soi. C'est important. - Tu nous as mis à l'aise. 	<ul style="list-style-type: none"> - C'était difficile pour les personnes qui ont de la difficulté à écrire et à dessiner. (3X) - J'aime pouvoir créer, dessiner des images de notre tête. - Ce fut difficile de savoir quoi écrire. - Je n'étais pas capable de dessiner. Tu m'as encouragée. - Il y en a des fois comme à l'école qui sont blessantes.

Montérégie (7 pers)	Rimouski (4 pers.)	Sherbrooke (7 pers.)
<ul style="list-style-type: none"> - Tu nous as donner une liberté créative. (2X) - D'avoir le choix a aidé. (2X) - Nous avons pu nous exprimer. (2X) - Le dessin, c'est plus dur. (2X) - Le dessin c'est plus facile (3X) - Je ne me sentais pas capable de m'exprimer par le dessin avec de l'aide je me suis dépassée là. - Partir de notre dessin nous aide. (2X) - Les dessins m'ont incitée à écrire ce que le dessin voulait dire. J'ai dessiné avec une liste. - Le dessin évite la peur de faire des fautes d'orthographe. - Je ne suis pas quelqu'un qui écrit, j'ai trouvé cela difficile, mais cela est bien sorti. - Des images avec des mots, je trouve cela beau. - Belle façon de s'exprimer autrement. 	<ul style="list-style-type: none"> - D'avoir le choix aidait. (2X) - Le dessin, c'est plus dur. (2X) - Belle façon de s'exprimer autrement. 	<ul style="list-style-type: none"> - Le travail sur la feuille était relaxant (3X). - C'était difficile, mais prendre la parole est plus difficile encore. (2X) - Cela a été long avant de démarrer, avant de savoir quoi dessiner. - On a dû surmonter la peur de ne pas réussir. - La plupart nomment leur manque de savoir-faire en dessin ou en écriture. - On t'a fait confiance et tu nous as aidés. - On savait que nos lanternes allaient servir à quelque chose. C'était important de ne pas faire quelque chose pour rien.

À cette question, **Judith L.** a répondu que :

Dans chaque groupe, il y avait au moins une ou deux personnes, peut-être même parfois plus, qui étaient assez sûres d'elles dans l'exécution de leur travail! Elles avaient besoin de conseils, mais le dessin se réalisait rondement, pour les autres c'était plus difficile.

Il y en a d'autres, c'était, on le sait beaucoup plus difficile. Cela a été long pour [ces dernières] avant de démarrer là, et c'était des petits [dessins]... Je me souviens d'un monsieur, entre autres, il a fait un petit, petit dessin, il n'y avait pas moyen de le faire sortir de son carré. Ça a pris je ne sais pas combien de temps et d'effort pour le convaincre de sortir de son petit carré et d'occuper toute la feuille là! [...] Et ça, c'est aussi révélateur de ce que les gens vivent.

Le droit d'exprimer les affaires là, ce n'est pas évident là. Quand t'as reçu des coups de matraque, ou à peu près, en tout cas symboliquement, peut-être pas physiquement, mais, encore, tu sais des baffes toute ta vie, te donner le droit d'exprimer des choses, il

yen a pour qui c'était de gros gros efforts à faire là. Oui, moi je pense que ne serait-ce que ça, de se dire que je suis partie du petit carré et j'ai réussi à toute occuper [Claude : La page]. Et, c'est mis en lumière, pis. C'est beau! [rire]

Le défi [pour les participantes et les participants] n'était pas juste [de l'ordre de] la qualité du travail artistique [...], je dirais que c'était surtout la démarche [de s'exprimer]!

C'est un effort quasi volontaire de dire je sors de mon petit carré pis, oui j'ai le droit d'aller exprimer sur toute ma feuille, pis de mettre de la couleur là-dessus. Il y en a, tu sentais, c'était juste, c'était ça là. Je repense à un monsieur là, entre autres. Bonté divine! (Entretien individuel, Montréal, 20 décembre 2018)

Autres données : Au moins, une à deux personnes par atelier n'ont pas pris la parole lors des ateliers, mais ont réalisé leur lanterne. Ces personnes se sont jointes aux équipes pour l'exercice 2, mais n'ont pas été devant le groupe pour présenter le scénario choisi. Trois participant·e·s militant·e·s de villes ont mentionné lors des ateliers de création que la prise de parole était difficile au sein des organismes. Par exemple, un homme de Sherbrooke a souligné que : « Dans les autres rencontres, on n'est pas porté de parler de ces affaires-là, parce que c'est gênant. Après tu te promènes et les gens peuvent dire : il reste dans un taudis lui. On a honte. Ici, on pouvait en parler. » (Extrait de l'enregistrement de l'atelier de Sherbrooke, 1er mars 2018). Une femme de Rouyn-Noranda a dit qu'elle s'exprimait trop lentement et retardait le déroulement des réunions quand elle prenait la parole (verbatim de l'atelier du 18 mai 2018).

8. Comment fut le choix en groupe des représentations pour la grande lanterne?

Trois-Rivières :

C'était dur de choisir au détriment des autres. (3X)

Non, ce n'était pas dur, c'est comme pour d'autres projets.

Tous les messages étaient bons. On s'était forcé à essayer de trouver le message pour résumer

Judith L. a répondu ainsi :

Mais tu sais y'a des gens qui ont mis des choses par écrit, qui aurait pu souhaiter que ça se retrouve [la grande lanterne], pis ça ne ce n'est pas retrouvé. En tout cas, y'a, y pouvait y avoir une réaction, mais je ne l'ai pas vu nulle part. Vraiment là, moi c'est... c'est une belle réussite, je trouve. De ce point de vue-là, c'est une belle réussite.

Cette question n'a pas été posé dans les autres villes.

9. En participant à ce projet, avez-vous essayé de nouvelles choses, avez-vous pris des risques?

Rouyn-Noranda (6 pers)	Saguenay (7 pers.)	Trois-Rivières (7 pers.)
<ul style="list-style-type: none"> - On n'avait aucune idée de l'aboutissement de l'atelier. (7X) - Cela faisait revivre des épreuves passées et récentes pour certaines. (4X) - C'était difficile de s'exprimer sur son vécu, cela générait beaucoup d'émotion. (2X) - Tu as pris le risque d'aller dans des émotions troubles. (2X) - Nous avions peur du jugement avant l'atelier et pendant. (2X) - - C'était un acte de confiance, nous t'avons fait confiance. 	<ul style="list-style-type: none"> - C'était difficile de se plonger dans un vécu désagréable, cela a réveillé des choses qui font mal. (3X) - J'avais peur de dessiner. (2X) - J'avais peur de ne pas répondre aux attentes et du jugement des autres. (2X) - Cela a réveillé des expériences antérieures pénibles d'écoles. (2X). - On ressentait de l'insécurité et de l'inconfort. - C'est compliqué le dessin quand tu ne sais pas dessiner. - J'avais aucune idée de l'aboutissement. 	<ul style="list-style-type: none"> - Je résistais à embarquer dans la démarche. - C'était difficile de trouver quoi écrire. - J'étais un peu dans la brume au début.
Montréal (7 pers)	Rimouski (4 pers.)	Sherbrooke (7 pers.)
<ul style="list-style-type: none"> - J'avais peur de faire des fautes à l'écrit. - J'avais peur de faire laid. - Les deux femmes semi-voyantes affirment ne pas s'être senties limitées dans l'atelier : une trouvait l'écriture plus facile et l'autre le dessin. - Je manquais d'assurance, j'avais besoin d'être bien coaché. - L'artiste, aussi, prend des risques. Tu ne savais où tout cela allait déboucher. 	<ul style="list-style-type: none"> - Je comprends pas tout quand tu parles. (2X) - J'avais de la difficulté à anticiper l'aboutissement du projet. (2X) - J'étais gêné de voir ses images exposées en public comme acte politique. - J'ai de la difficulté à écrire - C'était un geste plus personnel que les autres manifestations du groupe. 	<ul style="list-style-type: none"> - On ne savait pas si nos dessins seraient choisis. - Cela aurait été, peut-être, plus facile, si on voyait clairement où l'on s'en allait³⁸.

³⁸ C'était le premier atelier, je n'avais qu'un seul exemple à montrer aux participant.e.s.

10. Comment appréciez-vous la grande lanterne?

Rouyn-Noranda (6 pers)	Saguenay (7 pers.)	Trois-Rivières (7 pers.)
<ul style="list-style-type: none"> - Elle représente ce que nous voulions (7X). - La lanterne a été qualifiée de très belle par l'ensemble du groupe (7X). 	<ul style="list-style-type: none"> - La lanterne représente le vécu réel et les émotions des gens. 2X - Elle est très belle. - Elle touche les gens. 	<ul style="list-style-type: none"> - C'était beau et un bon condensé de l'atelier. (7X) - Les deux types (petites et grandes) de lanternes étaient importants. (4X) - Il y avait une dimension féérique. (3X) - La grande lanterne était impressionnante comme un phare qui attire le monde. (3X) - C'était super, cela attirait le monde. (2X) - Cela a rendu moins lourde la situation des personnes et permis de voir la situation autrement. - Les gens arrêtaient pour la regarder. - Les lanternes ont permis de nous exprimer. Tout coulait, c'était fluide. - La grande lanterne représente bien selon les participantes et les participants les petites lanternes. - La grande lanterne nous rassemblait. - Voir les pensées des autres sur les petites lanternes, leurs travaux, qui ont été conçus pour faire.

Montérégie (7 pers)	Rimouski (4 pers.)
<ul style="list-style-type: none"> - La grande lanterne amplifie les messages des petites lanternes comme un portevoix. (3X). - Elle exprime la colère refoulée et la honte (2X). - Je l'ai vu en vrai la lanterne, je l'ai transporté. J'avais trouvé cela tellement beau. - Je me suis retrouvée dans la lanterne quand je l'ai vu. (2X) Je me retrouvais vraiment dans l'atelier quand j'ai vu la lanterne. C'est beau pis ça parle. - Je me demandais comment j'arriverai à transposer les images des petites lanternes sur les grandes lanternes. - 	<ul style="list-style-type: none"> - La grande lanterne reprend tout à fait nos discussions et petites lanternes. Elle reflète ce que l'on a vécu à Rimouski. (4X) - Le projet était valorisant. - La lanterne changeait le mal de place (en parlant des moyens d'actions du groupe). - Cela a bien été monté la lanterne. La structure est solide. Le plan était clair pour monter les toiles et la lanterne. La lanterne fut livrée en pièce détachée à Rimouski. Le coordonnateur a dû l'assembler. - Le groupe est satisfait de la lanterne, mais un participant revient sur l'absence de réponse des gouvernements.

11. Comment avez-vous trouvé les activités de diffusion du projet, c'est-à-dire de présentation en public de la lanterne? Était-ce important pour vous?

Rouyn-Noranda (6 pers.)	Saguenay (7 pers.)
<ul style="list-style-type: none"> - L'évènement était super. (6X) - C'était beau la nuit. Plus beau que le jour. - Très belle expérience, un moment de vie meilleur. - La lampe = émotion et histoire de chacun. - Marcher et porter nos misères m'a rendue plus légère. - Sublimar : on est en train d'être heureux. - On s'est exprimé à notre façon (prise de parole). - Ce fut un moment de solidarité. - Cela a favorisé l'implication des gens dans le groupe. - Le projet était à leur rythme. - Un homme a mentionné que cette activité était importante à cause de la marche Ottawa-Québec. 	<ul style="list-style-type: none"> - C'était différent. On ouvrait notre cœur au public. (6X) - On était mieux armé pour manifester. (3X) - Le symbole de la lumière était fort. (3X) - Les gens ont ressenti de la fierté, une forme d'empowerment (3X). - La lanterne dévoilait des non-dits sur la pauvreté. (3X) - On ressentait la force du groupe : « c'était solide ». « On était tissé serré, on était solidaire. » (3X) - C'était plus bénéfique que d'autres manifs. « Plus démonstratif que des pancartes sur la pauvreté. » (3X) - L'activité a eu un gros impact. (2X) - Le public était curieux.
Trois-Rivières (7 pers.)	Montérégie (7 pers.)
<ul style="list-style-type: none"> - Toutes les répondantes et tous les répondants ont affirmé avoir aimé cela (7X). - Belle réussite. C'est beau. Un conseiller municipal et un député sont venus et les deux candidats de Québec solidaire. Les élues ont été actives avec nous à monter les petites lanternes. - La fabrication des petites lanternes dans le parc fut une activité mobilisatrice. Elle a ouvert un dialogue avec le public (5X). - Moi, j'ai aimé la marche, on montrait que la lutte pour améliorer nos conditions de logement. - C'était le fun de faire quelque chose dans notre milieu. - J'angoissais pour savoir s'il y aurait du monde et que l'évènement se déroule bien! 	<ul style="list-style-type: none"> - Il y a eu plusieurs questions sur les autres évènements de diffusions et leur faible impact en général et à Longueuil (4X). - C'était une belle expérience spéciale (2X). - Les enfants ont participé à l'évènement en transportant nos petites lanternes et en écoutant attentivement ton discours (2X). - C'est intemporel aussi, comme, comment ça... Je ne sais pas, de l'art c'est toujours intemporel. (2X) - La démarche a été réussie parce que tu as donné la possibilité à quelqu'un de créer, c'est déjà un enseignement, pis cela a du sens. Pis parce que l'œuvre finale est belle, c'est bien réussi. » - Il y a eu une bonne diffusion sur Facebook.

Rimouski	Sherbrooke (7 pers.)
<ul style="list-style-type: none"> - J'ai trouvé cela gênant [la lanterne avec ses représentations] devant le monde. Cela devient plus politique. - Je me suis prise en photo devant la grande lanterne, devant mon dessin. - (à Rouyn-Noranda aussi les gens se sont posés devant leur dessin) - C'est important pour moi de savoir qu'il y en a qui sont pires que moi. Je suis content d'être allé au dévoilement. - Moi j'ai bien aimé cela. Cela fait voir au monde la pauvreté (témoigner de sa réalité, s'affirmer). - Ouvrir les yeux des gens. - L'action plus personnelle avec nos dessins que les autres actions du comité logement. 	<ul style="list-style-type: none"> - Cette action de la lanterne nous a amenés à nous ouvrir. J'étais fière de moi. (6X) - On a exprimé nos réalités (2X). - C'était une bonne expérience. - Quand nous avons vu nos lanternes allumées. Il s'est passé quelque chose. - Nous, on est au courant des choses, les autres aussi. - Est-ce nécessaire de greffer un projet d'art à un autre projet comme la marche? Avoir vu le résultat d'avance, j'aurais inauguré la lanterne le soir.

Selon l'intervenante locale :

La dynamique d'organisation a entaché l'évènement. Il y avait beaucoup d'enfants. Ils ont aimé. C'était cool. La présence était belle. Tu posais les questions et les enfants voulaient répondre. C'était vraiment le fun. La lumière était accessible. On n'avait pas prévu que les enfants aimeraient cela. Le projet est super intéressant le soir. On a mal évalué comment garder les gens plus tard. On aurait dû commencer l'évènement plus tard. (Entretien du 18 octobre 2018)

12. Comment évalues-tu l'idée de fabriquer des petites lanternes personnelles?

Judith L. a répondu :

Je pense que d'une part c'était indispensable pour arriver à l'œuvre finale, et cela permettait aussi aux gens de réaliser leur propre chef-d'œuvre. Donc ça, je trouve cela intéressant. [Par ailleurs], ce n'est pas tout le monde qui a le même attachement à sa petite lanterne. Ça, on le sent, pis ce n'est pas grave! Mais, il y a beaucoup de monde qui y tient à leur petite lanterne! (Entretien individuel, Montréal, 20 décembre 2018)

Trois-Rivières (7 pers.) :

Cela fait rêver de voir les petites lanternes ensemble à la fin de l'atelier. Quand j'ai vu les petites lanternes allumées, on trouvait cela moins niais [de faire une petite lanterne]. Par contre, quand elles sont toutes allumées, c'est fantastique. Ma lanterne, il faut que je change mes batteries parce que je l'allume tout le

temps. C'est important. Je l'ai gardé.

13. Est-ce que ce projet a permis de rendre visible le non-dit sur les situations de logement?

Selon Judith L. :

Mais ça, c'est effectivement le bout sur les émotions de peur. Le projet n'aboutit malheureusement pas là. Donc, qui aurait permis ça plus encore? Parce que sur les lanternes, t'as des parfois le mot qui est mentionné, mais ce qui ressort le plus à mon avis c'est effectivement les illustrations de logement massacré ou barricadé. C'est plus ça qui ressort. C'est ça, mais ça ressort un petit peu moins là. Mais bon.

Selon l'intervenante locale :

Au niveau individuel, ce fut un espace d'expression des malheurs dans un espace où c'était la bienvenue sans avoir l'impression de se plaindre ou d'être en dépression. Ce fut un bel espace pour le dire ouvertement. Ce moment était déjà libérateur [lors des ateliers]. Les gens avaient une certaine distanciation, on n'a pas pleuré et certains disaient qu'ils écrivaient pour d'autres. (Entretien individuel du 18 octobre 2019)

14. Est-ce qu'il y avait une œuvre dans ce projet? Si oui, quoi?

Une autre intervenante de la Montérégie (7 pers.) :

Pour moi, la lanterne est de l'Art. La grosse lanterne. Parce que, je me disais, c'était ça l'œuvre d'art. Parce que c'était tout le monde ensemble, tu avais mis tout le monde, pas juste les petites lanternes. Pis, c'est ces lanternes qu'on a portées, **l'art dans la marche**. Ça exprimait vraiment beaucoup. Pis, j'espère que ces grandes lanternes-là, on pourrait faire autre chose avec.

Parce que, effectivement que dans la marche, ça s'est perdu un peu parce que bon, les marcheurs étaient fatigués, quand on arrivait, comme tu disais, la famille, y restait moins de monde quand c'était le temps de la lanterne, euh, j'espère que le FRAPRU et toi vous aller prendre ces lanternes-là, pis peut être que dans une autre manif, ou dans une autre façon des présenter. Ça serait intéressant.

Selon l'intervenante locale :

Ce qui fait œuvre, c'est une question à 100 \$. C'est le parcours et tout. L'œuvre, c'est aussi d'aller chercher des gens et de sortir la matière là, d'amener les gens à participer, de les sortir de leur zone de confort et tout ça. Pour moi, c'est bénéfique pour l'humanité. Pis après, j'ose espérer que cela va développer de l'ouverture chez les gens. Un projet comme celui-là fait partie de l'art engagé.

15. Qu'est-ce que ce projet a apporté dans le cadre de la Grande marche de Ville en village?

Trois intervenant·e·s de groupes différents ont tous et toutes souligné que les dévoilements des lanternes auraient mérité d'être réalisés en dehors de la Grande marche.

Intervenant 1 : « Moi, ce que l'on vient de faire, j'appelle cela des chantiers. C'est bâtir ensemble. Je suis sûre que si l'on recommençait dans un an, on irait plus loin. » (Entretien de Rouyn-Noranda le 9 septembre 2019)

Intervenante 2 : « Dans un mouvement comme ça, c'est difficile d'avoir une action pis que t'as un impact direct tout de suite après. C'est rare. Des fois, t'as une toute petite politique qui est adoptée, mais c'est rare. C'est vraiment dans, dans le long terme. » (Entretien en Montérégie, le 30 octobre, 2019)

Judith L. :

Les événements autour des dévoilements des lanternes étaient décevants. Ça c'est le bout plate là, pis ça euh... peut être qu'il y aurait fallu y penser plus d'avance. [...]

C'était à l'intérieur de journées démentielles. Il y avait tellement d'activité. [Les événements lanternes] arrivaient à la fin de journées intenses. Il y a eu pas mal moins de monde que ce que j'aurais espéré.

Au niveau médiatique, ils y avaient beaucoup d'événements autour de la Grande marche pour les événements dans les villes centres. [...] Pis celle de Montréal, ça n'avait pas de bon sens. Il y avait tellement d'activités. C'était sur qu'au bout de ces deux jours-là, le monde allait se retrouver sur les rotules.

Moi je pense qu'il y a tellement d'affaires qui t'échappent là, qui ne sont pas de ton ressort. Il y a des affaires [des tensions] qui sont cristallisées dans nos rangs dans le cadre de la Grande marche. Donc je ne suis pas sûre que l'on aurait fait tous les plans de la planète là... qu'on aurait pu imaginer. Peut-être que si j'avais fait un effort d'imagination supplémentaire, j'y serais arrivée. (Entretien individuel, 20 décembre 2018)

16. Selon vous, qu'est-ce qu'un ou une artiste?

Compilation des 5 entretiens de groupe :

- Il est là pour « humaniser la société, amène une sensibilité à la société, exprime l'état du monde, il fait réfléchir (5X)
- Une personne entière qui exprime ce qu'elle veut et pense (2X).
- L'artiste s'exprime par un médium (2X)
- L'artiste part de ses tripes. C'est le fond de lui-même. Il est authentique. (2X)
- Il prend du recul face à la société (2X).
- C'est un pelleteux de nuages.
- Il a un rôle de transmetteur.
- Ce n'est pas la qualité de dessin qui fait l'artiste, c'est le sens de son dessin et l'intention de l'artiste qui est importante.
- C'est quelqu'un qui performe
- C'est un hypersensible.
- Il est dans sa bulle et à besoin de solitude.
- Il prend le risque de s'exposer au monde.
- Il est capable de créer à partir de sa mémoire.
- On est tous un peu artistes.
- Il a des dons.

17. Selon vous, quel était mon rôle (l'artiste) lors des ateliers et dans ce projet? Indiquer ce qui aidait ou dérangeait votre participation?

Pouvez-vous également qualifier la façon d'interagir de Claude (sa manière d'être et de faire) lors de l'atelier? Pouvez-vous qualifier son accueil, son attitude (visage, geste, attention, sa manière de parler), vitesse, timbre de voix, pause), son vocabulaire, le choix des mots et des phrases, sa position dans le lieu lors de l'atelier, autres choses?

Rouyn-Noranda (6 pers)	Saguenay (7 pers.)	Trois-Rivières (7 pers.)
<ul style="list-style-type: none"> - Tu expliquais bien. (2X) - Ta Voix et ton de voix sont relaxants (2X) - Ton de voix, la façon d'aborder les choses fait prendre conscience. (2X) - L'accueil et l'ouverture sont important. - Tu établis la confiance. - Tu établis le sentiment d'égalité dans la manière de traiter les gens. (2X) - Tu écoutes et perçois du non-dit. - Comme un professeur (2x) et non pas du tout (1X) - Tu nous réveilles. (2X) - Tu prends le risque d'aller dans les émotions troubles. (2X) - Tu confirmes le vécu des gens. (2X) - Tu fais prendre conscience aux gens de leur potentiel. - Tu mets les gens à l'avant-plan. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ta vitesse de parole était idéale (6X). Sauf pour l'intervenante... c'était trop lent. - On ressent assez vite un lien. (2X) - Tu respectes les personnes et le rythme du groupe. (2X) - Je t'ai vu comme un chef d'équipe qui nous guidait pour faire le travail. (2X) - Tu as un ton rassurant. - Tu es accueillante et facile à aborder. Tu as l'entregent pour être en face d'un groupe. - Tu as fait le tour de toutes les personnes. - Tu écoutes et portes attention à toutes. - Tu as le tour d'encourager. - Tu sais dire quand c'est le temps et te taire quand c'est le temps. 	<ul style="list-style-type: none"> - Tu recentres les gens sur leur besoin et leur vécu. (3X) - Je pense que tu étais très présente, mais pas trop, pas imposante. (2X) - Tu forçais pour que nous trouvions notre message, nos visons en fonction de nos besoins, dans notre région. (2X) - C'était bien expliqué chaque fois. - Tu es calme, tu parles calmement. - Tu rassembles les gens dans le même sens et le même projet. - C'est ta force, c'est assez complexe les jeux de rôle, la lanterne. Il n'y avait rien de négatif dans tes commentaires. - Tu nous disais que l'on était capable. - Tu nous encourages au dépassement.

Montérégie (7 pers)	Rimouski (4 pers.)	Sherbrooke (7 pers.)
<ul style="list-style-type: none"> - Ta connaissance du milieu aide et tes valeurs profondes communes aidaient. On se connaît maintenant. (4X) - Animatrice (2X) - Important de savoir sécuriser les gens, ce n'est pas toutes les artistes qui peuvent faire cela. (2X). - Un mélange d'animatrice et d'artiste. (2X) - Ta façon d'animer à amener la créativité des gens, a réveillé nos histoires pour s'exprimer. (2X) - Être observateur de la société, - Tu t'exprimes à travers les yeux d'un autre et tu en tiens compte. - Être coach, soutenir les gens. - Femme de cœur, facile à entrer en contact, je ressens l'artiste. - Utiliser la connaissance des gens du sujet. - Le fait que tu n'as pas parlé... tu es arrivée avec un projet qui changeait nos manières de faire. - Tu as donné la possibilité à d'autres de créer. 	<ul style="list-style-type: none"> - Nous permettre de nous exprimer. (2X) - Je comprenais à 75 % ce que tu disais (2X) - Générer la confiance : le fait que c'était un travail universitaire me mettait plus en confiance. (2X) - Le leadership et charisme. Cela aide à faire confiance. - 	<ul style="list-style-type: none"> - Prendre le temps d'aller voir chacun (2X). - Je suis arrivée déjà avec un esprit de confiance. - Tu inspires la confiance. - L'équipe, faire ensemble cela était important. - On s'exprimait et l'on n'avait pas peur de se sentir rejeté. - Tu n'arrêtais pas de dire que l'on était capable et de ne pas se décourager. - D'être claire avec les gens qu'ils ne doivent pas s'abaisser eux-mêmes. - Tu conseillais bien. - Tu es à l'écoute. - Cela nous faisait retomber dans l'enfance. C'était le fun. -

Selon l'accompagnatrice :

Il n'y a pas de mauvaise chose qui a été faite. Je vais dire ça de même. Tu es une animatrice hors pair, une grande capacité de communiqué. La connaissance des enjeux et l'expérience de travail avec ce type de population "[faisait en sorte que] la communication était aisée". Tu étais capable d'évoquer des choses qui raccrochent rapidement les participantes et les participants et langages familiers pour les participantes et les participants au projet. Une capacité de pouvoir parler aux gens avec des mots qui comprennent...

Tu as une qualité d'écoute quasiment de perception extrasensorielle! Tu étais capable de comprendre ce que les gens ne parvenaient pas toujours très bien à exprimer. Quand tu écoutes bien, tu entends ce que le monde dise pis... Tu as une capacité de te réapproprier ce qu'ils te disent et de deviner ce qu'ils peinent à exprimer par des mots.

Au niveau artistique, ben là, ç'a été la belle découverte. Alors, regarde, c'est le jackpot là! [rires] Je dirais que tout ça était extrêmement respectueux. Donc, je te dis, je n'ai que des bons mots pour vous là. (Entretien individuel, Montréal, 20 décembre 2018)

Selon l'intervenante locale :

C'était certain qu'il n'y avait pas de confusion. C'était une artiste qui venait travailler avec nous. L'atelier était dirigé par une artiste. Partir de l'expérience militante pour créer quelque chose était une bonne idée. Ce qui était différent de mon type d'intervention, c'est le fait que tu aies commencé ton atelier en présentant un artiste. Moi, je n'ai pas d'expertise là-dedans. Penser la démarche de façon à mettre à l'aise les gens et faire tomber la peur du jugement.

L'échange sur le dessin (de Lino), j'ai trouvé cela « ultra » intéressant, « ultra » vulgarisé. Cela désinhibait les gens. Le fait que les gens n'étaient pas bons en dessin. C'était bien amené pour les participants qui avaient la crainte d'être jugés, que l'on regarde par-dessus leurs épaules.

Ton parcours transparaisait dans le bout social. La manière d'aller chercher les gens. C'était de l'éducation populaire, de partir du vécu des gens. Ça c'était dans mes cordes, mais le bout présentation artistique, c'est cela qui était très nouveau pour les membres du comité. Tu ancre l'art dans une démarche et le relie avec leur vécu. La manière que c'était amené créait des ponts et non des distances. J'ai trouvé cela vraiment le fun. (Entretien individuel, Montréal, 20 décembre 2018)

18. Comment nommeriez-vous ce type d'art?

Compilation des réponses aux 5 entretiens de groupe.

- Un art rassembleur qui vise à faire prendre conscience à la population des problèmes de logement.
- Un art définitivement solidaire qui prône un partage libérateur.
- Un art qui permet d'exprimer les psychés, les situations sociales et de poser un geste politique.
- Art militant.
- Un art qui fait du bien.
- Un art du vécu.
- Un art d'expression.
- Un art loisir.
- Art thérapie.

19. Que retenez-vous de ce projet?

Rouyn-Noranda (6 pers.) :

- C’était super (6X).
- C’était beau la nuit. Plus beau que le jour.
- Très belle expérience pour une vie meilleure
- La lampe = émotion et histoire de chacun.
- La lanterne a été qualifiée de très belle par l’ensemble du groupe.
- Marcher et porter nos misères m’a rendue plus légère.
- Sublimier : on est en train d’être heureux.
- On s’est exprimé à notre façon.
- Moment de solidarité.
- Une femme souligne que l’implication dans les groupes n’est pas toujours facile dans les rencontres. Les gens ne peuvent pas toujours participer, ils ralentissent les rencontres. Ici, le projet était à leur rythme.
- Cette activité était importante à cause de la marche Ottawa-Québec.

Saguenay (7 pers.) :

Cette question n’a pas été posée directement à Saguenay. Par ailleurs, les répondantes et les répondants de Saguenay ont souligné, lors de l’entretien, combien l’atelier les a plongés dans l’incertitude. Le dévoilement de la lanterne fut une expérience de solidarité et leur a permis d’apparaître dans l’espace public.

Trois-Rivières (7 pers.) :

- Le réseautage, faire quelque chose ensemble.
- La conscientisation des gens.
- Une des participantes n’arrêtait pas d’en parler. (de cette expérience).
- Avoir fait des lanternes, le processus, de pouvoir les montrer, de transporter la grande lanterne à la marche.
- Je trouve cela essentiel d’entendre les participants.
- La collaboration qui permet à tout le monde de s’exprimer.
- La fierté, j’étais tellement fière d’avoir fait la lanterne.
- La féerie de tout cela, le côté magique.
- Lors de l’évènement, le public voulait encore plus savoir. C’est une création qui a attiré beaucoup de monde avec un questionnement extérieur.

Montérégie (7 pers.) :

- L’atelier a été apprécié.
- S’exprimer c’est difficile, cela exige de la confiance.
- Il y avait une bonne synergie dans le groupe, l’effet de groupe était important.
- Plusieurs personnes ont mentionné le besoin d’être coaché et rassurer dans cette

expérience.

- C'était d'exercer un droit à la parole et une manière de faire autrement.
- C'est comique parce qu'on était un peu dans notre bulle, puis en même temps les bulles se mélangeaient, se touchaient, s'entremêlaient pis ça donnait de belles couleurs.
- C'était une belle expérience! On était plusieurs, et on avait notre lanterne devant nous, et y fallait penser, et écrire notre pensée sur la lanterne, penser à aller en arrière.

La démarche a été réussie parce que tu as donné la possibilité à quelqu'un de créer, c'est déjà un enseignement, pis cela a du sens. Pis parce que l'œuvre finale est belle, c'est bien réussi.

Rimouski (4)

- Cela prend du positif et du négatif (2X).
- La grande lanterne reprend tout à fait nos discussions et petites lanternes.
- Cela représente le vécu des gens.
- J'ai trouvé cela valorisant que tu produises une grande lanterne à partir de nos dessins. Au moins, on sert à quelque chose, pour une bonne cause.

Sherbrooke (7 pers.) :

- Cette action-là nous a amenés à faire autre chose. (7X)
- On se retrouve sur la lanterne géante.
- Quand je suis partie après l'atelier, je me sentais plus appréciée et supportée par l'organisme.
- Nous, on est au courant de la réalité, et l'organisme aussi. Il y a eu une reconnaissance mutuelle.
- Des fois on s'enferme et on s'isole, cela nous a amenés à nous ouvrir.
- J'étais fière de moi.
- On a exprimé nos réalités. C'était une belle expérience.

Trois-Rivières

- C'est de contribuer à une cause, une cause qui nous tient à cœur. Sortir le monde de la misère. (3X)
- Se rassembler, briser l'isolement, il permet l'échange à partir des idées des autres (3X).
- Développer un sentiment d'appartenance, expérience de groupe (3X).
- L'exercice 2 a permis de parler avec les autres, de sortir de l'isolement, de se faire des amis. (3X)
- Le projet a généré de la fierté
- Créer, mais surtout l'échange, de faire des rencontres, génère de la fierté
- Pouvoir créer, dessiner des images de notre tête. Donner formes à mes idées.

- Les lanternes étaient très différentes de ce que j’avais imaginé.
- C’était beau à la fin.

La grande majorité des répondant.e. s’identifiait comme des personnes militantes engagées depuis longtemps pour le droit au logement. Certaines expliquaient lors des entretiens qu’elles luttait pour la justice sociale, la solidarité.

ANNEXE E

VERBATIM D'UN ENTRETIEN SEMI-DIRIGÉ

La rencontre a eu lieu au Centre communautaire de Beauharnois le 30 octobre 2018. Elle a duré 1 h 30.

Les répondant·e·s étaient membres du Comité logement Rive-Sud et du Comité logement Beauharnois.

Participation :

Sept personnes ont participé à cet entretien semi-dirigé de groupe. Cinq femmes et deux hommes, dont deux intervenant·e·s. Afin de préserver l'anonymat, tous les noms ont été changés.

Tom : organisateur du Comité logement Rive-Sud, entre 39 et 41 ans

France : organisatrice du comité logement Beauharnois, 51 ans

Andrée : 63 ans

Georgette : 78 ans

René : 67 ans

Yves : entre 53 et 55 ans

Nadine : 53 ans

Claude : oui hein, OK, j'ouvre l'enregistreur.

Andrée : mon lien avec le FRAPRU bien c'est un... disons que j'y vais à leur réunion et puis que je suis une très bonne, en tout cas je me considère comme très bonne militante. J'aime... j'ai des positions à prendre pis je les prends.

Claude : Merci Andrée...

Georgette : Moi c'est Georgette Cardinale, ouf, je vais reculer assez loin. Je pense que je suis avec le comité logement depuis 2... ça fait 15 ans!

Claude : Ah ouais!

Georgette : Ça fait depuis 2000, à peu près 2001, et au tout début je faisais partie du conseil d'administration de la fédération et j'ai été aussi dans le conseil d'administration de [*incompréhensible*] qui est une maison qui achète des immeubles, et au fil des années ça faisait beaucoup, [ça fait que] je suis restée avec le comité logement [*incompréhensible, quelqu'un*]

tousse] et je continue. Et, j'ai beaucoup d'intérêt, je l'ai à cœur! Dans le moment, je fais partie du conseil d'administration comme présidente. Et, je continue! et, il faut-tu que je dise mon âge? Ça ne me dérange pas?

Claude : Ben oui Georgette, c'est juste pour la recherche.

Georgette : 78 ans

Claude : Combien?

Georgette : 78 ans

Claude : Oh wow! Vous le cachez bien.

Andrée : J'ai pas dit mon âge!

Claude : Andrée, tu as quel âge?

Andrée : 63, cette année!

Claude : 63! C'est bon!

Andrée : [*rieuse*] J'avais complètement sauté cette étape-là!

Claude : Tom?

Tom : T'avais fini Georgette?

Georgette : Oui! euh... j'ai une question peut être qui est pas... je voulais savoir pour les lanternes là, c'est pas quelque chose qui va avec la marche des femmes?

Nadine : Des femmes?

Claude : Non, la marche du FRAPRU!

Georgette : euh, la marche du FRAPRU! Oui oui, ç'a été dans la même période, ça. C'était...

Georgette : Non, mais [c'est parce que] je te pose la question. C'est parce que j'ai entendu des échos, que quand on est allé les rejoindre à Québec, que euh... les lanternes n'étaient pas là!

[*son de personnes surprises : hein?*]

Claude : Ah! je vais en parler, là-dessus. Je vais revenir, Georgette, là-dessus, quand on va parler des événements. Retiens ta question.

Georgette : C'est beau!

Claude : Retiens ta question, je vais t'expliquer

Georgette : C'est beau

Tom : Moi, c'est Tom, pour le comité logement Rive-Sud. Je suis impliqué au comité logement depuis 2011, mais je suis dans le milieu communautaire depuis avant ça. Je travaillais en itinérance avant ça. Et euh... [Au] comité logement, je suis là parce que c'est un organisme qui rejoint beaucoup de mes valeurs, les valeurs de justice sociale, les valeurs de redistribution de la richesse, pis, ce genre de choses là et euh... Ma tranche d'âge est entre 39 et... 41 ans?

[*Éclat de rire collectif et commentaire diffus*]

Claude : On a compris.

Nadine : Faut-tu prendre les derniers chiffres?

France : Bingo!

Tom : C'est ça, pis mon rôle au comité logement Rive-Sud, euh, pour cette année j'assume un rôle différent, mais moi je suis un organisateur communautaire, pis euh ma force c'est la mobilisation, pis tout ça.

Claude : Ah, c'est bon!

René : Euh, moi mon nom c'est René, euh je suis invité au comité logement Rive-Sud depuis 2011, quand Tom a commencé là, quelques mois après y se promenait, pis y faisait de la

mobilisation pis du recrutement, et puis y m'a convaincu euh d'embarquer. Ça pas été dure parce que je suis, je suis un militant dans l'âme, j'ai tout le temps cru à... à la solidarité des gens qui se tiennent ensemble pour faire valoir leur droit et ça m'a vraiment allumée là, le comité logement. Donc euh, c'est ça je suis impliqué, je suis aussi sur le conseil d'administration du comité logement, euh, je suis vice-président. Juste en dessous de Georgette, même si est pas grande!

[*encore des rires collectifs, mais plus brefs*]

Claude : Et.. Qui me disait que t'étais artiste aussi?

René : Oui, je suis artiste aussi, ben euh, ma formation, ma formation euh académique euh c'est ça; j'ai commencé à faire les cours des beaux-arts pis pas les « beaux arts » comme tels là, mais euh en art plastique au Cégep pis là je m'étais inscrit à l'université pis commencé une session, pis j'ai commencé une session pis j'ai pas continué parce que là, fallait que j'aide la famille pis tout, pis aller travaillé pis tout ça, mais, je suis toujours demeuré artiste quand même là euh, j'ai eu un moment donné après une période de travail euh, je me suis acheté un p'tit commerce d'encadrement et de matériel d'artiste, alors j'aidais des artistes pis tout ça a mené [a] un p'tit peu des cours, mais simple là, j'pas un professeur vraiment. Mais euh, ça m'a toujours euh, ça ma toujours habité là, cette dimension-là. Alors euh, c'est ça! Et j'ai 67 ans!

Claude : Wow!

Nadine : Tout jeune hein!

Yves : Moi, je travaille pour le conseil d'administration du comité logement depuis 2011. J'ai entre 50 ans, j'ai entre [*bégaiement incompréhensible, Yves semble être stressé de parler*]

Nadine : Prends ton temps.

Yves : J'ai entre 53 et 55, c'est mon âge [*rires*]. J'aime ben être militant, j'trouve que c'est ben intéressant. J'trouve que je suis passionné de d'ça-là. J'aime ben ça!

Claude : Peux-tu me rappeler ton prénom?

Yves : C'est Yves

Claude : Yves! oui.

Yves : C'est bien ça oui.

Claude : Moi, je ne suis pas ben bonne dans les noms [...], je vais vous le demander souvent.

Nadine : Claude

Claude : Oui?

Nadine : Tu vas être marqué? Mon nom c'est Nadine.

Claude : Ah ben ça. Je le savais! [*rires*]

Nadine : T'avais tu fini, Yves? OK. ben moi, c'est Nadine Moreau du comité logement Beauharnois. Moi ça fait depuis euh, j'ai 52 ou 53? J'men souviens pu!

[*échanges confus*]

C'est ça j'ai 53 ans, je milite euh, depuis euh, je peux vous dire, moi c'était une situation de logement qui a fait que j'ai embarqué dans le comité logement et que je suis militante assidue depuis. Euh, une situation qui a fait que je me suis choisie en tant que locataire pis que je trouvais que les propriétaires ne me méritaient pas, euh, autant que j'étais avec deux jeunes avec une situation de santé fragile, euh donc j'étais handicapée visuelle, plus euh j'étais en attente d'une opération pour une tumeur au cerveau, ben... ça m'a amenée pareil à déménager de cet endroit-là, qui fait qu'aujourd'hui ça fait onze ans que je suis dans mon logement, mon nouveau logement, mais que je suis sur [le] conseil d'administration pis que j'ai pas lâché. Y'a

eu des moments où est-ce que j'ai arrêté, mais mon militantisme euh a pris de l'ampleur jusqu'à tant que j' fasse la marche, que vous savez qu'on a faite là pour le FRAPRU, qui est historique finalement!

Claude : Tu as toute fait la marche, Nadine?

Nadine : Tout fait! À partir d'Ottawa jusqu'à Québec, ouais, ouais, ouais.

Claude : Je sais que je t'ai vu à Trois-Rivières...

Nadine : Ouais! Ben, c'est ça hein, ouais, ouais ouais à Trois-Rivières j'étais présente oui, j'ai marché tout le long!

Claude : à Gatineau, à Trois-Rivières...

Nadine : Ouais, ouais!

Claude : [*en riant*] Il y a juste à Longueuil, que je ne t'ai pas vue!

Nadine : aie on était assez content d'avoir des douches là! pis je t'avoue qu'on avait passé, on avait besoin de se laver.

Claude : Ben c'est normal, c'est normal.

Nadine : C'est ça qui m'a déçu, j'vous le dirai tantôt, ça m'a déçue de, j'ai, après ça j'y est pensé parce que j'ai même appelé France ce matin. J'y ai dit ça, t'sais, je pensais à ça hier, pis t'sais j'ai pas eu l'occasion de voir les lanternes, mais où c' que je l'ai vu la lanterne chinoise c'est à Trois-Rivières.

Claude : à Trois-Rivières...

Nadine : [Ça fait que], mais c'est ça, [fait que] euh c'est important pour moi de continuer euh... de, de militer encore et encore, autant pour mes p'tits enfants, mon père euh et ainsi de suite!

France : Hum, moi c'est France, je travaille au comité logement depuis peu, pis euh...

Nadine : Un an!

France : Un an, mais je suis membre fondateur du comité logement, ça fait 25 ans cette année! Calculez, quel âge j'ai-t-il? J'ai 55 ans et je travaille dans le communautaire depuis... pff, depuis longtemps! Depuis, presque euh dans la vingtaine. Et, j'ai toujours travaillé dans le communautaire à Beauharnois, le seul temps que je étais pas à Beauharnois, j'ai travaillé au regroupement des Calacs pendant quelques années à Montréal.

Fait que je suis revenue euh, à la case départ, pis je suis bien contente d'être là aujourd'hui!

Claude : Bien merci!

Georgette : Moi, c'est euh Georgette, euh, ça fait presque 22 ans que je suis à Beauharnois. Je suis locataire. Euh [je veux] dire que je fais partie du comité logement. En tout cas, j'sais pas comment on appelle ça, mais, moi, j'étais interpellée, j'ai été demandée à un moment donné pour euh, ben demandée... bien c'est ça. Je me souviens pu qui, mais euh, pour venir aux réunions, venir aux marches. Euh, j'ai participé à toutes ces choses-là. Ben, en même temps, ça me faisait comprendre le milieu où j'avais à vivre. Euh, moi, je suis une ex-enseignante. J'ai 72 ans. Pis euh, ben, j'aime ben ça être renseignée surtout dans un milieu comme ça que je connais. Même si j'ai beaucoup de parenté... dans la région même, on ne se fréquente pas nécessairement là tu sais y'ont chacun leur famille eux autres aussi [fait que]. Ben je suis divorcée en même temps, mais notre mariage est pas annulé!

Claude : OK! [*éclat de rire collectif*] vous êtes encore mariée? [*rire*] Ah, c'est bon!

Georgette : Ah c'est marqué pis monsieur le curé l'a dit! 50e anniversaire de mariage Georgette Ouellette et Jacques Duplessis. J'avais même mes fleurs sur l'hôtel! haha.

Claude : Ah, c'est bon! On va y aller euh comme ça, de même là. Après on va [tous] regarder les images des ateliers et des marches, eh. D'après vous, d'après votre expérience à vous, c'était quoi les buts du projet Lumière sur le droit au logement? Qu'est-ce vous en reprenez là, avant qu'on se replonge dedans?

France : D'être vu, d'être entendu, surtout d'être cru! On vit des situations de logement pénible. Qu'on croit en nous, qu'on vivait quelque chose dans nos logements.

Claude : OK!

Tom : Tu sais quand on est dans un mouvement là, social, ou quand on mène un sujet de l'avant, quand on fait des luttes comme ça, y'a plusieurs moyens d'en parler, pis faut que tu couvres plusieurs aspects de la société, moi c'est comme ça que je le vois, tu sais quand tu as des gens qui font des représentations politiques directement auprès des élus, des gens qui sont dans la rue avec des pancartes pour montrer ça, pis des fois tu as aussi, tu as besoin d'avoir l'Art qui va rejoindre d'autre, d'autre chose, pis.. j'retiens toujours une leçon qui dit que l'art précède souvent les mouvements politiques, t'sais. [*« hum » collectif d'approbation*] souvent est précurseur de ce qui s'en vient par la suite. Je sais pas où ça.. , où les lanternes s'inscrivent là-dedans, mais [...] peut être autant ça, ça complète le mouvement.

Georgette : Pis ensuite, je vais dire euh, rester seulement dans notre p'tit coin pis juste entendre comme ça, y'a beaucoup de préjugés, tandis que quand on vient aux réunions, ben en tout cas, y peut en avoir, mais ça se tait plus facilement là.

Claude : Ouais, donc, toute la notion de défaire les préjugés...

Georgette : Ouais!

Claude : Oui René?

René : Euh, moi ce que je retiens là-dedans c'est que, c'est euh... c'est un discours qui est différent. Pis qui... qui... certaines personnes on va dire là bon, moi je suis un auditif, moi je suis un visuel, pis toute, mais, probablement que ça rejoint ceux qui sont plus visuels, pis toute pis que quand y voient une manifestation, euh y, pourquoi que c'est là, c'est quoi qui se passe pis toute, vont s'interroger. Mais quand y entendent quelqu'un qui fait un discours à la radio, ça les allume pas pentoute.

Claude : Hum.

René : Y'accroche pas, pis l'art c'est une façon aussi de poser un regard différent, d'amener une vision différente aussi sur une problématique. [...] Oui, la situation des locataires, pis toute. C'est euh, c'est une dimension misérabiliste, mais c'est pas une dimension non humaine. C'est pas des, des moins humains, au contraire! C'est des gens qui ont des valeurs, qui ont des des des couleurs, qui ont des euh... y'a du bonheur aussi dans leurs relations humaines, parce que c'est très, c'est très, t'sais on va au musée pis on va voir des choses, pis, tout le monde aime ça, y'a pas de hiérarchie de gens qui vont voir les choses, pis qui les comprennent. Un dessin c'est la première expression que l'homme a développé. C'est encore... ça marche encore.

Claude : oui, vas-y Andrée!

Andrée : Ben pour moi c'était l'expression de, de faire voir et entendre les besoins des citoyens, une collectivité. Pis de démontrer aussi, hum, c'te rapport-là, tous des étrangers, mais d'un autre côté, on est solidaire dans notre vécu.

Claude : Ça, tu le sentais dans le projet de création?

Andrée : oui oui oui oui oui, beaucoup, beaucoup parce que chacun devait s'exprimer, de ce qui voyait, de ce qui vivait là-dessus, pour en arriver à une œuvre commune.

Claude : Oui Florette? [*confusion*] Ben, Georgette, elle n'avait pas encore parlé. Et après, je reviendrai Sylvie.

Nadine; Ben, s'correct! C'était juste pour rajouter euh...

Georgette : Moi, ça me fait penser ce qu'a dit. Euh, la journée qu'on est venu faire des lanternes, euh, j'trouve que c'était une belle expérience! On était plusieurs, et on avait notre lanterne devant nous, et y fallait penser, et écrire notre pensée sur la lanterne, [ça fait que] ça t'fais euh, penser à aller en arrière pis bon, t'sais tu marques pas n'importe quoi là, tu penses, tu marques c'que tu retiens. Moi j'ai ben aimé cet après-midi-là. Énormément.

Claude : [*à Nadine*] veux-tu le dire?

Nadine : oui [*rire, d'un ton fort et affirmatif*]... cette journée-là, si vous vous souvenez, Claude je pense que t'avais fait trois ou quatre ateliers, on était, on était au tout début, pis tu nous avais expliqué que, dans les autres ateliers que t'avais faits de créativité, on était les premiers à avoir fait des dessins, [Claude : non!] on était les premiers à avoir dessiné des.. des.. autant d'images

Nadine : T'sais moi j'avais fait une chauve-souris, parce que j'avais eu une problématique de chauve-souris, c'était l'enfer là!

Claude : C'était à peu près le quatrième atelier, sur huit.

Nadine : Ben, c'est ça que j viens de dire, trois ou quatre ateliers.

Claude : Pour te confirmer là, [*acquiescement général, « c'est vrai »*] c'était le trois mai pis les premiers je les ai faits en mars.

Nadine : Bon c'est ça, fait que c'est ce que je me souviens...

Claude : Ah vous étiez un très gros groupe...

Nadine : Pis qu'on avait fait. [*incompréhensible*]

Claude : et particulièrement créatif! C'est ça, ce que tu dis.

France : C'est le visuel, on a sorti beaucoup, pis on a fait des dessins.

Nadine : On avait des écrits, pis des dessins

France : L'atelier c'est vrai qu'on avait vraiment une belle énergie, le monde était très créatif, pis je trouvais c'était, ce que ça faisait ressortir c'était l'émotion de [ce qu'on] avait vécu par rapport au logement, euh, y'avait aussi qu'on dessinait l'état du logement, mais y'avait aussi le sentiment que ça faisait vivre d'être dans un logement qui était, euh, qui était pas adéquat. Hein, bien souvent. Moi je trouve que ça avait apporté ça, pis je trouve que le projet des lanternes, ça permet de voir ça aussi, en dehors de ce qu'on dit, en dehors qu'on défend le droit des locataires, mais c'est quoi exactement qui vivent t'sais, souvent les gens qui sont dans leur bel appartement ou dans leur belle maison, y croit que les gens qui viennent fréquenter les groupes comme les comités logements, euh, y'ont le préjugé de dire euh, c'est tu des gens qui payent pas, des gens qui font pas attention au logement, qui viennent demander leur drogue, non! [*rire*] non c'est pas ça, y'a des locataires qui sont très corrects, pis y'a des propriétaires qui sont pas corrects! y'a des deux de chaque côté [*bruit d'approbation partagé dans le groupe*].

Claude : Tom? Excuse, t'avais-tu finis France?

France : Oui, oui!

Tom : Bah, je me souviens aussi, le premier exercice qu'on avait fait, c'est de répondre aux questions dans le cahier là [Claude : Oui!] qu'on avait reçu, moi je me rappelle que, nous on avait fait ça ensemble, tu sais ce projet-là. Je me rappelle que je posais les questions devant tout le monde, lors d'une assemblée générale du comité logement. Et les choses qui sortaient là, ça, c'est, hum, comment je pourrais dire moi, ça m'a impressionné. Tu sais la façon dont les questions ont été conçues, ça fait ressortir des choses très intéressantes, pis chaque personne

pouvait exprimer qu'est-ce qui vivait. Ça faisait ressortir une image. Donc quelqu'un pouvait dire, je me sens tout seul dans mon coin dans un logement sombre, froid et tout. Pis là, oh! Ça parle tu sais, comment tu te sens au quotidien dans ta demeure, qui en théorie devrait être le lieu où est-ce que tu es en sécurité ou tu es bien pis tout ça, mais la personne elle l'exprime comme ça. Pis le désarroi que ça exprime. Pis, ça donne du sens à l'importance du mouvement, pis à la vigueur du mouvement aussi, quand tu entends ça. [*approbation des participant.e.s*]

Claude : René?

René : Moi euh, j'ai participé à cette chose-là quand on a écrit des choses là, mais je n'y étais pas quand on a construit les lanternes. Je n'en ai pas conçu, mais, par contre ce que, ce que j'aime dans toute cette démarche-là, c'est que, toi en tant qu'artiste, tu es une génératrice de l'expression artistique des gens dans leur quotidien. Un artiste, c'est, c'est, en art contemporain, surtout, c'est de posé un regard, pis une vision sur sur la société, pis toute, mais c'est pas le regard que toi tu poses, c'est pas un regard, c'est une main tendue. C'est-à-dire, exprimez-vous, vous, à travers moi qui suis l'artiste là, moi je vais la mettre en œuvre, mais c'est, c'est... votre vision, c'est votre communauté qui allez s'exprimer. Pis c'est ce qui a de, de merveilleux dans tout ça.

Claude : OK, c'est bon!

Nadine : Moi ça m'a rappelé la fois que j'avais fait des rats pis de la vermine dans des logements, j'avais mis ça au chapeau une année, on avait fait des chapeaux avec ça, ça servit un peu, t'sais pour parler des logements insalubres, des logements avec des [...]

Andrée : On avait été à Laval.

Nadine : Ouais!

Claude : [Ça] fait que ça te rappelle un autre projet où vous avez utilisé de l'art pour...

Nadine : De l'art pour ça, sur nos chapeaux.

Andrée : Pis, c'était des cochons,

Nadine : Ouais, y'a eu des cochons, des cochons pour les propriétaires véreux, on avait des cochons, pis on avait fait de gros cochons, pis on avait été le porté au député. Le député, y pouvait pas le rentrer dans — le conseiller — y pouvait pas le rentrer dans sa valise de char, y'était trop gros, y'a fallu qu'il rouvre la porte pour l'entre d'dans, pour l'amener au député! [*rire*]

Claude : C'est bon. Est-ce que euh...

Nadine : Mais t'sais c'est de fabriquer, t'sais ça l'a un impact.

Claude : On va revenir sur plusieurs aspects de ce que vous venez de mentionner. Je vous dis tout de suite, si vous avez l'impression qu'on se répète, vous le dites, ben ça on en a déjà parlé. Des fois, moi, je suis un peu dure [à comprendre] [*rires*]. Euh, si vous voulez, j'ai préparé un PowerPoint qui revient sur l'ensemble du projet, sauf le fameux questionnaire. Tom, euh, [c'est le questionnaire] que vous avez répondu pour préparer les rencontres. À Beauharnois est-ce que vous l'avez utilisé ce questionnaire-là?

France : Ben non, ça nous dit rien [du tout].

Claude : Y'a, à peu près un comité sur deux qui a travaillé avec.

Voix confuses : Ah, OK!

Claude : Y'en a [...], la moitié [des groupes] qui ont pas du tout accroché, pis une autre moitié qui l'a regardé, qui ont réuni leur monde pour préparer la rencontre [d'atelier], mais, dans les... que la démarche ait été faite ou pas, ça donnait le même résultat lors des ateliers.

France : Parce que la marche, on n'a pas, l'activité de la marche et tout ce qui était alentour de ça. C'était Nathalie au début, parce que moi j'étais juste à temps partiel. Je suis rentrée après, ça fait que, y'a peut-être des petits bouts que je n'ai pas pu... Je dis non, mais peut-être que ça été fait, le questionnaire. Avez-vous fait ça?

Claude : Ce n'est pas tellement grave. Ça fait qu'on va se concentrer plus sur les activités, où moi j'étais là. Alors, voulez-vous que je ferme les lumières? [*bruits*] Alors, ça, c'est la conférence de presse, qu'on a faite le matin avec Marie-Josée Corriveau du FRAPRU. Il y'avait les gens des trois organismes : Nathalie, Ludovic, Marjolaine, pis Nadine là, qui avait pris parole en avant pour expliquer la grande marche du FRAPRU, mais aussi parler des ateliers. De l'atelier, du projet *Lumière sur le droit au logement* qu'on allait faire ensemble dans l'après-midi. Vous voyez là, c'est Marie-Josée qui présente les petites lanternes qui ont été faites à Trois-Rivières. Ce n'était pas les vôtres, elles n'étaient pas encore faites!

Si je vais trop vite, vous me le dites. Alors, il y avait trois objectifs pour le FRAPRU, quand elles sont venues me voir. Le premier, c'était de créer un espace d'apparition. De faire voir les personnes mal-logées, qui sont en marge de la société. Donc, les faire voir autrement. Évidemment, vous l'avez nommé l'a plus part d'entre vous tantôt. De tisser des liens de solidarité par une création collective [*son d'approbation*]. Entre autres, euh, au FRAPRU, ils étaient très soucieux, euh, parce que la marche n'allait pas faire le tour du Québec. Donc euh, que là où la ne marche passe pas, que les gens puissent s'impliquer quand même, donc le projet de création devait permettre d'allumer des lanternes dans des villes comme Saguenay, Rouyn-Noranda, Rimouski. Ça permettrait de dire sa solidarité avec les marcheurs. Donc il y avait cette dimension-là. Pis la troisième, qui est éclairé l'ensemble des circonstances des situations de vie liées au mauvais logement, par les personnes concernées. Donc, de rendre visible — pas juste des statistiques — de rendre visible des émotions [...] les états de manque. Donc, ça, c'était les trois objectifs.

Avez-vous l'impression qu'ils ont été atteints ou pas?

Nadine : Fait que si on arrive au troisième point, là, en général là, ça l'a été, ça l'a été fait, pis quand on arrivait dans les villages, on entendait les gens qui ont eu des situations, pis en rapport avec du logement aussi là. [*Claude : oui*], donc euh pour la t'sais, moi j'ai vu une seule lanterne, là, hein, sur toute le voyage, celle-là, celle du cégep là, moi j'ai, je me suis sacré dans les jeux gonflables, pis j'étais épuisée fait que [je suis] allée [*quelques haha!*], ça j'ai eu le temps de faire ça au moins. Mais, euh, j'ai entendu des partages de situation en rapport avec les logements, ce que les gens vivaient. Donc, pour le troisième point aussi, je l'ai entendu. Même si j'ai pas vu toutes les lanternes, dans tout ce que j'ai marché j'ai entendu les gens partager, donc la solidarité était là [*Claude : aussi*], ouais.

Claude : René?

René : Euh, moi ça serait une question, euh, et les endroits comme à Saguenay, ou en Abitibi, où les gens ont quand même créé des lanternes là, y'ont participé à ça, est-ce qu'y'a eu un événement, euh, qui a été plus médiatique, que, que, qui a euh... qui a créé un rassemblement, pis tout ça?

Claude : Au total là, il y a eu 80 personnes qui ont fait des lanternes, je voulais vous dire, c'est quand même beaucoup. Euh, il y a eu 8 régions qui ont participé. Et euh, en fait qu'il y a eu des ateliers comme vous, pis je suis retournée faire la marche aux lanternes avec les gens. Donc il y a eu des rassemblements qui ont varié entre 15 et 40 personnes. En dehors là de la Montérégie, à Montréal ils étaient, peut-être, une soixantaine. La difficulté, mais ça c'est mon

opinion, euh, les événements qui étaient sur le parcours de la marche, il y avait beaucoup d'activités. Fait que quand y'arrivait l'événement aux lanternes [comme] à Gatineau, à Montréal, à Longueuil, à Trois-Rivières, ben les gens [les marcheuses et marcheurs de la grande marche], ils avaient marché dans la journée, ou comme vous y'avait une fête de la famille. Quand il arrivait le moment le soir, ben les gens avaient plus d'énergie – carrément. [...] C'est sûr que ça l'a joué sur la participation aux événements de lanterne. Ensuite, le fait que c'était le soir, euh, on n'est pas habitué, il y en a qui aiment moins sortir, ç'a également été un facteur. La couverture médiatique, euh elle a été très variable. Il y a des endroits comme Saguenay, on a fait tous les médias. Euh, Rimouski aussi. Gatineau, ç'a été très faible. Montréal, ben, c'était le 13 septembre... je peux vous dire que le 13 septembre, c'était le débat des chefs à la télé [« *hum* » indiquant la compréhension]. [...] Ça, ça l'a passé dans le beurre. Ç'a été comme ça, un peu selon les contextes, variables.

France : Mais, il y a eu beaucoup de partage, des photos, euh...

Claude : Oui, sur Facebook ç'a été [*France* : sur Facebook, vraiment beaucoup-là], ça l'a vraiment beaucoup circulé. Ça euh, t'as raison France de le nommer là.

[*Coupure* : Georgette a raconté une longue anecdote à propos d'un chansonnier engagé.]

Claude : Ça résonne avec ça?

Georgette : Pardon?

Claude : Ce projet-là y, est comme... [...] il rappelle d'autres projets, d'autres formes...

Georgette : Ouais, ben c'est un travailleur communautaire en CLSC qui a fait ça là... cette chanson-là. [*Tout le monde parle un peu en même temps*].

Claude : Alors, est-ce que ça vous va pour ce bout-là?

Tout le monde : Oui!

Tom : Moi, euh, je veux juste vérifier. Je pense qu'il y a deux endroits que les lanternes y'ont pas été posée encore là, on avait dit, Rouyn-Noranda et Sherbrooke là.

Claude : Non -non, c'est Sherbrooke, puis Québec.

Tom : Ah, OK...

Claude : Parce que j'ai fait une lanterne qui est plus pour le FRAPRU, plus national, et heu, pis, Gatineau, parce que Gatineau [...] on a sorti la lanterne devant le parlement canadien, le premier septembre, la veille [de la grande marche]. **Logement-Occupe** voulait faire une marche aux lanternes avec ses membres. Donc y'en reste trois.

Tom : Ah, OK.

Claude : Ce qui fait que c'est sur qu'on va se rattraper là, au niveau de la couverture médiatique, parce que c'est plus mort là...

Andrée : Mais, la lanterne, la grosse lanterne là, à quel endroit qu'elle est?

Claude : Elle est à Montréal, dans mon atelier! [*éclat de rire collectif*]

Andrée : Les lanternes que nous avons faites?

Claude : Je les ai ici! Je vais vous les donner tantôt.

Andrée : Ah [*expression de joie*], mais... est-ce que c'est le temps, vu qu'on parle des lanternes, pour la question que j'ai posée tantôt? Pour quelle raison [qu'elles] étaient pas, qu'il n'en a pas qui ont été installées à Québec quand y sont revenus [au rassemblement de la grande marche]?

Claude : Pourquoi, elles n'ont pas été installées à Québec? Parce que les marcheurs dormaient à [participante : debout en marchant! haha] dormaient à Cap rouge [Andrée : OK]. Ça fait que, il aurait fallu transporter, aller devant le parlement, dévoiler la lanterne, et le FRAPRU évaluait que le niveau de fatigue était tellement élevé, pis pas juste pour les marcheurs et marcheuses,

mais aussi au niveau organisationnel [Participante : Ouais, c'est ça], pis heu, y'avait peur que la couverture médiatique, vu que c'était un samedi soir, soit pas forte. Donc y m'ont demandé stratégiquement de reporter cet événement-là, pour le mettre comme, en faire quelque chose de plus gros. Donc ça devrait venir. Ç'a été la même chose pour Sherbrooke.

Nadine : Ça veut dire que ce n'est pas déposé encore!

Andrée : Ça été un manque pour moi ça, ça a été un manque.

Georgette : Qu'elle ne soit pas installée?

Andrée : Ouais, j'ai trouvé ça heu, parce que, ça faisait partie de notre démarche, d'être présent. Fait que là, on ne l'avait pas.

Claude : Ouais, je comprends Andrée, moi aussi ça me fatiguait.

Andrée : J'en parle là, pis ça me fait comme un vide dans le cœur.

Claude : Parce que regarde, même à Gatineau, ils y'ont été au Parlement canadien le 1er au soir. Le 2 [septembre], ils ont sorti la lanterne sur le trottoir. Elle était là, la lanterne de Gatineau au départ de la marche. À Trois-Rivières, on l'a sorti à l'arrivée des marcheurs. Le lendemain matin il y avait une marche le dimanche, pis y'ont ressorti la lanterne dans le jour au départ de la marche. Il y avait le désir qu'elle soit plus présente.

Georgette : Quand vous dites y sorte la lanterne là. Ça veut dire que chaque région avait fait une lanterne.

Claude : Oui! Il y en a 9 au total.

Georgette : Bon, OK, correct.

Claude : On va regarder, heu, l'atelier collectif. L'atelier qu'on a fait ensemble. C'était de réaliser des petites lanternes et de choisir par... et de mettre par écrits ou par dessin vos heu... vos situations... tant positives que négatives [*Participante : ouais*] par rapport au logement, au niveau économique, social, familial, émotif, heu... ensuite à la fin de l'atelier on choisissait ensemble, on essayait, de choisir des images qui se retrouverait sur la grande lanterne [*Participante : ouais*]. Ça, vous vous rappelez?

Georgette : nous autres est-ce qui en a une qui a été choisie ici?

Claude : Ouais, ouais [*voix surprise : Oui?*] Je vais vous montrer. On va y arriver. Donc là, y'a trois phases au projet hein, la phase un, avec les ateliers. Donc ça, c'est l'horaire hein, on a commencé à peu près à 1 h pis on a fini à peu près à 16 h. On ne regardera pas ça tout ensemble, parce que... ça va être mieux en image. [*Ah ouais*]. Donc, vous rappelez, je vous ai montré cette image-là?

F.A : Ouais, je me rappelle.

Claude : Pour commencer, au tout début. Je vous ai demandé comment vous trouviez ça,

Georgette : C'était une tête d'Halloween, je veux dire, il y a du sang là!

Claude : [*en riant*] oui! Puis, on a discuté de qu'est-ce qu'on voyait là-dedans, pis c'était quoi une belle image, pis une bonne image, parce que c'est différent : bonne, et belle là... tu sais comme, qu'est-ce qui faisait sens.

Ensuite, on a fait un exercice, je vous ai dit, il y a une personne dans votre logement, qui a le don de percevoir l'innommable, ce qu'on n'est pas capable de nommer, OK, sur vos conditions de logement. Elle, qu'est-ce qu'elle voit? Qu'est-ce qu'elle entend? Qu'est-ce qu'elle perçoit? Qu'est-ce qu'elle ressent? Qu'est-ce qu'elle sent de ce que vous ne voulez pas dire ou de ce que vous cachez? Ça c'était la mise en situation, pis là, regardez, c'était ça l'image. [*Participante : c'est un homme dans une pièce*] C'est un dessin d'un homme dans une pièce vide. [*Voix inaudible*]. À partir de ça, on a eu un temps individuel, vous vous êtes mis

sur vos papiers. OK. Cet exercice là, est-ce que ça l'a été important ou pas, est-ce que ça vous a aidé? À travailler... à aborder le sujet. [*Court silence*]

Georgette : Bien, moi j'ai aimé.

Claude : Georgette?

Georgette : À l'après-midi, de pouvoir, comme je disais tantôt, tu sais que tu as ta feuille devant toi parce que là, quand tu commences à faire tes dessins, à exprimer ce que tu penses du..., pas juste du comité logement, mais de ce que les gens ont besoin, de ce que les gens ressentent. Bien, tu te retrouves pareil seul [...] pis... moi j'ai ben aimé ça. Ç'est pas...

Nadine : C'est vous, c'est elle qui a la... [*inaudible*]

Georgette : Oui, c'est moi!

Claude : Oui, c'est vrai!

Nadine : Fait que, je pense que c'est que je nommais tantôt, je pense que je vous ai nommé, je pense que c'est ici que j'avais vu.

Georgette : Oui c'est est...

Claude : Yves, toi cet exercice-là?

Yves : Moi j'ai ben aimé ça, j'ai trouvé ça que c'était créatif, les idées là, c'était créatif comme un message.. Le logement social en même temps, ça prend des logements [sociaux].

Claude : Quand là, je t'ai présenté cette image-là pis que je t'ai fait travailler, est-ce que ça été facile ou pas ou..?

Yves : Ben, oui. Pas pire, pas si pire. C'est... ça m'a fait pensé à quelqu'un qui est évincé de son logement, qui arrive dans son logement qui a [plus] de meuble dedans [*Claude* : OK] qu'y'a vidé son logement parce qui payait pas, qui avait de la misère à payer. Ça donne cette impression-là, quelqu'un qui n'a rien a, qui n'a [plus] rien dans son logement à cause de ses problèmes financiers.

Claude : OK. Je vais avancer, je vais vous montrer le reste de l'atelier, mais on peut toujours revenir en arrière hein. Ensuite, on a fait le jeu de table pis de chaise. Je vous ai regroupé, en équipe, et pis je vous ai demandé de présenter une situation de logement dans l'espace, avec des tables pis des chaises. Vous allez voir les images. Alors là on voit Nadine [*rires*] qui nous parle de sa serrure qui était gelée pis de sa rampe d'escalier [*commentaires multiples* : Oh oui!, Yves : Je me souviens de ça], donc physiquement, Nadine elle a pris des chaises pour faire une porte [*Commentaires* : hum hum] là on voit Georgette [*Nadine* : haha, je soufflais dans poignée de porte] hum qui rentre dans un logement,

Georgette : Je me souviens plus exactement, c'était quoi. [*rires*]

Claude : heu je l'ai ici, je vais te le dire... [*Plusieurs commentaires* : heu, ça ce peut tu — très expressive ma Nadine — rires — discussions presque inaudibles par-dessus les principales interventions]

Claude : Ça se peut tu Georgette que tu aies parlé de l'odeur de cigarette chez toi?

Georgette : Oh!! Hum, non je pense pas, parce que, je respecte ça quand même, malgré que t'sais.. Je ne fume pas, c'est pas agréable, mais...

Claude : Attend un peu... Exercice deux...

Georgette : non, je ne me souviens vraiment pas.

Nadine : Ben, savez-vous quoi? Mon propriétaire va venir changer les trois portes d'en avant!

Georgette : Ah oui! haha, tu as travaillé sur ça.

Nadine : Ça valait la peine que tu souffles dans là... dans là,

Yves : la relation est... [*Rire et échanges de blagues - incompréhensibles*]

Claude : Là, tu avais parlé d'un petit logement. Sécheuse, laveuse, poêle [*Participante* : *Ah oui!*], que le propriétaire essayait de te mettre dehors? En tout cas, mais on avait fait c'est heu.. Parce que j'ai retapé, mais je n'avais pas les noms, parce que j'avais enregistré l'atelier.

Georgette : Non heu, franchement, je m'en souviens pu

Claude : Ouais, pis là ici on avait une autre situation de logement.

Femme : C'était qui ça?

Participante : C'est Francine. Pis l'autre, c'est Andrée, je pense.

Claude : Ouais. Andrée.

Georgette : r'garde c'est toi Andrée.

Claude : tu avais fait aussi une situation de logement dans l'espace.

Andrée : Ah, ce parce que je ne vois pas.

Claude : On te voit en train de faire un...

Claire : Je pense que tu fais la danse de CA? Je ne sais pas non, tu as les bras [dans les] airs.

Claude : Ouais, tu fais un mouvement.

Participante : YMCA?

Claude : Ensuite on y était retourné, mais de...

Claire : C'était pas les marches qui était, c'était pas tes marches qui étaient pleines de neige?

Claude : Moi j'avais, escaliers brisés, quelqu'un tombe.

Claire : Oui, c'est ça.

Claude : Ce n'est pas ça, Andrée?

Andrée : Ouais.

Claire : Me semble.

Claude : On a parlé de logement trop petit, de propriétaire qui fait des pressions pour mettre des gens dehors, qui ne réparent pas les logements, on a parlé d'appartements mal rénovés, mais tu sais qu'on rénove un bout, mais qu'on ne change pas les châssis là. On a parlé qu'on était trop tolérante, heu on a parlé d'isolement, de logement trop petit, de logement comme une prison, pis les gens qui ont des problèmes de santé mentale là, pis qui sont pris pour rester dans les logements adaptés, mais où y'a des gens pires qu'eux, heu... on a parlé de pauvreté, qui nous faisait qu'on ne pouvait pas changer de logement... On a parler de honte [*plusieurs oui...*], ça c'est... il y avait beaucoup plus que ça.

Nadine : Ouais je me souviens qu'on avait parlé de...

Claude : Il y avait plus que ça! Ça, c'est comme juste le petit bout là qui a suivi là ces événements-là dans l'espace.

Participante : Moi je sais que la boucane de cigarette là, ça me parle beaucoup, parce que ça a été un problème, ma santé. Là j'ai mon HLM pis que, je t'avoue que ma santé revient, parce que je cillais des poumons quand j'habitais dans mon autre logement, pis là c'est disparu.

Claude : OK.

Nadine : Pis je ne fume pas, ça fait plusieurs années là. C'était la boucane des autres en haut.

Claude : Donc la question du logement et santé faisait partie des discussions.

Nadine : Beaucoup.

Claude : Après avoir fait ces petits sketches-là, on est retournée sur nos feuilles. Et ensuite, on a monté les lanternes, on a allumé les lumières [*plusieurs réactions positives*], et on a regardé notre travail. Heu... Les thèmes qui ont été abordés par vous, durant l'atelier, que ce soit sur vos petites lanternes, ou dans les discussions hein : Logement trop cher, chômage, cout de vie et difficulté à payer son loyer, hein les deux. Itinérance, la question de l'itinérance, des mauvais logements et de l'itinérance, ce n'est jamais de l'itinérance [*Quelques réactions : ouais, de*

l'itinérance]. Au niveau du mauvais logement : mauvaises odeurs, mauvais entretiens, mauvais logement, logement dangereux [*hum!*] intimidation de la part du propriétaire, insalubrité et problèmes de santé, heu, manque de logement abordable et longue liste d'attente pour un HLM, manque de budget pour rénover les logements sociaux, heu, ça avait été abordé, manque d'écoute de la part de la société, y'en a dit que disait ça là, on ne nous écoute pas, heu.. Le sentiment... heu la je vais enlever mon correcteur là, y'est comme... je ne sais pas pourquoi y'est là. Sentiment d'être jugé. Là, j'ai mal, j'ai tapé ça super vite hein, y manque un « r », sentiment d'être jugé. Heu, sentiment d'enfermement. Ne pas se sentir chez soi, sentiment d'être prisonnier, honte de sa condition de logement, endurer l'inacceptable, insulté, solitude, isolement... donc tout ça a été nommé. Puis y'avait aussi quand même, les gens ont parlé d'un espace de rêve et d'espoir, heu d'aspirer à la paix, à la liberté, pis la solidarité, tu sais, parce qu'y'avait pas juste du négatif là, les gens parlaient aussi d'être ensemble, pis de logement social ce qui permettait... [*ah oui*] ça, c'est quand on a choisi les images petites lanternes.

Yves : Je crois que la mienne est là.

Claude : Oui, là en bas, Yves! Celle-là, je me rappelle, heu...

Nadine : Moi, il y a une chauve-souris dessus. [*Plusieurs brefs commentaires entre participant.e.s*]

Claude : Ben, il y en a d'autres là. Nadine, là, c'est la tienne en bas la grise.

Nadine : Ouais! Avec la chauve-souris! [*rires*]

Claude : Ouais!

Claude : La phase deux, moi je suis partie avec vos lanternes. Je ne sais pas si vous vous rappelez [*ensemble : ouais*] et heu, je les ai toutes photographiées. Là on voit celle de Yves, heu... celle de Nadine. Il y avait-tu Nadine?

Femme B : Je pense qu'il y avait celle de Gaétan aussi!

Claude : Nathalie! Ça, c'est Nathalie! heu.. Celle de Josette.

Femme B : Gaétan aussi, je pense.

Claude : Et là, regardez ce que j'ai fait, j'ai, sur le logiciel Photoshop là, j'ai toute découpé les images et j'ai essayé de voir comment organiser ça. Là, je vous montre mon premier essai. [*rires*] C'est vraiment les mots des lanternes, vos images. Après ça, c'est ce que j'ai fini par faire. Et là, j'ai pris ces images-là, je les ai projetées avec le projecteur, le projecteur sur la grande lanterne, pis je les ai peints. [*Commentaires : ah oui!*]. Voyez-vous, ça donne ça ici.

Anne : Avec toutes les lanternes, tu as fait une lanterne!

Claude : Ouais, ouais, fait que là y'a des images heu, qui viennent des petites lanternes carrément, ben, des images et des textes, fait que j'ai comme mis ça heu, pour que ça fit ensemble.

Homme : Ça fait comme un effet, moi je regarde ça pis ça fait un effet de porte-voix. T'sai, c'est... tu prends des petits messages, quelqu'un qui s'exprime, t'sais, avec sa petite voix et toute, pis toi tu lui donnes de l'amplitude. Hein c'est, c'est...

Claude : C'est comme ça que tu le vois?

Homme : C'est comme ça que je le vois, oui.

Claude : Andrée?

Andrée : Oui, heu, est-ce que tu pourrais me l'envoyer par courriel la photo, parce moi heu, je ne vois pas du tout.

Claude : Oui, oui. Je pourrais t'envoyer tout le diaporama par courriel.

Andrée : OK, ouain... [*inaudible*]

Claude : Est-ce que vous vous reconnaissez là-dedans? Là, elle est toute dépliée. Excuse-moi Nadine pis Andrée, vous voyez pas là.

Andrée : C'est ça.

Nadine : Ben je vais m'approcher là, aille le bon Dieu m'a donné deux pattes là!

Claude : Tu en as plus que moi!

Andrée : Ça [c'est à] part les p'tits à côté là, te sais quand a oublié quand que tu es allée aux toilettes, tu as oublié ta brosse à dents, pis que tu retournes [*incompréhensible, rires*] et que tu reviennes!

Claude : Mais même heu, René, et Tom, vous avez quand même fait les discussions avant, vous pouvez voir si ça correspond à ce que les gens heu...

Participant : Bein dans les messages écrits oui, Mathieu, ma pauvreté est en train de me tuer, heu, j'avais d'autre heu, d'autre tantôt qu'on avait parlé.

Claude : Je me sens en prison sans transport.

Participant : C'est ça.

Claude : La violence, la faim, les logements.

Participant : La colère refoulée, ça je m'en rappelle des témoignages là qu'on avait entendu, durant l'atelier là.

Participant : On va l'agrandir là.

Claude : Voyez-vous là, comme ici, on a le logement cassé en deux, quelqu'un qui est tombé au sol.

Participant : La cage!

Claude : Violence, faim, logement, un lapin en cage. Ici, c'est ma pauvreté est en train de me tuer, pis là on a toute une liste de problème dans le logement là, heu, plancher croche, planché ondulé, intérieur délabré, vermine, heu, trop cher, en tout cas, y'a vraiment toute une liste, je pense que Yves avait écrit cette liste-là.

Yves : Je pense que oui, me semble que c'était moi ouais.

Claude : Pis j'en ai ajouté de d'autres. Ici colère refoulée, heu illogique et injustice, y'avait une femme qu'a disait « c'est ben injuste pis illogique qu'on vive ça ». Heu, honte, heu un trois et demi à 850, la musique dans un logement... Ici c'est le panneau plus positif. Il fait bon vivre, dans les quartiers que j'aime, en logement social. Tu sais, Montérégie, puis heu...

Participant : Ben, moi je l'ai vu en vrai, hein [*Claude : Oui!*] Pis, on l'a portée, pis vraiment, c'est, j'avais trouvé ça tellement beau, j'en revenais pas de la job que tu avais, de vraiment, tu sais, je me demandais comme que tu pouvais transporter l'image des dessins, parce que tu sais je pas artiste [du tout] moi là tu sais [*Claude : Ouais*] j'ai, vraiment, moi, je me retrouvais, je retrouvais vraiment l'atelier quand j'ai vu la lanterne, avec la lumière dedans, j'étais vraiment heu, vraiment. C'était vraiment beau pis, ça parle!

Claude : Ça te parlait? Yves est-ce que tu retrouvais de ta contribution sur elle?

Yves : Oui, j'ai retrouvé un peu de ma contribution quand j'ai fait la liste [*incompréhensible*], je trouvais que c'était une liste qui était quand même intéressante à écrire, pis ça donnait de bonnes idées.

René : Ouais!

Yves : Tous les problèmes des locataires, des choses comme ça.

René? : Moi y'a des messages qui m'ont parlé là-dedans. La honte, tu sais c'est... pourquoi que tu as honte? C'est... tu es une victime! C'est... c'est comme un viol! Avoir honte de s'être fait violer pour une femme, j't'trouve... c'est horrible, c'est, cette, ce stigmat-là qu'on impose. Pis, des gens qui sont pauvres vivent aussi cette honte-là. Pourquoi? C'est... Donc, la société,

quand y'a un autre qui dit, la société ne nous écoute pas, ben, parce que la société nous impose, avec la publicité pis, faut être riche, pis faut toute acheter pis tout ça là tu sais, c'est... Pff.

Claude : Hum.

Tom : Ça me fait penser, tu sais, le logement là, qu'on voit, y fait bon vivre dans nos logements [sociaux], mais, t'sais au contraire de, de ce qu'on lui reproche, de par exemple la honte, mon logement est en train de me tuer. Tu sais le logement devrait, devrait être une source de sécurité, devrait être ton nid, tu sais devrait... toutes ces choses là, et, pour plusieurs personnes ça ne l'est pas. Pis je fais le lien tu sais vers, c'est une marchandise. C'est, c'est c'est... le marché, tu sais dénature ce que selon moi devrait être l'habitation, pis t'sais ton logement. Ça dénature complètement, ça l'a un effet pervers. Pis ça le met en lumière ça.

Claude : Ça n'a pas été beaucoup mentionné ici ce que tu ramènes Tom. Ben, c'était partout dans les discours là, mais au niveau des petites lanternes, y'a des villes là où les participants y'ont fait des signes de piasses partout!

Tom : OK!

Claude : Y'en avait beaucoup beaucoup sur les lanternes, fait que cette dimension-là monétaire, du logement, était très forte. Ici, c'est moins ressorti. Ça ne veut pas dire que ce n'était pas là. Des fois c'est comme une dynamique là.

Participante : Mais ça là, qui est faite là, est-ce que Nadine elle a apporté ça dans sa marche là?

Claude : C'est moi qui les ai apportées! Quand on était à Longueuil...

Participante : Tu as marché toi aussi!

Claude : Non je n'ai pas marché! Je me suis promenée en auto pour amener les lanternes!
[Rires collectifs]

Claude : J'ai apporté les lanternes à certains moments.

Participante : On peut ben être pauvre! haha!

Claude : Fait que là voyez-vous, on va passer à la marche comme telle. Alors il y a eu une première distribution des petites lanternes sur le parcours des marcheurs et des marcheuses [oui, haha], fais que je suis allée porter les lanternes, et ils les ont construites, vos petites lanternes.

Tom : Il y a Carlos, pis René, pis Stéphane.

Participante : Tu les débarquais à chaque endroit hein?

Claude : Oui j'en ai fait beaucoup de voyage! Ensuite heu, là voyez-vous, c'est Réal heu... [tout le monde parle en même temps et semblent reconnaître les images présentées]

Tom : On est en train de crier après...

Claude : Quand on est parti sur le côté, avec la lanterne là

Tom : Mais est super belle cette photo-là!

Participante : Qu'est-ce qui est écrit en haut? La pauvreté? Ah, est en train de me tuer, ah, ouais.

Claude : J'en ai mis d'autres. Là, voyez-vous on voit de plus proche.

Georgette : Hum.

[Tout le monde commente en même temps : hum - ah C'est beau. Etc. - C'est à quel endroit ça?]

Claude : C'est au Cégep, à Longueuil.

Participante : Édouard-Mont-Petit.

Participante : C'est notre lanterne, celle-là.

Participant : En arrière, c'est le Tim Hortons! [*rires*]

Participante : mais heu...

Participante : C'est-tu la nôtre ça? [*multiples « Oui »*] c'est spécial!

Participante : On a bien dormi à cet endroit-là.

Georgette : Ah c'est bien, c'est l'fun hein,

Participant : Moi aussi quand j'allais au Cégep, je dormais là aussi, pendant mes cours! [*éclats de rire*]

Participante : Inquiète-toi pas que je les aie tassés les pupitres! [*hahaha*]

Claude : Je vais juste fermer ça parce que le bruit, ça me fatigue.

Claude : Lors de l'atelier, le fait que je vous laissais le choix de dessiner et d'écrire, est que ça vous... est-ce que c'était quelque chose qui.. Qui vous aidait.

Nadine : C'était une liberté là, c'était une liberté de créativité hein, aussi...

Claude : Tu sais que je ne vous ai pas dit de dessiner, à tout prix là.

Nadine : Non, mais ça, ça s'est fait, de représenter ce que j'avais à dessiner là, à dire, t'sais, à créer, c'était plus facile pour moi de partir un texte. Parce que moi je ne peux pas me relire là. [*Claude : ouais*] Tu sais un coup que j'suis handicapée visuelle j'étais pas adaptée là pour avoir... Bon, fait que quand j'écris là, ben faut que j'écrive pis que je fasse pas de faute, fait que dans ma créativité, ben le dessin pour moi c'est plus facile. Même si j'avais à faire, tu sais des détails, c'est quelque chose là!

Claude : Bien, oui!

Nadine : J'avais pas un écran qui grossissait mes affaires, fait que j'ai aimé ça.

Claude : tu as aimé ça... pis les autres?

Georgette : Moi, c'est exactement ce que Nadine vient dire, c'est pareil. Me semble que le dessin est important, parce que tu pars du dessin que tu as fait, et c'est plus facile après ça d'écrire. T'sais ouais. C'est bien ce que Nadine a l'a dit.

Andrée : Moi je crois que j'ai fait du dessin pis j'ai mis quelques mots, à travers ça. Le plus difficile c'est que je voulais vraiment m'exprimer par dessin, mais je ne me sentais pas la capacité de le faire, justement à cause de mon problème de vision, pis j'ai eu deux bonnes *coachs* un moment donné, qui m'on *coaché* comme y faut, pis que... j'ai vraiment aimé l'expérience, je me suis quand même dépassée là-dedans.

Claude : Tu n'es pas senti limité par ton problème visuel?

André : Non, ben non!

Claude : Toi Sylvie, non plus?

Nadine : Non!

Georgette : J'ai été bien *coachée*! C'est ça que je dis, parce que j'avais un manque d'assurance, comme j't'un petit peu perfectionniste, fait que j'avais toujours l'impression que c'était pour être laid, mais on m'a poussé pis ça m'a fait du bien, pis je suis allé!

Georgette : J'tais un peu comme ça moi, je me sentais comme, me semblait que j'étais à côté de que c'est qui était demandé... en tout cas! J'y allais comme heu je pouvais, mais en tout cas!

Claude : Es-tu contente heu Georgette de ce que tu as fait?

Georgette : Ouais ouais, ouais ouais! Ben. Je suis bien spéciale en tant que personne...

Nadine : Ouais, ça, on le sait! [*rires*]

Claude : Nadine toi aussi t'es spéciale! [*rires*]

Nadine : On l'est tous, mais c'est parce que, on se connaît moi pis Georgette... Mais on l'est toutes, spéciales.

Georgette : Il n'y a pas juste toi! [*Georgette et Nadine parlent en même temps*]

Claude : Toi Yves? Le dessin, l'écrit, est-ce que c'était difficile pour toi?

Yves : Non, pas compliqué ben ben, les dessins m'ont, m'ont incité à écrire qu'est-ce que le dessin voulait dire. Les planchers croches...

Fleurette : [*incompréhensible.*] C'est ça quand on part de notre dessein hein ça nous aide.

Yves : Ben, justement...

René : Ben, déjà que tu as dessiné une liste, fait qui fallait que tu dessines quelque chose...

Claude : Ah non y'a fait plus qu'une liste.

Georgette : Non, mais y'a fait des dessins aussi!

René : En plus! Mais c'est, moi je trouve l'image est belle t'sais de dire, tu veux écrire quelque chose : je dessine une liste.

Yves : [*bégaye et parle vite* : « j'ai dessiné avec la liste »].

René : Ouais!

Georgette : Moi, je te vois faire, je te vois aller là, pis j'ai l'impression d'être dans mon logement. J'en fais plein d'affaires, mais c'était surtout avec de la photographie, fait que je faisais ça moi là, là.

Claude : Oui?

Participante : Un moment donné j'avais écouté, ben j'ai écouté juste une émission là, c'était les, Les Bougons. Pis un moment donné y'était dans un logement, y'était allé rencontrer une fille, pis la table était désert, toute était [*incompréhensible*], la fille à marchait dans le passage à s'en allait comme ça [rires], pis là quand qu'à y a dit ben prends toi un bière dans le frigidaire, quand qu'a ouvert la bière, la bière a glissé [sur la] table tu sais, j'étais juste te montrer le logement là!

Claude : Ouais, ça y'en a eu beaucoup de logements croches!

Femme? : [*en riant*] Fait que lui y'est arrivé pis y l'a pogné, y'a eu juste le temps de la prendre! Fait que ça donnait un peu quartier, comment est-ce que....

Claude : Là j'avais une question qui demandait est-ce que, heu, vous avez pu exprimer ou... ce que vous vouliez sur les lanternes, mais j'ai l'impression que ça été le cas, mais vous pouvez me dire oui ou non...

Participante : Oui, moi j'ai exprimé! [*murmures des gens*]

Georgette : J'ai pas devant moi ce que j'ai écrit, mais d'après moi là, ben je pas quelqu'un qui écrit heu... t'sais ça nous a emmenés à chercher dans notre tête de quoi, qu'on voit là, fait que c'est difficile. Moi en tout cas j'ai trouvé ça difficile un peu... vis-à-vis moi là. Ben. Ça bien sorti surement.

Claude : Ouais... ben y'était toutes belles!

Participante : Ben t'sais c'est comme heu, ce que je peut rajouter là-dessus c'est, quand moi j'ai écrit, pis si je me souviens bien j'ai fait un parc, j'ai fait des enfants, j'ai fait heu... dans le cœur et dans la région qu'on aime, c'est important de la marquer! Mettez-moi pas un bloc-appartements à l'autre bout complètement pour enlever du boisé aussi là! Pis que vous détruisez aussi, parce que, y voulait faire ça un moment donné, on aurait été pris à l'autre bout, les citoyens auraient été pris à l'autre bout! Même si t'étais à côté du Wal-Mart, l'hôpital pis la polyvalente, tu enlèves du bois qui est notre poumon, qui nous reste ça à Châteauguay, pis l'autre place. Là y vont le faire, mais, plus près [sur la] rue principale y'a une épicerie, mais

t'sais c'était, c'est la façon qui ont voulu faire ça, comme, on va vous envoyer là là, pis vous allez être correct. Ben le monde ont contesté, pis y le feront pas c'te projet-là.

Claude : C'est vrai que tu l'as remis dans ta lanterne ça c'était assez claire... Comment vous avez vécu le fait que je vous fasse faire un objet, une petite lanterne, pis je me rappelle, tout le monde, la plupart étaient assez fier là, quand on l'a allumé dans le noir c'était vraiment un bon moment [*acquiescement des participant. e. s*] pis que, on ouvre les lumières pis là moi je pars avec, pis je vous dis que je vais faire autre chose.

Georgette : Ah! je me suis dit dans ma tête, mon Dieu, j'espère qu'on a marqué nos noms, fait que moi dans ma tête je me suis dit, j'espère un jour que je vais la ravoir. Parce que c'était une bonne expérience pour moi, pis c'est la première fois! Parce que v'là, plusieurs années, René tu vas un peu m'aider, parce que nous on a fait avec le FRAPRU une caravane [*Claude : Oui, la caravane pour le logement*] j'ai fait la caravane une semaine, je suis partie. Ensuite, j'ai été quatre jours pour l'itinérance, partie pis tout ça, mais... Ce n'est pas de la même façon. Mais ça, juste la lanterne, la journée qu'on a... J'ai ben aimé ça, moi dans ma tête j'ai dit ah!

Claude : Le fait que je pars avec vos affaires, cela n'a...

Georgette? : Ben, je me suis dit, hey, j'espère que je vais la ravoir, parce que c'est un beau souvenir!

Claude : OK! Il y en a-tu d'autres qui ont ce sentiment-là?

Femme? : Non, moi j'avais plutôt... j'avais confiance.

Andrée : Moi je souhaitais. Excuse, je coupe-tu la parole à quelqu'un?

Claude : Ça va Andrée?

Andrée : Bon heu... je souhaitais la ravoir, mais hum, l'expérience de vie que j'ai, hum... m'a appris à me détacher! [*rire*]

Claude : OK!

Andrée : Fait que j'espérais, mais...

Claude : Ce n'était pas trop grave.

Andrée : C'est ça. Mais c'est parce que j'aime partager ça avec mes enfants [*rire*].

Claude : Ouais. Nadine toi?

Nadine : Ah, bien moi, j'avais confiance, même, qu'a revenait ou qu'a revenait pas. J'avais confiance que mon message, mon message s'en allait là, ce qui était important pour moi.

Georgette : Ben moi je trouvais ça mystérieux, pis même encore que tu expliques ça, pis heu, en tout cas ça prend une personne extraordinaire possiblement pour heu... Parce que nous autres ont sait pas d'où tu pars là, parce que c'est là, c'est ça, pis tu te rappelles de. Pis en tout cas...

Claude : Ouais, ouais, ça, c'est une part de mystère pour toi comment on fait?

Georgette : Comment?

Claude : Comment on fait tout ça un projet comme ça!

Georgette : Ouais bon en tout cas, y'a peut être rien à comprendre, faut juste le vivre là, en tout cas..

Claude : Y'a un bout qui faut le vivre!

Participante : Il y a ça, y'a ça aussi.

Claude : Y'a des affaires que moi-même je comprends pas! [*éclats de rire*] L'activité de... [*les rires continuent*] Ben, je veux pas mettre du mystère là où il n'y en a pas, c'est aussi une habitude de travailler ce type de projet là, fait que, comme.. Comme quand on mobilise. Tom en parlait tu sais, tu développes des manières d'approcher les gens, ben là tu développes, tu te questionnes : Comment je vais faire pour faire contribuer les gens au projet, pis là tu fais des

recherches, tu regardes des images, pis un moment donné y t'arrives une idée, tu sais c'est pas... tu n'es pas couché le soir dans ton lit pis tout à coup « Bang » là...

Georgette : Mais, ça va venir à... à déboucher, sur quelque chose que vous ne savez pas vous-même là!

Claude : Non, ben, je savais que je voulais faire les grosses lanternes quand je vous ai fait faire les petites lanternes. J'avais déjà pensé tout ça, mais je ne savais pas les images qui auraient sur votre lanterne, ça je le savais pas.

Participante : De la Montérégie.

Claude : Ben partout, je ne savais pas si...

Participante : Juste pour montrer notre secteur, nous c'est la Montérégie, mais chaque lanterne, toutes les groupes ont...

Claude : En fait, ce que tu dis heu Georgette est intéressant, parce que quand j'ai fait le premier atelier à Sherbrooke, j'avais le format de la petite lanterne là, j'avais fait le test, j'avais la structure de la grosse lanterne, tu sais comme je l'avais emmenée ici aussi vous l'aviez vu, mais je ne savais pas qu'est-ce que les gens oseraient mettre sur le papier là, je savais pas s'il y aurait quelque chose à faire de quoi d'intéressant. Ça, c'était un mystère pour moi.

Georgette : Bah c'est ça que j'étais pour dire!

Claude : Qu'est-ce que le monde allait faire avec la démarche, les gens allaient tu embarquer ou pas. Pis ça en ligne bien ma prochaine question : qu'est-ce qui fait que vous avez embarqué? Que vous ayez osé écrire ces mots-là, heu, parce que c'est quand même assez profond là quand tu parles de ta colère refoulée, ce n'est quand même pas banal. Qu'est-ce qui fait que tu sais vous avez fait des dessins, vous ne dessinez pas tous les jours! Que vous avez écrit des propos sensibles!

Participante : Ben c'est un besoin... d'exprimer certains aspects de la société qui n'est pas regardée pis qui n'est pas approfondi, mais qui est là, pis qui hum, qui fait que... socialement parlant ou les... l'espace où est-ce que les gens vivent, ben, sont pas en accord quelque part. C'est comme, des tâches, moi je vois ça comme un cancer. Pis un moment donné ça s'élargit pis ça s'élargit, pis à un moment donné y'a pu de soin qui peut se donner là. Parce qu'y'est trop. Y l'ont pas regardé à temps. Ça fait longtemps moi que je vois ça comme un cancer qui s'étend. Parce que si on faisait justement, juste prendre le dossier noir, qui en ferait une carte, y verrait comment ça s'élargit. Heu, comme on va prendre Laval! Laval, c'est relativement neuf, mais c'est rendu avec des problèmes épouvantables. Avec qui j'en parlais dans un autobus public là, tu sais c'est heu...

Claude : Donc ce que tu nous disais par rapport au projet, c'est que ça, c'était d'exprimer ça?

Participante : Oui, y faut le montrer! Y faut le soigner!

Claude : Fait que c'est pour ça que toi tu as comme, ça répondait à ton besoin

Participante : Ouais

Claude : OK, y'en a d'autres qui...?

Georgette : Moi, je ne me souviens pas de ce que j'ai marqué là, mais y reste que c'est sûrement pas de la colère. De l'injustice oui, beaucoup d'injustice je trouve, mais... sûrement pas heu. Ben, j'ai pas de colère, mais heu, je trouve qu'il y a beaucoup d'injustices. Y'a beaucoup de choses que... le gouvernement... En tout cas ça serait long rentrer dans tout ça...

Claude : Mais, vous quand vous avez participé à l'atelier...

Georgette : Avez-vous vu là? Dans Le Soleil de Châteauguay, heu, en tout cas, 40 ans ça se fête là, je me souviens pas quelle fin de semaine qui ont sorti ça, pis y disait qu'en 1900... y'a 40 ans, c'était en 1978, heu, que les HLM c'était seulement pour les personnes de 50-55 ans,

pis que maintenant y'en a... que y'a du logement social, je ne sais pas trop là, mais qui ont arrêté d'en faire en 1994. À partir de 1994, mais heu, je sais pas si c'est la madame, si c'est l'explication de madame qui était là sur Le Soleil, mais de la manière qu'a parlait tantôt, vous aviez l'air de dire, je sais pas si j'ai ben entendu, que vous, vous vous avez réussi à en avoir un de ces logements-là, pis que vous avez refait votre santé! Ce n'était pas de vous ça?

Claude : C'est Andrée qui disait ça.

Andrée : Ouais, c'est moi qui disais ça tantôt, oui.

Participante : ouais, mais pas dans Le Soleil.

Andrée : Mais pas dans Le Soleil!

Participante : Pas dans le journal local... Ce n'était pas son histoire dans le journal local.

Georgette : Mais c'était pas elle?

Participante : C'était pas elle.

Participante : Ça ressemble peut-être à quelqu'un [*confusion*].

Georgette : C'était pas elle? Bon, OK! Je pensais que c'était elle tantôt de la manière qu'a l'expliquait!

Claude : On va essayer de revenir! Moi ce que je disais, c'est qu'est-ce qui...

Nadine : Moi je vais te le ramener là, avant que je le perde

Claude : Bon, vas-y Nadine!

Nadine : Moi ce que je voulais dire là, m'a dire comme on dit là, moi c'est, le logement, c'est un droit! C'est un droit le logement! Où c'est qu'on est rendu? On est sensé d'avoir, on a un privilège, je le dis tout le temps! On a quatre saisons! Y'a des situations horribles qui se sont passé dernièrement qu'on a entendu aux nouvelles, où est-ce que les gens ont été expropriés de où est-ce qui sont, dans leur logement, y'ont coupé l'électricité, y les ont mis dehors, et y se sont trouvés dans... là y sont pris en main là, sont dans un hôtel, mais là, à Verdun, y'ont voulu faire la même affaire, pis là l'autre, la dame, je ne me souviens pas si c'est la ministre ou quelqu'un, une députée, ou... a l'a dit, là faut que les propriétaires prennent leur responsabilité! Vous ne commencerez pas à faire ça pis à jeter tout le monde dans rue pour du logement, pour bâtir... quelles sortes de logements vous allez rebâtir... c'est tu parce que vous voulez retaper votre bloc appartement pis faire un condo? Mais, ces gens-là ont besoin d'être délogés! Fait que si vous prenez des gens qui sont toutes vulnérables pis que vous les envoyez comme ça, c'pas normal ça là. Fais que nous autres on en voit là, à Beauharnois, pis là on en a parlé, Beauharnois ça s'en vient là. Le gars, le Subway y'a fermé, la friperie s'en va, y'a des logements en haut. Faut aller les informer parce qu'il y a deux petites maisons en arrière, pis il y a un garage, pis tout ça, ça va tomber là.

Claude : C'est sur que....

Nadine : Fais que si on ne les prépare pas, y'ont des droits eux autres aussi là! Heu, est-ce que le propriétaire de ce bâtiment-là qui veut débarquer ça pour faire un condo avec ça, ben, y va falloir les protéger ces gens-là!

Claude : Tout à fait...

Nadine : Parce que là... c'est incroyable, c'est le droit...

Participante : Ramène-moi ta question, heu, Claude?

Claude : Ma question c'était heu, qu'est-ce qui fait dans l'atelier tu sais que vous avez osé écrire ces choses-là. Andrée disait que c'est parce que ça répondait à un besoin de s'exprimer. Tu sais de.. de montrer, heu, cette réalité-là.

Participant : Moi je dirais que... la synergie, que l'effet d'être en groupe comme ça, t'sais moi je voulais pas participer, j'étais observatrice, je ne dessine pas, je voulais pas! Mais... de voir les gens aller, je pense que ça, ça stimule heu, la créativité de chacun, y'avait vraiment un beau partage pis, à mon idée moi, ça a fait en sorte que cet atelier-là, y'a eu un succès. D'être tout ensemble, d'être bien coaché aussi hein,

Claude : Ouais vous sentiez ça... est-ce que c'est tout le monde qui sentait ça? [*Quelques « oui »*]

Claude : Oui, il y avait René et Tom.

René : Moi j'ai pas participé au dessin pis au message pis toute, mais, ce que j'en retire de la question que tu as posé là, là où ça l'a mené là, parce que, c'est parti pis tout le monde à exprimer des visions de ce que c'est le logement pis toute, sans nécessairement répondre à ta question [*Claude : Tout à fait*], pis c'était correct là, c'était très correct. Ce que j'en retire moi, c'est que tu as donné un droit de parole.

Claude : Ouais c'est ce que je comprenais... Sur un sujet qui nous tient à cœur!

René : C'est ça! Une autre façon de s'exprimer, une autre façon de dire, mais un droit de parole.

Claude : Tom?

Georgette : Je me souviens pas ce que j'avais écrit là...

Claude : Ouais ça s'en vient, Tom?

Tom : Ouais, ce que je voulais mentionner c'est que... c'est des militants et des militantes, c'est les gens qui portent le mouvement là qui sont là, qui s'expriment pis qui ont quelque part l'habitude de s'exprimer d'une différente manière. Pas nécessairement de cette façon-là tout le temps là, mais ça leur donne une autre façon, je pense. En tout cas c'est ce que je retire, parce que quand on a fait l'activité avec les questionnaires, moi ça m'a donné une autre dimension à... à certaines choses. Parce que moi je ne les vis pas personnellement les problèmes de logement, tu sais je les vis pas pis, je n'y ai pas toujours accès. Pis là de l'entendre pis de voir à quel point c'est viscéral, pis tu sais... quand on est dans la rue pis on crie c'est une façon de, tu sais là je comprends un peu plus pourquoi la personne, t'sais elle crie, plus fort. Pourquoi est-ce que la personne des fois, nos militants y nous amènent quelque part où ce que, en tant que travailleur on irait pas tout le temps, mais t'sais, ça donne une autre perspective là.

Participant : Moi je me rappelle y'avait Sylvain, qui avait venu à la conférence de presse, qui n'avait pas donné son nom pour l'atelier, pis qui a décider de rester, pis, Sylvain a eu énormément de problèmes avec son propriétaire, pendant des années! T'sais, des huissiers qui n'arrêtais pas pis, y'était tellement content de pouvoir exprimer ça sur le dessin. Y'est sorti de l'atelier, y dit « j'tellement content d'y avoir été », pis c'est pas le genre de gars à dire « Ah! je vais dessiner aujourd'hui l'émotion que je vis! »

Participant : Y'était aussi à côté de moi là, y'était content.

Participant : J'aurais aimé ça qui soit là aujourd'hui pour heu...

Tom : Un militant de Beauharnois?

Claude : Y'a-tu heu...

Participant : Oui un militant de Beauharnois.

Claude : Après heu, on va passer à une autre dimension, mais y'a-tu quelque chose dans ces ateliers-là, parce que c'est moi qui les animais, heu, dans la manière de faire, de parler, de... qui était particulier ou qui était déplaisant ou plaisant... ou comment vous le qualifieriez?

Participant : Ben moi je vois ça comme un, cet atelier-là, un gros enrichissement personnel, pis heu collectif, ah oui. Parce qu'on est tous différents quelque part, on a tous chacun des petits

problèmes soit de santé ou physique, et puis tout ça, ça s'est bien mélangé pour donner de quoi de beau, ou de bon.

Claude : Mais qu'est-ce que j'ai fait pour que ça se mélange?

Participante : Ben, premièrement...

Claude : Vous étiez prêt à ça tout seul? Ça, c'est possible...

Participante : Ben, t'étais là pour ouvrir la marche, si on peut dire, pour nous autres. Et puis le reste, ben ça a coulé, par eux autres, ça venait tout seul. On était... c'est comique parce qu'on était un peu dans notre bulle, puis en même temps, les bulles se mélangeaient, se touchaient, s'entremêlaient, et ça donnait de belles couleurs.

Georgette : C'est ça. Moi ce matin avant de m'en venir j'ai dit câline, j'ai dit, en tout cas j'ai eu le téléphone hier. J'ai dit, c'est des choses qui devraient se passer dans nos églises, dans nos... t'sais les gens en ont besoin, de se parler, de s'exprimer pis, de dire les vraies choses. Possiblement que de la pauvreté, y'en aurait possiblement moins si on était capable, de se parler comme ça. [*court silence*]

Claude : D'après vous... est-ce que quelqu'un voulait rajouter quelque chose à cette question-là?

Femme : voix hésitante : Ben, ce que je disais tantôt moi je pense que tu as amené, ta façon d'animer à amené la créativité des gens aussi. Ta façon d'amener les choix que tu as faits, des photos que tu nous as montrées en premier. Ça l'a réveillé en chacun de nous une histoire, qu'on a pu exprimer sur... ben qui on pu exprimer sur le papier, je l'ai juste écrit.

Tom : Peut être ta connaissance du milieu aussi Claude, j'imagine, t'sais. Là j'apprends que tu es dans le logement depuis... tu connais bien ça, tu as été organisatrice communautaire.

René : Moi, je regarde le résultat final pis heu, j'en tire la conclusion que le... l'enseignement qui a été donné pis les choses, les choses pis toute... cette démarche-là à l'a été bien réussit. Parce que, l'œuvre finale est belle, tu sais, c'est bien réussi.

Claude : Ben y'en a pas eu hein, y'en a pas eu d'enseignement, y'a eu des questions pis les gens y'allait là, je n'ai pas heu, on n'a vraiment pas parlé, j'ai montré des images d'arts là, vous avez vu, mais je n'ai pas dit comment travailler avec les crayons là, rien, y'avait les feuilles pis... [*plusieurs s'exclament : non!*]

René : Non, mais, de donner, de donner la possibilité à quelqu'un de créer, c'est déjà un enseignement, pis c'est dans ce sens-là...

Claude : Oui, ben c'est comme là, moi je dis que c'est la création d'un espace. T'sais quand on parle d'espace d'apparition, ça veut dire les espaces où vous pouvez... apparaître. T'sais comme, vous comprenez? Être là, dans votre image, avec ce que vous êtes. Moi j'avais ce sentiment-là. Parce qu'y'a pas personne que c'était pareil. Ça, c'était assez remarquable là.

Georgette : Non, mais faut dire aussi, ceux qui était ici c'était des militants et des militantes...

Claude : Oui, les gens y connaissaient le sujet.

Georgette : Exact, ça a coulé...

Claude : Oui, c'est sûr qu'y avait une bonne ambiance, déjà en partant, c'est comme si c'était fluide là, ça roulait tout seul.

Georgette : Hum hum. Ben, y faut le dire là, on est un bon groupe! Un très beau groupe!

Claude : C'est important parce que ça change la nature d'un projet, parce que quand tu fais un projet de même, que tu arrives dans une place pis que personne ne se connaît ou y'a pas de cohésion de groupe, ce n'est pas pareil hein...

Georgette : Ça ne fait rien, quand on est arrivé ici, y'en a qu'on ne connaissait pas, mais on, oui on se retrouve quand même parce qu'on milite quasiment toute la même chose.

Claude : C'est la même famille!

Georgette : Ouais, exact! Moi je crois que qu'est-ce qui nous caractérise, c'est qu'on a l'esprit ouvert, pis on essaie autant que possible de ne pas juger les autres. Moi c'est ce que je ressens vis-à-vis toute nous autres! Même des absents là. Tu sais, on a cette ouverture d'esprit là.

Participante : Est-ce que vous croyez que l'idée d'avoir diné ensemble avant, d'avoir jaser avant l'atelier, ça l'a permis de briser déjà la glace un peu?

Georgette : Ah, parce qu'on a quand même passé, avec la conférence de presse, c'est quasiment la journée au complet,

participante : ouais c'est ça.

Georgette : automatiquement...

Claude : Ouais, c'est sur que ça l'a aidé ça.

Georgette : Ouais, énormément!

Claude : Mon rôle dans cet atelier-là? Comme, j'étais-tu une intervenante, une animatrice? Une artiste? Comment le qualifieriez-vous?

Georgette : Une animatrice. Ouais, exacte.

Nadine : Un amalgame.

Claude : Un amalgame pour toi, Sylvie?

Yves : Moi aussi une animatrice pis heu, artiste aussi en même temps.

Claude : OK!

Participante : Une animatrice, actrice!

Claude : Actrice? Non! [*Grands éclats de rire*]. Mais vous le sentiez ou c'était par après?

Fleurette? : Non – non, c'était ça. [*Plusieurs : oui*]

Claude : Mais vous le sentiez?

Plusieurs personnes : Oui!

Participante : On sent l'actrice – non l'artiste!

Claude : Pis c'est quoi qui est différent? Comme si je compare quand Tom anime quelque chose, pour ceux qui connaissent Tom, ou France ou Nathalie à Beauharnois, qu'est-ce qui était différent? Parce que j'essaie de cerner...

Nadine : On savait qui avait un artiste qui s'en venait! [*Claude : oui.*] Ce n'était pas caché là, c'était, l'artiste s'en venait, et elle prenait nos créations pour faire un œuvre avec. Donc, c'est ce qui était l'amalgame, mais sauf que, elle n'est pas arrivée pis elle n'a pas parlé, tu es arrivé avec ton projet, ton... t'sais là vu qu'à l'école ton doctorat, tu nous as tout expliqué, c'est ça, toute c'est fait ensuite. C'est pour ça que moi, je vois l'amalgame de tout ça ensemble, pour nous donner le résultat final qui est la lanterne.

Participante : Si je ne me trompe pas là, tu es une femme de cœur. C'est facile de rentrer dans...

Claude : Comme vous autres! Pas plus que vous autres!

Participante : C'est ça c'est que ça se communique ça. Ça se communique, ça se ressent, c'est un *feeling*! Quand tu rentres quelque part, ben déjà les murs qui sont là, y tombent, t'sais?

Claude : OK. Fait que toi tu sentais tout de suite? [*Participante : Oui*] Comme quand Tom va inviter à mobiliser... faut qu'il y ait quelque chose là?

Participante : Ah oui, oui oui, c'est un être très très profond et très humain.

Claude : Ça ont le sent!

Participante : Mais, c'est différent, parce que ce n'est pas le même contexte non plus.

Claude : C'est ce qu'on fait ensemble qui fait que c'est différent?

Participante : C'est toujours différent! [*éclats de rire*]

Claude : Est-ce que vous pensez que n'importe quel artiste pourrait faire un projet comme ça avec vous?

René : L'ouverture est là.

Plusieurs personnes : Non!

Participante : Mais c'est difficile.

Claude : Toi non plus Nadine?

Nadine : L'ouverture est là.

Claude : C'est l'ouverture que ça prend?

Nadine : L'ouverture est là. Chacun s'amène avec ses créativité et ces choses-là. Ce n'est pas heu, tu sais je veux dire y pourrait y avoir autre chose éventuellement, pis que ce soit un autre artiste qui soit là pis qu'y arrive avec un autre projet, quelqu'un qui est en train de faire un doctorat, là même chose... mais, que, une porte qui ouvre, t'sais ailleurs, mais là... on ne peut pas te comparer, tu es unique dans ta création à toi.

Georgette : C'est ça qu'on sait pas en art!

Claude : Tout à fait.

Nadine : Mais je ne ferme pas la porte à quelqu'un d'autre qui pourrait venir présenter, ou toi encore!

Participante : Moi je, dans mon milieu de travail, j'ai déjà travaillé avec des artistes qui ont fait des ateliers avec les gens, pis, c'était la première fois que je voyais qui avait autant... c'était fou comment que les gens se sont mis vite à se laisser aller dans la créativité, pis, oui on a eu un peu, ah je suis pas sur, peut être que je ne suis pas capable, mais je pense que tu as su amener la sécurité qu'on avait besoin pour arriver à mettre en place...

Claude : Ce n'est pas pour rien que je pose ces questions-là, c'est parce que je forme des fois d'autres artistes à faire des projets en art communautaire, pis j'essaie de transmettre, ce qui fait que le monde va embarquer ou pas. C'pas pour me faire dire de bonnes affaires là, mais c'est pour comprendre, qu'est-ce qui fait qu'on embarque ou pas dans un projet? Parce qu'il y en a qui n'embarque pas.

Tom : Ben je veux dire, pis là ça va être vraiment caricatural ce que je vais dire, je veux tirer les gros traits, mais, le fait que tu connaisses le militantisme, que tu es une militante, que tu aies les convictions politiques qui sont véhiculées dans ce mouvement-là, fait que tu comprends, t'sais? Pis ça pourrait être facile d'imaginer que quelqu'un faire une œuvre, de bonnes intentions, mais que ce soit à côté, pis on a eu des exemples là, dans l'actualité. Des œuvres de personnes qui sont très bien intentionnées, mais qui ont frappé un mur, peut-être parce que leurs valeurs profondes n'étaient pas les mêmes que celles de... pis t'sais, on parle de l'œuvre Kanata, pis je m'excuse je me souviens pas, mais Kanata ou l'œuvre de... [*Participante : Lepage?*] oui, pis [*Participante : Slav*] Slav les deux qui, ça partait sûrement d'une bonne intention, mais malheureusement, probablement que les personnes ne comprenaient pas le fond fond fond de ce qu'elles essaient de décrire pis je vois pas, c'est pas du tout le cas ici. Tu es du milieu pis...

Claude : Ça, vous le sentiez?

Claire : Ouais c'est plus facile de...

Claude : Il y a Andrée, il y a René, pis...

Georgette : Non ben c'était juste pour dire que... la mémoire à vient de me dire que c'est Pierre Fournier, celui qui s'occupait du break syndical, pis y'en parle beaucoup de la pauvreté. Comment c'est que les gens étaient évincés de leur logement, pis en tout cas il explique toute!

Claude : C'est vrai, vous avez raison! Vas-y Andrée?

Andrée : C'est parce que... les artistes, y avait certains artistes qui sont dans leur bulle, si tu perces, c'est même difficile que de traverser un peu leur bulle. Y'ont besoin d'être dans la solitude pour exprimer ce qu'il voit ou se qui ressent. C'est pas nécessairement des bons communicateurs tous...

Claude : Ça ne vient pas tout le temps ensemble?

Andrée : C'est ça, ça ne vient pas tout le temps ensemble.

Participante : Y'en a qui sont très très artistes.

Claude : Ah parce que y'a des très très pis y'a des moyens artistes?

Participante : Ben t'sais dans le sens, très artiste à le dit, t'sais certains artistes, dans les ateliers y sont... c'est ça y, sont dans leur bulle, t'sais, y vivent leur art juste avec l'art, t'sais!

Claude : Avec eux-mêmes?

Participante : Avec eux-mêmes...

Réal : Mais peut être parce que c'est pas des formes d'art qui te rejoignent, toi, aussi, t'sais parce que. Y'a autant... c'est vrai que ce n'est pas tous les artistes qui peuvent faire ce genre d'œuvre là, parce que y'en que c'est des artistes qui sont seulement des artistes dans la notion créatif. T'sais de créer quelque chose pis toute. Mais pas nécessairement des observateurs de la communauté, de la société. C'est plus les artistes contemporains, je pense, qui ont, qui ont plus cette vision-là de, de dire je dois observer mon environnement, je dois observer ma communauté pis faire un message, développer quelque chose, pis l'exprimer, ça, à travers les yeux des autres, en tenir compte, pis ça...

Claude : C'est comme, tu as raison Réal, pis t'sais j'irais plus loin. T'sais quand on est artiste on travaille avec des médiums, des matériaux. On peut travailler avec la peinture, avec l'argile, avec le bois, avec le tissu, avec le tricot, n'importe quoi. Y'a des artistes qui en plus de travailler avec de la matière, vont travailler avec les relations humaines aussi, comme de la matière. Je veux pas dire que je travaille avec vous comme si vous étiez de la peinture, mais dans la manière de créer, la relation humaine amène la création comme quand tu joues avec la pâte à modeler ou du dessin, ou de la peinture. Donc ça on appel ça des pratiques en, c'est un nom de même, en esthétique relationnelle. Donc, la relation devient une partie de l'œuvre. Ça heu, y'en a de plus en plus. Moi je m'inscris là-dedans. Quand je fais un projet, ce que je vais faire avec les gens fait aussi partie de l'œuvre que les lanternes qui sont produits. Pour moi, il y a autant de création dans la rencontre qu'après.

Participante : C'est ta nourriture!

Claude : Oui!

Georgette : C'est ça, c'est comment ne pas vous perdre là-dedans en faisant ça, c'est ça là!

Claude : Ah on se perd, c'est sûr. [*éclats de rire*]

Nadine : L'important c'est qu'on se, qu'on se retrouve.

Claude : Qu'on se retrouve! oui! Faut se perdre un peu pour sortir de soi-même! Heu, si vous aviez, vous parliez de ce projet-là, pis vous deviez mettre un qualificatif, tu sais comme le FRAPRU a appelé ce projet-là « Art militant ». Vous, comment appelleriez-vous ça? Pis là je vais juste vous nommer des trucs : politique, sociale, engagée, artistique, loisir, thérapeutique, heu qui fait du bien... Comment vous, qu'est-ce que vous mettriez là?

Participante : Un art solidaire!

Claude : Art solidaire! Pis toi Andrée?

Andrée : Moi j'appellerais ça de l'art psychosocial

Claude : De l'art psychosocial? Pourquoi?

Andrée : Parce que c'est... c'est d'une expression! ça vient du psyché là [*Claude : du psyché*] du psychique veut, veut pas.. C'est quand même... que ce soit des idées ou écrits, ça demeure cérébral. [*Claude : Ouais*] J'appelle ça de l'art psychosocial, pis c'est bon en soi là.

Claude : Tout à fait, y'a pas de... Yves comment t'appellerais ça?

Yves : Moi j'appellerais art de, art de sensibilisation.

Claude : Art de sensibilisation?

Yves : Ouais ça sensibilise les gens au logement social pis des choses comme ça, à la pauvreté en général.

Claude : Ouais, c'est intéressant! Est-ce qu'il y en a d'autres, heu, idées? [*s'adressant à une des personnes mal entendantes*] Comment t'appellerais ça se projet là, c'est de l'art quoi?

Georgette : OK, tu cherches un mot là!

Claude : Ouais, je cherche.

Georgette : Pour exprimer, c'est quoi?

Participante : Militantisme!

Claude : Comment on peut qualifier? Art militant aussi.

Participante : Ça, c'est François Saillant!

Participante : L'art militantiste!

Claude : Toi, Georgette? Comment tu dirais ça, c'est de l'art quoi?

Georgette : Ben, c'est de dire, ça l'englobe beaucoup là, qui est difficile à exprimer.

Claude : Ben ça peut être deux trois là, tu peux mettre deux trois mots, pas obligés d'en choisir juste un.

Georgette : Ouain, c'est, c'est le côté humain, c'est le côté heu, pis y'a un peu, je trouve, je mets du spirituel là-dedans en tout cas, j'en mets aussi.

Claude : De l'art humain, de l'art spirituel...

Georgette : Heu, ouais psychologique là, comme a disait aussi...

René : Moi, je dirais de l'art à l'écoute.

Claude : De l'art à l'écoute?

René : Parce que tu as transmis ce que les gens ont dit là, donc c'est, c'est... c'est un message qui est véhiculé, c'est...

Georgette : De l'éveil mental! C'est tu ça? je sais pas là...

Claude : Ouais, ben ça rejoint la sensibilisation là que René heu...

Tom : Ben, t'sais ça s'inscrit dans un processus de transformation sociale là.

Claude : Ouais, de l'art engagé... transformation sociale. C'est important cette question-là parce que ça parle de votre perception du projet. Comme qu'est-ce...

Femme : On peut-tu dire de l'art brut? [*plusieurs personnes semblent trouver ça drôle*]

Claude : L'art brut, mais... c'est toute une catégorie d'art... mais, ce n'est pas loin parce qu'on laisse les gens dans l'art brut quand on laisse les gens s'exprimer heu... librement, leur émotion, fait qu'y a un aspect. Dans ce projet-là, qu'est-ce qui ferait œuvre? C'est tu vos petites lanternes, c'est tu la lanterne finale? C'est-tu la marche? C'est quoi là d'après vous l'œuvre d'art là-dedans là?

Tom : C'est le message.

Participante : L'ensemble.

Tom : Principalement c'est sûr que c'est le message.

Claude : Fait que l'œuvre, c'est le message?

Tom et d'autres : Ouais!

Yves : Ça va les sensibiliser à ça aussi le message.

Participante : C'est vrai, c'est le message.

Participante : Mais la marche, du FRAPRU, est-ce que vous avez eu des échos? Comme toi Nadine là, est-ce que ça l'a apporté quelque chose, est-ce que vous avez eu des échos?

Nadine : [*en riant*] On était plutôt déconnecté! De la société... t'sais, on avait pas de radio, t'sais on avait comme un peu les messages...

Participante : Non, mais après là.

Tom : À parle des répercussions de la marche.

Nadine : Heu. T'sais c'est sûr que j'ai été à la rencontre mercredi passé pour l'après-midi des militants et des militantes, et puis heu, on en a discuté, c'est heu... un vivre ensemble là qu'on a fait. Les gens qui ont faite là, la marche, à partir de Ottawa jusqu'à Québec, ben on était 12. T'sais. Quand on était à Québec là y'avait beaucoup de monde. Moi je dormais sur les épaules du monde parce que, j'étais brûlée là! Mais, je veux dire. Ceux qui sont restés là, y'a eu des gens qui sont partis, qui sont revenus, t'sais y'a eu de grève à nous. Mais, d'avoir marché tout ça là, c'est 12 personnes qui l'on fait. Sauf que ce n'était pas pour avoir une médaille, t'sais la solidarité qu'il y avait...

Participante : La symbolique.

Nadine : C'est sûr que quand tu marches d'un village pis à un autre village, bon, t'sais tu manges, tu es dans une routine là, vraiment là, t'sais, t'as pas le temps de t'asseoir pis lire la journée. On est vraiment, on était programmé. Donc heu, d'entendre au niveau des nouvelles, c'était grosso modo. Et les pays unis à nous comme heu, le Congo, y'a eu la France.. le Mali, le Mali! Donc, qui s'est joint à nous.

Participante : Qui on fait une marche aussi?

Claude : Y'ont envoyé des messages!

Participante : Ah oui!

Nadine : Pour, pour la solidarité ailleurs. La France s'est embarquée. T'sais, mais on en avait des petites bouchées, des petites bouchées à mesure, t'sais c'était long...

Claude : Je me trompe tu ou le défi physique était tellement important, tu sais que vous ne pouviez pas être à l'affut de tout!

Nadine : Ouais c'était, c'était quelque chose! Moi j'ai, j'ai marché. T'sais, on a eu à être concentré! Mais t'sais, comme à mettons, on entendait... pis c'était pendant toutes les élections aussi hein. Je pense que c'était... vraiment à compte-goutte qu'est-ce qu'on pouvait heu.. Woup! On préparait les journalistes. Quand qu'on arrivait à Laval là, là y'a eu quelque chose! Parce que, on a été voir le ministre Couillard, qui arrivait au restaurant, une petite délégation de deux autos qui y a été... j'étais dedans là! Mais t'sais, on a vraiment eu petit à petit un... t'sais d'être ridiculisé par une personne qui, qui était vraiment au-dessus de nous là, t'sais, y regardait comme ça la t'sais, la pauvreté là...

Claude : Ah oui... l'expérience a pas été bonne?

Nadine : Ça... ça l'a été plate pour ça, de pas... t'sais quand qu'on disait, tantôt on [en] a parlé là, on disait mettons, exemple, que pour le logement, comment est-ce que c'est pas, c'est [plus] important. Mais au contraire! C'est important! Toi tu t'en vas manger au restaurant là, pis tu me demandes moi de faire un épicerie à 75 piasses pour deux enfants, deux adultes... pis la seule chose que tu es capable de me dire là, c'est de dire, c'est Jean-Claude qui, Jean-Claude Laporte là qui parlait, qui posait là question pis « 2 500, ah ça va être ça », pis là lui Jean-Claude y'est revenu pis y'a poussé un petit peu, pis là y'a dit, en tout cas y dit « continuez votre marche, pis faites attention de pas vous faire des ampoules au pied ». Pis là j'ai ouvert la porte, c'est là que j'ai dit, ben j'ai dit « justement M. Couillard, j't'en train de vous éclairer

présentement. » Parce que les ampoules sont faites depuis Gatineau là, t'sais j'ai eu des ampoules aux pieds. **Claude** : Ah non, ç'a été terrible!

Nadine : T'sais là, voyons! Pis là tu t'en vas manger au restaurant, ça va te couter combien là c'te restaurant-là? Tu vas me faire à croire à moi que tu vas payer 20 piasses? C'pas vrai ça! Tu vas payer 75 piasses pour ton repas là où ce que tu t'en vas manger... juste un repas.

René : Mais, mais... mais moi là, je t'écoute, pis j'écoute c'est chose là, pis heu, moi ça me dit... OK, je fais une relation, les.. les.. comme. L'espèce de misère dans laquelle vous l'avez faite la marche là, l'insécurité de savoir où vous aller dormir, la qualité de la nourriture des fois, tu sais pas si c'est bon, tout ça... toutes ces dimensions-là, je vois quelqu'un pogné dans son petit logement, délabré pis toute, abandonné, pis, vous reviviez comme... comme un pièce de théâtre de ça! En plus grand. Ça, ça...

Nadine : *[tout au long de ce que René dit : Ouais, ouais...]* C'parce qu'on savait pas qu'est-ce qui était pour nous tomber sur la tête là, pendant qu'on marchait, sur le bord de l'autoroute, pis que y'a le camion qui passait là, pis que le deux par quatre part au vent, parce que on passait proche de la scierie là, ben là toutes les camions qui montaient là...

René : Pis y'a-tu quelqu'un qui va m'entendre? Y'a-tu quelqu'un qui va me comprendre? Y vas-tu avoir de l'aide quelque part?

Nadine : Ben ouais, ben ouais... *[tout le monde parle en même temps, incompréhensible]*

Tom : Ben je voulais mentionner, Georgette, tu avais posé la question sur l'impact, t'sais de la marche, pis t'sais de tout ça, mais l'impact t'sais dans un mouvement comme ça, c'est difficile d'avoir une action pis que t'aies un impact direct tout de suite après. C'est rare. Des fois tu as une toute petite politique qui est adoptée, mais c'est rare. C'est vraiment dans, dans le long terme. Pis t'sais, peut être donné un exemple qui est plus propre à notre région, c'est t'sais. Y'a eu une lutte qui s'est menée, pis t'sais le livre que François Saillant à écrit, qui parlait des, à Châteauguay le 39 et 43 St-Hubert, que les gens qui ont créé le comité logement, militer pour avoir, pour socialiser ces immeubles qui appartenaient à l'État canadien. Ce mouvement-là a créé par après est solide, qui y'a quelques jours a acheté ça. Donc t'sais, ça je veux dire, c'est une action militante qui n'a pas directement donné sur quelque chose, mais plusieurs années plus tard. Ça, c'est un bel exemple à donner l'effet voulu. Pis, à Châteauguay, 40 ans d'histoire du comité logement Rive-Sud, c'est une des villes qui a le plus de logements sociaux par habitant, mais c'est dans les années, c'est rarement dans l'immédiat.

Claude : Oui, c'est des évènements qui s'additionnent. Comme la marche, on sait pas, on peut pas savoir aujourd'hui, c'est pareil comme pour le projet. On est en train de faire le bilan. On est capable d'évaluer ensemble qu'est-ce que ça vous a apporté, mais, ensuite, c'est un élément parmi beaucoup d'autres.

Georgette : Qu'est-ce que ça nous a apporté de faire ces lanternes-là?

Claude : Ouais, excuse heu, France, pis ensuite continue.

Georgette : Ben, je pense que, pis on le dit depuis qu'on est arrivé là, on l'a exprimé de plusieurs manières. Moi j'ai de la difficulté à m'exprimer dans ces, mes sentiments là.

Claude : Ça vous a touché Georgette?

Georgette : Oui, parce que, je suis quand même chanceuse là moi, de... je veux dire, ça fait 22 ans que je suis à Beauharnois, mais presque 22 ans dans le même logement. Quatre ans en haut, pis l'autre je suis dans ma petite maison comme si, j'avais une belle grosse maison avant le divorce pis tout ça, mais là c'est rien qu'une petite, mais... c'est comme si je suis chez moi. Pis de voir toutes les autres qui. En tout cas, y'en a qui sont plus mal pris.

Claude : Tu es sensible à ça?

Georgette : Hein?

Claude : Tu es très sensible à ces réalités-là.

Georgette : Ouais. Mais c'est... qu'est-ce qu'on peut vraiment faire pour pas perdre la sécurité qu'on a. C'est ça t'sais, des fois, ça peut basculer ben vite.

Claude : France?

France : Y'a rien de sur, jamais!

Georgette : Jamais, jamais, jamais, jamais !.

France : Tu peux avoir une maison pis le lendemain d'été en logement!

Claude : France, qu'est-ce que t'allais dire avant?

France : Ben je... j'écoute tout le monde pis, ta question quand j't'ai revenu tantôt. Je revenais... pour moi la lanterne c'était l'Art. La grosse lanterne. Parce que, je me disais, c'était ça le, l'œuvre d'art. Parce que c'était tout le monde ensemble, tu avais mis tout le monde, pas juste les petites lanternes. Pis, c'est cette lanterne qu'on a amenée, l'art de la marche, heu ça l'exprimait vraiment beaucoup. Pis, j'espère que ces grandes lanternes-là, on pourrait faire autre chose avec. Parce que, effectivement que dans la marche ça s'est perdu un peu parce que bon, les marcheurs étaient fatigués, quand on arrivait, comme tu disais, la famille, y restait moins de monde quand c'était le temps de la lanterne, heu, j'espère que le FRAPRU et toi vous aller prendre ces lanternes-là, pis peut être que dans une autre manif, ou dans une autre façon des présenter. Ça serait intéressant.

Claude : Bien, c'est sûr qu'elles restent. Pour le moment, le FRAPRU a décidé de retourner toutes les lanternes dans les régions. Donc, il y en a une pour les trois membres de la Montérégie. Donc ce sera à vous de décider où elle est stockée, dans le fond, de voir si vous voulez faire des choses avec, soit individuellement, dans le sens que, si un dit on veut aller la montrer à notre nouveau député, ben *go* tu sais, fait que c'est comme un, une œuvre qui va être dans votre région, pour usage... idéalement! Là comme je vous disais elle est dans mon atelier, moi j'attends juste que quelqu'un de la région Vienne la cherche. Pis que vous vous entendiez sur où elle est stockée.

Participante : C'est ça, où qui a de la place pour la stocker!

Participante : Ben à doit, y faut qu'a soit exposée!

Claude : Ouais, y'a heu, je peux vous dire, Rimouski y'on négocié avec la ville, il l'on mit dans un parc pendant trois semaines. Ils l'ont ancré dans le sol là, elle a été dans un parc pendant trois semaines.

Participante : Ah ouais! Pis a l'est resté là, personne ne l'a pris?

Claude : Personne ne l'a vandalisée, ils l'ont retrouvé intact. C'est assez extraordinaire! Et, ils l'ont défaite et l'ont accrochée sur les murs de l'organisme [*participante* : ah! C'est bien!]
Parce que c'est des cadres. Fais qu'ils ont accroché les quatre côtés. Pas heu comme je vous ai montré séparée, heu, dans leurs locaux.

Georgette : Pour sensibiliser la population?

Claude : Ouais. Hum. Trois-Rivières, ils l'ont déposée dans un organisme qui s'appelle Concept, qui offre des services à la population. Fait qu'elle est dans l'organisme, est montée, pis heu, y sont en train de réfléchir pour la prêter, ils ont un musée d'art populaire eux autres. Ils sont en train de parler pour qu'elle soit préservée au Musée [*Participante* : ça serait bien ça]. Après, c'est à chaque région à voir. Moi je dis que c'est des œuvres collectives, donc, je suis l'auteure de la démarche, mais le résultat, c'est ensemble. C'est moi et les militants et militantes de la région, parce que vous l'avez vu, c'est vos images que j'ai reprises. Heu, en même temps, je les sens comme si c'était les miennes. Pour moi, c'est notre jonction ensemble.

René : Mais ce serait l'fun, nous autres, si on pouvait dire, dans notre région, on a combien... une vingtaine de députés? Plus que ça même si tu calcul les fédéraux, les provinciaux pis toute... Qu'on leur prêterait, à chacun des bureaux des députés, pendant une semaine, OK, elle est exposée dans ton bureau, pis qu'à chaque fois qu'y rentre dans leur bureau qu'ils les voient, que les citoyens les voient, prennent conscience de... de...

Claude : Ben certain!

Participante : Moi je dirais un mois même!

René : De la cause du logement social! T'sais, qui ne peuvent pas dire « je ne connais rien là-dessus », non, la!

à toutes les jours y vont l'avoir dans face.

Claude : Ben c't'un peu ça hein, le titre du projet, lumière sur le logement, c'est vraiment, on va t'éclairer là!

Georgette : Mais on a une ministre heu, à Châteauguay là, Madame Chassé, est-ce que c'est dans son domaine ça? Je sais pas? [*tout le monde parle en même temps, insaisissable*]

René :... C'pas grave, mais ça fait parti, mais t'sais même si tu es juste député...

Georgette : ouais, mais elle est plus que députée, est ministre, c'est plus haut là! [*plusieurs personnes interviennent, tout le monde rigole*]

René : Mais, leur faire faire le tour, à chacun.

Claude : Ouais pis c'est, quand même! Y peuvent pas refuser d'exposer une œuvre!

René : Difficilement, difficilement.

Claude : Même si l'œuvre est engagée et elle ne dit pas ce qu'ils veulent!

Participante : Moi ça me.. ça serait facile de l'approcher!

Claude : Fait que oui c'est à réfléchir, quelle suite est-ce que vous voulez donner, c'est, à la fête au Cégep, c'était une belle fête, moi j'ai été très surprise que les enfants soient aussi... ah les enfants étaient émerveillés

Georgette : À quel Cégep ça?

Claude : Ah à Longueuil, à Longueuil.

Participante : [*intervention par-dessus les autres voix*] faisait-tu chaud hein Tom quand... [*incompréhensible*]

Tom : Ah y faisait très chaud!

Claude : Mais après quand on l'a marché, ben vous l'avez vu sur les photos, les enfants suivaient là ceux qui restaient là, pis y'écoutaient.

Tom : Avec les petites lanternes, c'est eux autres qui les transportaient. C'était superbe.

Claude : Y'étaient fascinés, hein? [*tout le monde s'exclame en même temps*]

Georgette : Cet automne ça?

Claude : Ouais, au mois de septembre.

Georgette : Ah bon!

Nadine? : Quand on a fait la marche.

Claude : C'était le 15 septembre.

Participante : Georgette, je t'ai invité, mais tu m'as dit que le samedi pis le dimanche tu pouvais pas.

Claude : C'était pas possible!

Georgette : Ah OK! C'est ça j'ai pensé la, ça devait être un samedi ou dimanche.

Claude : Fait que c'est, c'ta pensée là. Comme à Montréal y l'ont sorti à la nuit des sans-abri. Ç'a été une belle occasion [*des personnes s'exclament et parlent en même temps*]. Je pense que

t'sais, c'était trop vite par rapport à tout l'effort de la marche, au FRAPRU y'ont pas pensé à faire une relance pis à dire au groupe, si vous allez à la marche, aux nuits des...

Tom : Ben c'est parce que leur dernière AG, ils votaient là, ce qui avait été voté au congrès...
[*tout le monde rit*]

Claude : Y'a une fatigue, mais, y'a rien qui empêche, t'sais, de se reprendre là.

René : Mais c'est ça, c't'un outil, c't'un outil aussi là...

Tom : La Virevolte, c'est dommage là, mais, t'sais là j'entends que vous, vous pouvez pas l'entreposer.

Femme : Pour l'instant.

Tom : Pour l'instant. Nous, on s'était parlé.

Femme : À moins qu'on prenne chacun un cadre, mais là l'ensemble de l'œuvre est pas là, mais nous heu t'sais on est un petit bureau, on a pas heu...

Tom : Parce que nous on est prêt à l'entreposer, pis si quelqu'un après ça en a de besoin, y'a aucun problème là, c'est quelque chose de la Montérégie, on est prêt à...

Claude : Ça rentre dans un, ça se plie les panneaux. Moi j'ai une, c'est quoi mon char... c'est une Protégée, une Mazda Protégée, fait que t'sais, je descends mon banc pis ça rentre.

Tom : Ah je connais ça, bah moi ça va rentrer dans ma voiture.

Claude : Ça prend, t'sais hein, entre le banc du conducteur pis la fin de la valise, moi ça rentre juste...

Tom : Moi j'ai déjà rentré un frigo dans ma voiture... [*rites*]

Claude : Non, mais je vous dis parce que c'est pas lourd, c'est pas lourd, quand on la défait, c'est à peu près large de même les panneaux.

Tom : Ton studio est à l'UQAM, c'est ça?

Claude : Non moi je suis dans Hochelaga, Sainte-Catherine pis Bourbonnière. On a juste à s'entendre quand tu es prêt à passer ramasser ça.

Tom : Nous, on se porte volontaire pour l'avoir en Montérégie. Si, c'est c'qu'on veut. Mais, on a pas de projet, t'sais y'a René qui mentionne ça, mais on a pas de projet d'utilisation, mais c'est sur que si elle est là, on va l'utiliser...

Andrée : Mais on pourrait voir avec certains députés du coin, nous autre y'a la MRC aussi.

René : Parlez en dans vos exécutifs, qu'est-ce que vous voudriez faire avec vous, t'sais, ouais, t'sais.

Andrée : ben c'est parce qu'on a déjà trois places là!

Andrée : Pensez à... des idées, pis toutes.

Claude : Non, c'est une bonne idée, René, pis le fait de l'avoir dans votre région ça va être encore plus facile, parce que là faut, t'sais, faut que tu viennes à Montréal, c'est comme, éventuellement... vous pourrez regarder ça.

Participante : Bien sûr

Participante : Ouais, ouais, on va discuter de ça.

Tom : Parlez-en pis...

Plusieurs personnes : ouais, ouais!

Tom : Moi je peux aller la chercher aussi là, moi je suis à Longueuil.

Participante : OK!

Claude : OK! Tom, quand que tu as envie, heu, moi j'en ai quatre dans mon atelier présentement, haha, j'ai celle de Montréal, de la Montérégie, de Trois-Rivières, en tout cas je commence à en avoir pas mal!

Tom : pis Montréal, ils ont pas dit ou c'est que ça allait se retrouver?

Claude : Ben là c'est parce que le FRAPRU y va la stocker, dans leur bureau, mais là y'ont toutes les affaires de la marche, fait que y'attendent de faire leur ménage. Aussitôt qu'ils vont avoir de l'espace, ils vont venir la chercher. Ben eux vont en avoir deux, parce que y'en a une nationale pis y'a celle de Montréal.

Claude : Est-ce qu'il y a des affaires qu'on a pas jaser pis que vous auriez aimé qu'on parle?

René : Toi ton appréciation? De cette création-là, de cette œuvre-là?

Claude : Moi je suis extrêmement contente. Ça été pour moi, ça été très exigeant comme projet je vous le cacherai pas, mais ça m'a donné de l'énergie. T'sais y'a des projets que tu mets beaucoup d'énergie, mais que tu es vidée, déprimée. Mais ce projet-là non. Et, je dois dire, les rencontres comme aujourd'hui, heu, me convainc encore plus de l'importance de ces projets-là. Parce que, y'a eu les ateliers, les ateliers ça été des moments forts, pis ça été très très intéressant les échanges. Après ça j'ai fait les lanternes. Pis, je dois avouer que les événements avec les lanternes, les grandes lanternes, j'étais un peu restée sur ma faim moi aussi. T'en parlais.

Andrée, comment ça se fait que ce n'était pas à Québec, heu, y'avait, y'avait du monde, mais les gens concernés, parce qu'y'avait beaucoup d'activités, ça été... ça été un peu laborieux. T'sais, c'est heu...

Andrée : C'était comme heu, dilué! Très dilué.

Claude : Ouais, dilué, pis moi je voyais comme toutes, t'sais le processus, t'sais pis je me disais. Ça aurait pu être plus. Mais après un moment donné tu te dis, c'correct. Ça a fait sa job, ç'a été des bons moments, pareil. Mais en faisant le retour, c'est encore mieux. T'sais ça me permet de voir la valeur du projet. Pis je le sais que ça va servir encore.

Andrée : Y faut!

France : C'est intemporel aussi, comme, comment ça. Je sais pas, de l'Art c'est toujours intemporel, mais le message qui est là va être, malheureusement peut-être bon encore dans 10 ans.

Claude : Ouais, malheureusement. Mais il y a comme un élément qui est pas toujours facile quand on crée. Dans ses œuvres-processus, on le sait qu'est-ce que le monde ont mis sur leur petite lanterne. Moi j'ai passé des heures à regarder vos lanternes, à analyser, à chercher des images, pis, vous l'avez vu je vous ai montré, à faire des collages avec. Après ça à les refaire. Fait que, tu sais, tu es habité beaucoup beaucoup par ces contenus là, pis après ça, quand arrive l'évènement diffusion, tu veux que tout le monde voit ça! Pas pour moi, mais pour...

France : Pour l'œuvre en soi.

Claude : Pour l'œuvre, tu sais le monde change là, mais y faut se regrouper pour que ça aille plus vite. T'sais tout ce qui est écrit là, tu as en vie que tout le monde, comme vous là, j'ai envie qu'on l'entende. Moi, aussi je ressens ça.

Georgette : Le monde change, mais?

Claude : Ouais, mais y faut se regrouper. Sinon y changera pas.

Plusieurs voix : Y faut se regrouper!

Georgette : Ah! Y'en manque un morceau

Claude : Ça, c'est Georgette?

Georgette : Ouais!

Claude : Tiens, Georgette, si tu veux voir. Fait que. Donc, pour moi, c'est un excellent projet, avec, pis t'sais, les seules limites, ça l'a été les moments de diffusion, parce que le reste, ça l'a été fantastique! Je vous remercie beaucoup.

Plusieurs : Ah, mais merci à toi!

Claude : Non, mais tu sais, je n'ai pas fait ça tu seule là, ça a été du travail partout, organiser les rencontres ici, vous étiez, les gens se sont déplacés. Faire les ateliers avant avec les cahiers, organiser l'évènement en terme. À Longueuil ç'a été quand même de la job, moi j'étais là pis je vous voyais courir comme des malades!

Nadine : La marche en soit, toute...

Claude : C'était *big* tout ça!

Femme : Ça demande beaucoup.

[*Coupure : Nadine raconte la campagne de financement qu'elle a fait pour la grande marche.*]

France : Pendant la marche, moi j'en ai eu des échos, parce que Nadine est connue dans Beauharnois, pis vu que ça passait, heu, sur Facebook, t'sais y'a des gens qui me disait « hey, j'ai vu ta fille! », ma fille, pas ma fille parce que je suis sa mère là, je pas sa mère [du tout], y disait la fille du comité logement! Les gens posaient des questions c'était plus heu, ici.

[*Coupure : Nadine raconte une longue anecdote sur sa chute durant la grande marche.*]

Georgette : Est tellement actrice qu'on ne dirait jamais qu'elle a un problème de vision! Jamais, jamais jamais!

Claude : Non c'est vrai, c'est tout à son honneur! [*Les gens continuent de rire/parler de façon confuse*] Andrée, tu voulais rajouter quelque chose?

Andrée : Heu oui, par rapport à la lanterne finale là, moi j'aimerais que quand on l'expose, avoir une plaque explicative de ce que c'est. Quelle année, la date! Pareil comme une...

Claude : Comme une œuvre! C'est une bonne idée, c'est une bonne idée qu'on pourrait mettre le nom de tout le monde qui a participé à la création aussi.

Andrée : Ouais, ouais, aussi.

Claude : Parce qu'il y a quand même eu les images de 18 personnes, là-dessus!

Andrée : Parce que c'est bien beau donner un visuel, mais si ce n'est pas dit le but, le départ et le but de la chose, ça va avoir peut être un petit peu moins d'impact.

Claude : Surtout, tu sais si vous allez les porter dans les bureaux de députés, ça serait le fun que...

René : C'est vrai, effectivement! Les gens qui vont au bureau de député vont pouvoir le lire pis tout, pis comprendre.

Claude : C'est quand même une démarche régionale, c'pas rien là!

Nadine : Une marche historique!

René : Ouais!

Claude : Bon commentaire!

Andrée : On pourrait heu, se retrouver quelques personnes pour écrire vraiment, ce qu'on...

Claude : Mais je peux vous envoyer, y'a beaucoup de textes écrits sur le projet, moi j'ai tous les participants, je sais que vous les avez, mais moi aussi je les ai, parce que vous aviez déjà rempli les feuilles. J'ai tout ça chez moi, je peux vous envoyer la liste...

Andrée : Parce qu'il faut que ça convienne à tout le monde, étant donné qu'on a participé! Y faut que ce soit montré...

Claude : Est-ce que vous voulez que je vous remette vos lanternes?

Georgette : Ben ça serait le fun.

[*Le reste des 10 minutes de l'enregistrement est constitué d'échanges au sujet de la remise des petites lanternes. Claude conclut en remerciant une fois de plus tout le monde.*]

ANNEXE F

CERTIFICATION ÉTHIQUE

UQÀM | Comités d'éthique de la recherche
avec des êtres humains

No. de certificat: 906
Certificat émis le: 23-03-2016

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE 2: communication, science politique et droit, arts) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (Janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet:	De la marge vers le large : Entrelacer création, participation et diffusion dans un dispositif artistique à relais
Nom de l'étudiant:	Claude MAJEAU
Programme d'études:	Doctorat en études et pratiques des arts
Direction de recherche:	Moniques RICHARD
Codirection:	Christine MAJOR

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Mouloud Boukala
Président du CERPE 2 : Facultés de communication, de science politique et droit et des arts
Professeur, École des médias

AVIS FINAL DE CONFORMITÉ

Titre du projet: De la marge vers le large : la singularité d'une pratique artistique collaborative et communautaire

Nom de l'étudiant: Claude MAJEAU

Programme d'études: Doctorat en études et pratiques des arts

Direction de recherche: Moniques RICHARD

Objet : Fin du projet

Bonjour,

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire) a bien reçu votre rapport éthique final et vous en remercie. Ce rapport répond de manière satisfaisante aux attentes du comité.

Merci de bien vouloir inclure une copie du présent document et de votre certificat d'approbation éthique en annexe de votre travail de recherche.

Les membres du CERPE plurifacultaire vous félicitent pour la réalisation de votre recherche et vous offrent leurs meilleurs vœux pour la suite de vos activités.

Cordialement,



Raoul Graf
Président du CERPE plurifacultaire
Professeur, Département de marketing

ANNEXE G

FORMULAIRES DE CONSENTEMENT

AUTORISATION — Relative aux droits à la vie privée et à l'image

Autorisation d'utilisation de photos, d'enregistrements sonores, de vidéos et de matériel accordé au Front d'action populaire en réaménagement urbain (FRAPRU) et l'artiste et doctorante Claude Majeau lors :

Des ateliers créatifs : Lumière sur le droit au logement

Les réalisations de personnes participantes, les photos, les enregistrements vidéo et audio lors des ateliers créatifs serviront à la réalisation d'une grande lanterne régionale et peuvent servir à diverses fins ou être intégrés à certains documents et projets, y compris être diffusés sur internet.

Dans ce contexte, je,

_____ Prénom _____ Nom de famille
_____ Adresse _____ Ville _____ Code postal

Accepte et à cette seule fin :

	OUI	NON
1. Qu'on utilise les images que je produis dans le cadre des ateliers créatifs pour la réalisation d'une lanterne régionale par Claude Majeau.		
2. D'être enregistré (le son) dans le cadre du projet intitulé « Lumière sur le droit au logement » et que ces captations servent à documenter le projet, et même à être intégrées à une œuvre.		
3. D'être photographié dans le cadre du projet intitulé « Lumière sur le droit au logement » et que ces captations servent à documenter le projet, et même à être intégrées à une œuvre.		

4. ANONYMAT J'exige l'anonymat, c'est-à-dire que mon nom doit être modifié.

Je N'exige PAS l'anonymat, c'est-à-dire que mon nom N'a PAS besoin d'être modifié.

Le contenu de nos échanges, les enregistrements sonores et vidéos, les photos prises durant les activités dans le cadre du projet pourraient être utilisés aux fins de diffusion (exposition, publication, vidéo, présentation, site internet, etc.) par le **FRAPRU et Claude Majeau**. Avec votre autorisation et dans le plus grand respect de votre personne, nous pourrions les utiliser dans une œuvre, une publication, sous forme de projection et toute autre **utilisation visant la sensibilisation du public, la recherche universitaire s'intitulant *De la marge vers le large : la singularité d'une pratique artistique collaborative et communautaire* ou une exposition artistique liée à ce projet**. Je donne cette autorisation de reproduction pour une durée illimitée, pour tous les territoires. La participation est totalement libre et volontaire. Les images et enregistrements utilisés ne devront pas porter atteinte à mon image, à ma réputation ou à ma vie privée.

Le _____ (jour/mois/année) _____ (signature)

N.B. La signature du parent est nécessaire pour personne de moins de 18 ans.



FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Titre du projet de recherche : De la marge vers le large : la singularité d'une pratique artistique collective et communautaire

Étudiante-chercheure : Claude Majeau, étudiante au doctorat en Études et pratiques des arts, UQAM; (514) 266-1095; majeau.claude@courrier.uqam.ca

Direction de recherche : Moniques Richard, professeure à la maîtrise en arts visuels et médiatiques, UQAM; (514) 987-3000 # 8275; richard.moniques@uqam.ca

Préambule

Nous vous demandons de participer à un projet de recherche qui implique un entretien semi-dirigé. Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche et de signer ce formulaire, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

Description du projet et de ses objectifs

Dans le cadre de ma recherche au doctorat, je veux comprendre le rôle de l'artiste lors de projets collectifs à relais avec des non-artistes. À l'image d'une course à relais, j'expérimente depuis quelques années la création à relais sous le thème « de la marge vers le large ». Chaque atelier de création propose une expérience unique tout en contribuant à l'élaboration d'une œuvre collective. Ainsi les personnes participantes contribuent selon leurs champs d'intérêt et leurs capacités au projet. Afin d'enrichir le projet, nous explorons plusieurs modes de création (le geste, l'image, l'écriture). La thématique « de la marge vers le large » constitue mon approche de la création. Les ateliers permettent aux gens d'échanger sur leurs vécus, de sortir de leur quotidien et de s'exprimer autrement par la création. À la fin des projets, les œuvres sont présentées aux publics.

En partenariat avec le Front d'action populaire en réaménagement urbain (FRAPRU), le projet « Lumière sur le droit au logement » est le troisième projet réalisé dans le cadre de cette étude. Il s'est déroulé de janvier à septembre 2018. L'analyse de ce projet me permettra de mieux cerner ma démarche artistique et de comprendre comment la relation aux autres dans la collaboration et les lieux où se déroulent les projets influence la création. Je souhaite également identifier les éléments de ce projet transposables à d'autres contextes.

Nature et durée de votre participation

Dans cette perspective, les personnes participantes volontaires sont invitées à prendre part à un entretien semi-dirigé de groupe d'une heure. De deux à six personnes participeront à cet entretien de groupe. Tout comme vous, ces personnes participaient à l'atelier de création au printemps 2018. Un-e intervenant-e de votre organisme sera également présent-e avec moi. Grâce à votre apport et votre perception, cet entretien permettra d'enrichir ce type de projets. L'entretien se déroulera dans les locaux de votre organisme membre du FRAPRU.

L'entretien sera enregistré. Les données (bandes sonores) captées durant l'entretien seront traitées ou utilisées seulement par Claude Majeau, artiste et doctorante, et Moniques Richard, directrice de la recherche, avec l'accord de la directrice du FRAPRU.

Avantages liés à la participation

Vous ne retirerez personnellement aucun avantage à participer à cette étude. Toutefois, vous contribuerez à l'avancement de la science et permettrez l'amélioration de projets artistiques dans et avec la communauté.

Risques liés à la participation

À notre connaissance, cette recherche ne comporte aucun inconvénient pour les participant-e-s. Si vous ressentez un malaise ou un inconfort quant au thème ou pour d'autres considérations, lors de l'entretien, ce dernier cessera et un-e intervenant-e de votre organisme s'occupera de vous au besoin. En tout temps, vous pouvez choisir de vous retirer et de ne plus participer à une ou des activités de recherche sans pénalité d'aucune sorte.

Confidentialité

Les documents obtenus seront identifiés par la seule mention d'un pseudonyme afin de préserver votre anonymat. Seule Claude Majeau aura la liste des participant-e-s les reliant aux pseudonymes attribués. Aucun document permettant votre identification visuelle ne sera utilisé pour cette partie de la recherche. Si les résultats de la recherche sont diffusés (publications, conférences, site Internet ou autres), le FRAPRU en sera informé par courrier électronique. Les entretiens transcrits seront identifiés par l'unique pseudonyme et les enregistrements seront détruits dès qu'ils auront été transcrits. Tous les documents relatifs à votre entretien seront conservés sous clef durant la durée de l'étude. L'ensemble des documents sera détruit dix ans après la dernière communication scientifique.

Participation volontaire, retrait et indemnité

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir vous justifier. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à aviser Claude Majeau verbalement; toutes les données vous concernant seront détruites. Aucune indemnité compensatoire n'est prévue.

Des questions sur le projet?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet ci-haut mentionnées. Des questions sur vos droits? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche sur le plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordination du CERPE : Geneviève Garneau : garneau.genevieve@ugam.ca ou (514) 987-3000 poste: 2432 du CERPE concerné, voir la page <http://recherche.ugam.ca/ethique/humains/comites-reunions-formulaires-eth-humains/cerpe-comites-evaluation-etudiants-humains.html>.

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier.

Consentement :

Par la présente, je reconnais avoir lu le présent formulaire d'information et de consentement. Je comprends les objectifs du projet et ce que ma participation implique. Je confirme avoir disposé du temps nécessaire pour réfléchir à ma décision de participer. Je reconnais avoir eu la possibilité de contacter le responsable du projet (ou son délégué) afin de poser toutes les questions concernant ma participation et que l'on m'a répondu de manière satisfaisante. Je comprends que je peux me retirer du projet en tout temps, sans pénalité d'aucune forme, ni justification à donner. Je m'engage à respecter la confidentialité des propos partagés par les autres personnes lors de l'entrevue de groupe. Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise. Je consens volontairement à participer à ce projet de recherche.

Prénom Nom

Signature du ou de la participante

Date

Engagement de la chercheure : Je, soussigné(e) certifie

(a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire; (b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posées à cet égard; (c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus; (d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

Prénom Nom

Signature de l'étudiante-chercheure

Date

BIBLIOGRAPHIE

- Adichie, C. N. (2013). *Americanah*. Québec : Gallimard.
- Agamben, G. (2002). Notes sur le geste. Dans G. Agamben (dir.), *Moyens sans fins : notes sur la politique* (p. 59-71). Paris : Rivages.
- Agamben, G. (2006/2014). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Payot et Rivages.
- Airaud, S. (2019). Rater encore. Rater ensemble. Rater mieux. Dans C. Poulin, M. Preston et S. Airaud, (dir.), *Co-création* (p. 153-160). Séville, Espagne : Empire et CAC Brétigny.
- Alexander-Steven, C. et Neumark, D. (été 2004). L'art des relations : L'engagement et autres considérations concernant les arts communautaires. *Esse*, (51). Récupéré de <https://esse.ca/fr/dossier-lart-des-relations-lengagement-et-autres-considerations-concernant-les-arts-communautaires>
- Alliez, É. et Querrien, A. (2008). L'effet-guattari. [The Guattari Effect]. *Multitudes*, 34(3), 22-29. doi : 10.3917/mult.034.0022
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.
- Ardenne, P. (2005). L'art est partout, définitivement, l'institution aussi. Dans S. Babin, T. Keller et P. Ardenne (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel* (p. 112-117). Montréal : Éditions Esse.
- Arendt, H. (1961/1994). *Condition de l'homme moderne*. Paris : Presses pocket.
- Arsem, M. (2014). L'enseignement de l'art performance : quelques réflexions en cinq parties. *Inter*, (116), 44-49.
- Bachelard, G. (1957/1996). *La poétique de l'espace* (3 éd.). Paris : Presses universitaires de France.
- Bardin, C., Lahuerta, C. et Méon, J.-M. (2011). *Dispositifs artistiques et culturels : création, institution, public*. Paris : Le Bord de l'eau.

- Barndt, D. (2008). Interrogating reflexivity : Art, research, and the desire for presence. Dans J. G. Knowles, A. L. Cole et A. L. Cole (dir.), *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues* (p. 469-476). Los Angeles : Sage Publications.
- Barndy, D. (2008). Touching minds and hearts: Community arts and collaborative research. Dans J. G. Knowles et A. L. Cole (dir.), *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues* (p. 351-361). Los Angeles : Sage Publications.
- Bélisle, J. (2016). La collection performée. Dans Southern Alberta Art Gallery, Art Gallery of Windsor et Musée national des beaux-arts de Québec (dir.), *Raphaëlle de Groot : rencontres au sommet – The Summit Meetings* (p. 137-144). Québec : Auteur.
- Benjamin, W. (1934/2003). L'auteur comme producteur. *Essais du Brecht*, 122-144.
- Bentouhami-Molino, H. (2015). *Race, cultures, identités : une approche féministe et postcoloniale*. Paris : Presses Universitaire de France.
- Berthet, D. (2004). André Breton et Jean Dubuffet, deux explorateurs des marges. Dans *L'art à l'épreuve du lieu* (p. 7-23). Paris : L'Harmattan.
- Berthet, D. (2012). La rencontre du lieu. Dans *L'art dans sa relation au lieu*. (p. 33-44). Paris : L'Harmattan.
- Berthe, D. (2021). *L'incertitude de la création : intention, réalisation, réception*. France : Presses Universitaires des Antilles.
- Bishop, C. (2006). *Participation*. Londres : Whitechapel Gallery et Cambridge : MIT Press.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Londres : Verso Books.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon, France : Les Presses du réel.
- Bourriaud, N. (2003). *Postproduction – La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon, France : Presses du réel.
- Boutinet, J.-P. (2010). *Grammaires des conduites à projet*. Paris : Presses universitaires de France.
- Braidotti, R. (1990). Théories des études féministes : quelques expériences contemporaines en Europe. *Les Cahiers du GRIF*, 45, 29-50. doi : 10.3406/grif.1990.1844
- Braidotti, R. (2003). Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes. *Multitudes*, 12(2), 27-38. doi : 10.3917/mult.012.0027

- Bruneau, M. et Burns, S. L. (2007). Se faire praticien réflexif : tracer une route de recherche en art. Dans M. Bruneau et A. Villeneuve (dir.), *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours* (p. 153-182). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Burns, S. L. (2007). Le récit comme outil d'autoréflexivité, d'autoconscientisation et d'autoconstruction. Dans M. Bruneau, A. Villeneuve et S. L. Burns (dir.), *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours* (p. 255-281). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Butler, J. (2016). *Rassemblement : pluralité, performativité et politique*. Paris : Fayard.
- Butler, J. et Athanasiou, A. (2016). *Dépossession*. Bienne-Berlin : Diaphanes.
- Caillet, A. (2014). *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*. France : Presses universitaires de Rennes.
- Caliandro, S. (2004). Introduction. Dans *Espaces perçus, territoires imaginés en art* (p. 7-11). Paris : L'Harmattan.
- Cambot, S. (1999, novembre). Du corps cartographié. *L'Observatoire de la télévision*, (15), 10-11.
- Casemajor, N., Lamoureux, È. et Racine, D. (2016). Art participatif et médiation culturelle : typologie et enjeux des pratiques. Dans C. Camart, F. Mairesse, C. Prévost-Thomas et P. Vessely (dir.), *Les mondes de la médiation culturelle*. (p. 171-184). Paris : Harmattan.
- Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL)*. Récupéré de <https://www.cnrtl.fr/>
- Chagnon, J., Neumark, D., Lachapelle, L. et Engrenage Noir/Levier. (2011). *Célébrer la collaboration : art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs*. Montréal : Lux.
- Chateau, D. (2004). Qu'est-ce qu'un monde marginal? Dans D. Berthet (dir.), *L'art à l'épreuve du lieu* (p. 79-92). Paris : L'Harmattan.
- Cometti, J.-P. (2002). *Art, représentation, expression*. Paris : Presses universitaires de France.
- Cometti, J.-P. (2014). Participer : « à » quoi et « pour » quoi? Dans *Participa(c)tion* (p. 35-41). France : Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.

- Craig, P. E. (1978). Chapitre II : La méthode heuristique : une approche passionnée de la recherche en sciences humains (traduction de A. Haramain). *The hart of the teacher: A heuristic study of inner world of teaching*. (Thèse de doctorat inédite). Université de Boston.
- D'Ingianni, S. (2004). Entre centre et périphérie, la géographie des mondes dans l'art contemporain. Dans D. Berthet (dir.), *L'art à l'épreuve du lieu* (p. 94-114). Paris : L'Harmattan.
- Davis, H. (2017). L'art qui aime les gens : Les pratiques artistiques socialement engagées et la lecture réparatrice. Dans N. Casemajor, M. Dubé, J.-M. Lafortune et È. Lamoureux (dir.), *Expériences critiques de la médiation culturelle* (p. 285-304). Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- De Certeau, M. et Giard, L. (1994/2003). Espaces privés. Dans M. de Certeau, L. Giard et P. Mayol (dir.), *L'invention du quotidien 2 : habiter, cuisiner*. (chap. IX, p. 205-210). St-Armand, France : Gallimard.
- De Lauretis, T. (2005). *Théoriser, dit elle*. Dans T. Angeloff, M. Lallement, J. Laufer, É. Lépinard et P. Molinier (dir.), Conservatoire National des Arts et Métiers à Paris : GDRE Mage « Marché du travail et genre en Europe » — CNRS, LISE (Laboratoire Interdisciplinaire pour la Sociologie Economique) — CNRS (Cnam), LPTA (Laboratoire Psychologie du Travail et de l'Action)– Cnam.
- Deleuze, G. et Guattari, F. I. (1972/1980). Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible. Dans *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie* (p. 284-380). Paris : Editions de Minuit.
- Derrida, J. (1978). *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion.
- Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* (3e éd.). (2007). Paris : Presses de l'université de France.
- Échelle inconnue. (s. d. a). « Où » : *Le corps cartographié*. Récupéré de http://www.echelleinconnue.net/ou/corps/corps_cartographie.php
- Échelle inconnue. (s. d. b). *Accueil*. Récupéré de <https://www.echelleinconnue.net/>
- Faubert-Guay, L. (2015). Renouer avec la matière : investir les marges. *Inter : Art actuel*, 121, 60-61.
- Federici, S. (2019). *Le capitalisme patriarcal*. Paris : La fabrique édition.
- Ferrando, B. (2005). De la participation dans l'art [On the participation in art]. *Inter : Art actuel*, (89), 8-19.
- Fiala, J. (2005). L'éthique liée à la collaboration. Récupéré de <http://www.engrenagenoir.ca/levier/ressources/textes>

- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et É. Le Coguiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 97-110). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Fortin, S. et Houssa, É. (2012). L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes. *Recherches qualitatives*, 31(2), 52-78. Récupéré de <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue.html>
- Foster, H. (2005). *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*. Bruxelles : La Lettre volée.
- Fougeyrollas, P. et Grenier, Y. (2018). Par et pour les personnes. Dans F. Saillant et É. Lamoureux (dir.), *InterReconnaissance : la mémoire des droits dans le milieu communautaire au Québec* (p. 193-195). Québec : Presses de l'Université Laval.
- FRAPRU. (Juin 2018). *Dossier noir : logement et pauvreté* (7e éd.) FRAPRU.
- FRAPRU. (mars 2019). *Dossier noir : femmes logement et pauvreté*. Montréal : Auteur.
- FRAPRU. (s. d.). *Historique*. Récupéré de <https://www.frapru.qc.ca>
- Fraser, M., Barrette, P., Charron, M.-È. et St-Gelais, T. (2014). Des formes de vie à la restitution du présent. De l'artiste anthropologue à l'archéologue. *Globe*, 17(1), 153-173.
- Frassati, M. (2013). *Comment habiter l'espace* (Diplôme National supérieur d'expression plastique, option Art, mention Art). ESAM Caen, Cherbourg, France.
- Gattinger, K., et Guillò A. (2004). La création collective n'a ni chef, ni rênes, ni cheval : entretien avec Germain Roesk. *Plastik : Revue du Centre d'études et de recherches en arts plastiques (CÉRAP)*, 4, 13-48.
- Gay, R. (2018). *Bad Féministe*. Québec : Gallimard.
- Gonzales, E. et Reisman, S. (2018). *Mobilizing Pedagogy: Two social practice projects in the Americas by Pablo Helguera and Suzanne Lacy with Pilar Riaño-Alcalá*. Santa Barbara, CA : Amherst College Press.
- Gonzales, E., Helguera, P., Lacy, S. et Reisman, S. (2018). Suzanne Lacy and Pablo Helguera in conversation. *Western Humanities Review*, 72(3), 17-44.
- Gonzalez, A. (2015). Le dispositif : pour une introduction. *Marges*, 20, 11-17. doi : 10.4000/marges.973

- Goodman, N. (1984/1996). *L'art en théorie et en action*. Paris : Éditions de l'Éclat.
- Graw, I. (mai 2005). On false polarities and economic: Good, market evil? *Text zur kunst*. Récupéré de <https://www.textezurkunst.de/articles/art-good-market-evil/>
- Guattari, F. (1989). *Les trois écologies*. Paris : Galilée.
- Guattari, F. (2013/2018). *Qu'est ce que l'écosophie?* Europe : Le Collectif et associés.
- Haraway, D. J. (2007). *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*. Paris : Exils.
- Heap-Lalonde, R. (2011). Et si on se racontait... Réflexions sur un parcours. Dans J. Chagnon, D. Neumark, L. Lachapelle et Engrenage Noir/Levier. *Célébrer la collaboration : art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs. Documenter la collaboration* (p. 74-91). Montréal : Lux.
- Heinich, N. (1996). *Être artiste*. France : Klincksieck.
- Heinich, N. (1999). Art contemporain et fabrication de l'inauthentique. *Terrains*, 33, 5-16. Récupéré de <http://journals.openedition.org/terrain/2673>
- Heinich, N. (2005). *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*. Trebasseleghe, Italie : Gallimard.
- Heinich, N. (2017). Ce que l'art a fait à la modernité. *Revue internationale de philosophie*, n 281(3), 299-309.
- Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art: Materials and Techniques Handbook*. New York : Jorge Pinto Books.
- Hirschhorn, T. (2013). "Energy: Yes! Quality: No!". Récupéré de <http://www.thomashirschhorn.com/energy-yes-quality-no/>
- Hirschhorn, T. (2015). *Une volonté de faire*. Paris : Éditions Macula.
- Hirschhorn, T. (s. d. a). *Dessiner = décider*. Récupéré de <http://www.thomashirschhorn.com/dessiner-decider/>
- Hirschhorn, T. (s. d. b). *Maps and schémas*. Récupéré de <http://www.thomashirschhorn.com/maps-schemas/>
- Holmes, B. (2007). L'extradisciplinaire : vers une nouvelle critique institutionnelle. *Multitudes Web*. Récupéré de www.multitudes.net
- hooks, b. (2017). *De la marge au centre : théorie féministe*. Paris : Éditions Cambourakis.

- Houssa, É. (2011). *Les images documents : l'art et l'acte documentaire au quotidien* (thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal). Récupéré de <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/4052>
- Hutcheson, M. (2016). *Encadrer la communauté : manuel sur l'art axé sur la communauté*. Toronto : Conseil des arts de l'Ontario.
- Joos, J.-E. (2001). Que peut un objet? Pratiques culturelles et pratiques artistiques. . Dans P. Loubier et A.-M. Ninacs (dir.), *Les commenseaux : Quand l'art se fait circonstances* (p. 69-74). Montréal : SKOL Centre des arts actuels.
- Kester, G. H. (2019). Le dévoilement du dispositif : sur certaines limites de la critiques d'art actuelle. Dans C. Poulin, Preston, Marie, Airaud, Stéphanie (dir.), *Co-Création* (p. 189-206). Séville, Espagne : Empire et CAC Brétigny.
- Knowles, J. G. et Cole, A. L. (2008). *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues*. Los Angeles : Sage Publications.
- Kuspit, D. (Hiver - printemps, 1991). The appropriation of marginal art in the 1980s. *American Art*, 5, 132-141. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/3109034>
- Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge : MIT Press.
- Lacelle, N., Boutin, J.-F. et Lebrun, M. (2017). *La littératie médiatique multimodale appliquée en contexte numérique, LMM@ : Outils conceptuels et didactiques*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Lacelle, N., Richard, M., Martel, V. et Lalonde, M. (2019). Design de cocréation interinstitutionnelle favorisant la littératie en contexte numérique. *Revue de recherches en littératie médiatique multimodale*, 9. Récupéré de <https://id.erudit.org/iderudit/1062034ar>
- Lachapelle, L. (2011). L'art communautaire ou retrouver le chemin de la maison? Dans J. Chagnon, D. Neumark, L. Lachapelle et E. Noir/Levier (dir.), *Célébrer la collaboration : art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs Documenter la collaboration = Documenting collaboration* (p. 54-63). Montréal : Lux.
- Lamarche-Vadel, G. (2013). Documents versus œuvres d'art. [Documents versus Works of Art]. *Multitudes*, 53(2), 22-24. doi : 10.3917/mult.053.0022
- Lamoureux, D. (2016). *Les possibles du féminisme : agir sans « nous »*. Québec : Remue-ménage.
- Lamoureux, E. (2005). De l'émancipation à la subversion : rétrospective historique de l'art engagé au Québec. *Cahiers de l'action culturelle*, 4(1), 1-14.

- Lamoureux, E. (2009a). Pratiques des artistes en arts visuels : un terrain fécond pour une réflexion sur les contours actuels de l'engagement. *Can J Pol Sci*, 42, 45-63.
- Lamoureux, E. (2009b). *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Éditions Écosociété.
- Lamoureux, E. (2010). Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale. *Amnis [En ligne]*, (9), 12. Récupéré de <http://amnis.revues.org/314>
- Lamoureux, E., Bruneau, J. et G. Olivier, C. (2018). Art et action culturelle au sein du mouvement communautaire au Québec. Dans F. Saillant et È. Lamoureux (dir.), *InterReconnaissance : la mémoire des droits dans le milieu communautaire au Québec* (p. 239-304). Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Lamoureux, E. et Neumark, D. (2011). Analyse des ateliers : Qu'est-ce que l'art. Dans J. Chagnon, D. Neumark, L. Lachapelle et Engrenage Noir/Levier. *Célébrer la collaboration : art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs. Documenter la collaboration* (p. 99-105). Montréal : Lux.
- Lamoureux, J. (2001). Marges et citoyenneté. *Sociologie et sociétés*, 33(2), 29-47. doi : <https://doi.org/10.7202/008310ar>
- Le Coguic, É. (2006). Récit méthodologique pour mener une autopoïtique. Dans P. Gosselin et É. Le Coguic (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 111-118). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Le Marchand, A. (2013). Échelle inconnue. L'art politique n'est pas un plan. [Unknown Scale]. *Multitudes*, 53(2), 25-30. doi : 10.3917/mult.053.0025
- Lisi-Daoust, C. (2016). *Le dessin sous contrainte : étude des états limites du dessin dans une pratique de l'écriture imagée* (mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/9136/>
- Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs*. RLRQ, c. S -32.01. Récupéré de <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/showdoc/cs/S-32.01>
- Lupien, J. (2004). L'intelligibilité du monde l'art.. Dans S. Caliandro (dir.), *Espaces perçus, territoires imaginés en art* (p. 15-35). Paris : L'Harmattan.
- Luquet-Gad, I. (24/04/2020). *Thomas Hirschhorn : « J'interprète l'espoir comme un principe pour entrer en action »*. Récupéré de <https://www.lesinrocks.com/2020/04/24/arts/arts/thomas-hirschhorn-jinterprete-lespoir-comme-un-principe-pour-entrer-en-action/>

- Majeau, C. (2016). *Expérimentation et analyse d'un projet multimodal de cocréation en art communautaire avec des femmes sans-abri* (mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Récupéré de <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/8464>
- Martel, R. (2002). L'attitude supplante l'objet. *Inter : Art actuel*, (81), 6-9.
- Martel, R. (autonme 2016). Art action et performance : périphéries sans centre! *Inter : Art actuel*, (124), 78-81.
- Maurel, C. (2019). De la culture comme objet de diffusion à la culture comme travail. Les apports de l'éducation populaire. Dans C. Poulin, Preston, Marie, Airaud, Stéphanie (dir.), *Co-création* (p. 107-116). Séville, Espagne : CAG Brétigny et Éditions Empire.
- Menger, P.-M. (2009). *Le travail créateur : s'accomplir dans l'Incertain*. France : Éditions du Seuil.
- MÉPACQ. (s. d.). *Quelques définition*. Récupéré le 20 mars 2018 de <http://www.mepacq.qc.ca/education-populaire-et-luttes-sociales/quelques-definitions/>
- Mercier, L. (1995). La pauvreté : phénomène complexe et multidimensionnel. *Service social*, 44, 7-27. Récupéré de <https://id.erudit.org/iderudit/706704ar>
- Mercier, M. (2013). La marge ou le large. *24 Images*, (162), 50-51.
- Molinet, E. (2006). L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques [article scientifique]. *Le portique*, 2. Récupéré de <http://leportique.revues.org/851#quotation>
- Morin, P., et Baillergeau, E. (2008). *L'habitation comme vecteur de lien social*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Mouffle, C. (2016). Introduction. Dans *Le Paradoxe démocratique*. (p. 13-28). Paris : Beaux-Arts de Paris éditions.
- Nadeau, C. (2018). Préface. Dans F. Saillant (dir.), *Lutter pour un toit : douze batailles pour le logement au Québec* (p. 9-14). Gatineau : Écosociété.
- Neumark, D. (sans page). *Bio*. Récupéré de <http://devoraneumark.com/bio/>
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (3e éd.). Paris : Armand Colin.
- Panaccio-Letendre, C. (2011). *L'œuvre d'art comme dispositif : hétérogénéité et réévaluation de la notion de public* (mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/4688/>

- Parazelli, M. (2003). La marginalité serait-ce normale? Dans V. Rousseau (dir.), *Indiscipline et marginalité. Actes de colloque* (p. 67-87). Montréal : Société des arts indisciplinés.
- Parazelli, M. (2011). Des inégalités sociales de la participation. *Nouvelles pratiques sociales*, 23(2), 1-10. doi : <https://doi.org/10.7202/1006125ar>
- Collectif pour un Québec sans pauvreté. (s. d.). Récupéré de <https://www.pauvrete.qc.ca/document/comite-pensons-decidons-agissons-ensemble-2/>
- Peeters, H. et Charlier, P. (1999). Contributions une théorie du dispositif. *Hermès*, 25, 15-23.
- Petrella, R. (1997). *Le Bien commun : éloge de la solidarité*. Lausanne : Page deux.
- Pink, S. (2009). *Doing Sensory Ethnography*. Glasgow : SAGE Publication Inc.
- Pink, S. (2011). From embodiment to emplacement: Re-thinking competing bodies, senses and spatialities. *Sport, Education and Society: New directions, new questions? Social theory, education and embodiment*, 16(3), 343-355. doi: 10.1080/13573322.2011.565965
- Poulin, C., Preston, Marie, Airaud, Stéphanie. (2019). *Co-création*. Séville, Espagne : Empire et CAC Brétigny.
- Preston, M. (2019). Héritages et modalités des pratiques artistiques de co-création. Dans C. Poulin, M. Preston, et S. Airaud (dir.), *Co-création* (p. 23-40). Séville, Espagne : Empire et CAC Brétigny.
- Preston, M. (s. d.). *Recherche : Thèse*. Récupéré de https://www.marie-preston.com/fr/Recherches/These_1
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.
- Richard, D. (s. d.). *b. Le théâtre-images*. Dans *Les cahiers de Rémi*. Récupéré de <https://www.editionstheatrales.fr/pedagogique/les-carnets/les-cahiers-de-remi/c-mise-en-jeu/article/le-theatre-images>
- Richard, M. (2011). Dispositif. Article inédit.
- Richard, M. (2015). Le projet AMALGAME et son dispositif multimodal. Création et transposition de pratiques par de futurs enseignants en arts plastiques. *Revue de recherches en littératie médiatique multimodale*, 1. doi : <https://doi.org/10.7202/1047802ar>
- Richard, M. et Lacelle, N. (2020). *Croiser littératie, art et culture des jeunes : impacts sur l'enseignement des arts et des langues*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

- Richard, M. et Majeau, C. (2016). Hybridité et dispositifs de création : formation en marges des pratiques disciplinaires. Dans F. Gagnon-Bourget et P. Gosselin (dir.), *Actes du Colloque sur la recherche en enseignement des arts visuels, 2016* (p. 47-56). Sherbrooke : CRÉA Éditions. Récupéré de <https://www.erudit.org/fr/livres/actes-du-colloque-sur-la-recherche-en-enseignement-des-arts-visuels/actes-colloque-sur-recherche-en-enseignement-arts-visuels-universite-quebec-a--978-2-923999-04-3/004481co/>
- Richard, M., Théberge, M.-P. et Majeau, C. (2017). Le dispositif de création/médiation AMALGAME : croiser les postures et transgresser les frontières. *Revue de recherches en littérature médiatique multimodale*, 6. Récupéré de https://litmedmod.ca/sites/default/files/pdf/r2-lmm_vol5-6_richard-al.pdf
- Rochon, K. (2016). *La robe est l'intervention : création en art, histoires et constructions identitaires de femmes immigrantes de Montréal* (thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal). Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/8885/>
- Rowell, J. et Vietgen, P. (2017, 2017/01/02). Embracing the unknown in community arts zone visual arts. *Pedagogies: An International Journal*, 12(1), 90-107. doi : 10.1080/1554480X.2017.1283996
- Saillant, F. et Lamoureux, È. (2018). *InterReconnaissance : la mémoire des droits dans le milieu communautaire au Québec*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Saunier, G. (2000). Quelques réflexions sur le concept de Centre et Périphérie. *Hypothèses*, 1(3), 175-180. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2000-1-page-175.htm>
- Sioui Durand, G. (2011). Art politique : nouvelles ruses et anarchie. *Inter Art actuel*, (107), 21-25.
- Swidzinski, J. (1997). L'art comme art contextuel (manifeste). *Inter Art actuel*, (68), 46-50.
- Thompson, N. (2015). *Seeing power: art and activism in the 21st century*. Brooklyn, NY : Melville House Printing.
- Tremblay, J. (2013). *L'art qui relie, un modèle de pratique artistique avec la communauté principes et actes* (thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal). Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/5713/>
- Trémeau, T. (2001). L'artiste médiateur. *Artpress*, (22), 53-57.

- Trompette, P. et Vinck, D. (2009). Retour sur la notion d'objet-frontière. *Revue d'anthropologie des connaissances*, 3(1), 5-27. Récupéré de <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/rac.006.0005>
- Trudel, M. (2016). Tisser des liens entre l'art, la culture et le mieux-être. Dans F. Gagnon-Bourget et P. Gosselin (dir.), *Actes du Colloque sur la recherche en enseignement des arts visuels, 2016*. Sherbrooke : CRÉA Éditions. Récupéré de <https://www.erudit.org/fr/livres/actes-du-colloque-sur-la-recherche-en-enseignement-des-arts-visuels/actes-colloque-sur-recherche-en-enseignement-arts-visuels-universite-quebec-a--978-2-923999-04-3/004483co.pdf>
- Viva! Art action. (s. d.). À propos. Récupéré de <http://vivamontreal.org/>
- Volvey, A. (2010). Spatialités d'un *land* activité : le *Land Art* à travers l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude. Dans A. Boissière, V. Fabri et A. Volvey (dir.), *Activité artistique et spatialité* (p. 91-134). Paris : L'Harmattan.
- White, B. W. (2011). Le pouvoir de collaboration. Dans J. Chagnon, D. Neumark, L. Lachapelle et Engrenage Noir/Levier. *Célébrer la collaboration : art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs. Documenter la collaboration* (p. 329-338). Montréal : Lux.
- Williamson, A. (2017, automne). Invisibilité individuelle et collective : les dessins-miroirs de Anthea Black et Thea Yabut. *Esse* (91), 38-41.
- Woolf, V. (1929/2016). *Un lieu à soi* (3e éd., M. Darrieussecq, trad.). Italie : Denoël.
- Woolf, V. (1938/1977). *Trois guinées, suivi de l'autre corps par Viviane Foster* (V. Foster, trad.). Paris : Des femmes.
- Wright, S. (2004). La délicate essence de la collaboration artistique. *Plastik : Revue du Centre d'études et de recherches en arts plastiques (CÉRAP)*, 4, 184-203.
- Wright, S. (2007). Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur. *XVe Biennale de Paris*. Récupéré de <https://www.scribd.com/doc/46253019/Stephen-Wright-Vers-un-art-sans-%C5%93uvre-sans-auteur-et-sans-spectateur>