

# Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines

Sous la direction d'Ève Lamoureux  
et Magali Uhl

Les pratiques culturelles et artistiques contemporaines s'inscrivent bien souvent au cœur des enjeux sociaux, politiques, économiques et dessinent les contours du vivre-ensemble. Des collectifs d'artistes québécois, canadiens ou américains aux œuvres postcoloniales d'Afrique centrale ; des musées nationaux, de villes aux musées des droits de la personne ; des pratiques performatives dans l'espace public à l'engagement culturel ou créatif dans l'espace du soin : quels sont les enjeux et

les limites du vivre-ensemble ? Comment les institutions culturelles agissent-elles sur celui-ci ? Qu'est-ce que l'art actuel en révèle-t-il ? En explorant tout aussi bien les pratiques institutionnelles, les dispositifs de recherche et de création, que les expressions artistiques du vivre-ensemble, cet ouvrage, qui regroupe une quinzaine de contributions dans une perspective interdisciplinaire, s'interroge sur le potentiel transformateur de l'art et son déploiement dans l'espace social aujourd'hui.

monde : culturel







**Le vivre-ensemble  
à l'épreuve des pratiques  
culturelles et artistiques  
contemporaines**



**La collection « Monde culturel » propose un regard inédit sur les multiples manifestations de la vie culturelle et sur la circulation des arts et de la culture dans la société. Privilégiant une approche interdisciplinaire, elle vise à réunir des perspectives aussi bien théoriques qu’empiriques en vue d’une compréhension adéquate des contenus culturels et des pratiques qui y sont associées. Ce faisant, elle s’intéresse aussi bien aux enjeux et aux problématiques qui traversent le champ actuel de la culture qu’aux acteurs individuels et collectifs qui le constituent : artistes, entrepreneurs, médiateurs et publics de la culture, mouvements sociaux, organisations, institutions et politiques culturelles. Centrée sur l’étude du terrain contemporain de la culture, la collection invite également à poser un regard historique sur l’évolution de notre univers culturel.**

**Dirigée par Christian Poirier**

Déjà paru :

Benoît Godin, *L’innovation sous tension. Histoire d’un concept*, 2017.

Julie Dufort et Lawrence Olivier, *Humour et politique*, 2016.

Myrtille Roy-Valex et Guy Bellavance, *Arts et territoires à l’ère du développement durable : Vers une nouvelle économie culturelle ?*, 2015.

Andrée Fortin, *Imaginaire de l’espace dans le cinéma québécois*, 2015.

Geneviève Sicotte, Martial Poirson, Stéphanie Loncle et Christian Biet (dir.), *Fiction et économie. Représentations de l’économie dans la littérature et les arts du spectacle, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, 2013.

Étienne Berthold, *Patrimoine, culture et récit. L’île d’Orléans et la place Royale de Québec*, 2012.

# Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines

Sous la direction  
**d'Ève Lamoureux  
et de Magali Uhl**



Presses de  
l'Université Laval

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

Financé par le gouvernement du Canada  
Funded by the Government of Canada



Centre et laboratoires de recherche – Cultures-Arts-Sociétés (CELAT)



Identité graphique de la collection : Bureau Principal

Maquette de couverture : Laurie Patry

Maquette et mise en pages : Danielle Motard

ISBN : 978-2-7637-3738-6

ISBN PDF : 9782763737393

© Les Presses de l'Université Laval 2018

Tous droits réservés.

Imprimé au Canada

Dépôt légal 1<sup>er</sup> trimestre 2018

Les Presses de l'Université Laval [www.pulaval.com](http://www.pulaval.com)

*Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.*

# Table des matières

PRÉFACE	XI
VIVRE ENSEMBLE, ARTS ET CULTURES	
<b>Francine Saillant</b>	

INTRODUCTION	1
L'AGIR ARTISTIQUE ET CULTUREL	
<b>Ève Lamoureux et Magali Uhl</b>	

## Partie 1 EXPLORATIONS INSTITUTIONNELLES DU VIVRE-ENSEMBLE

Enjeux et défis de la transmission culturelle dans les musées de société	17
<b>Jean-Marie Lafortune</b>	

Musées et contrat social	
Les enjeux du vivre ensemble et de la gouvernance	31
<b>Yves Bergeron et Lisa Baillargeon</b>	

Les droits à l'œuvre	
Le vivre-ensemble et la muséalisation des droits de la personne	47
<b>Jennifer Carter</b>	



- Promouvoir l'inclusion et le dialogue  
Comment les musées de ville au Québec, en Flandre  
et aux Pays-Bas relèvent le défi de la diversité urbaine 67  
**Hannelore Franck, Yasmine Heynderickx, Anaïs Masure  
et Pierre Tanguay**

## Partie 2

### DISPOSITIFS DE RECHERCHE ET DE CRÉATION POUR CAPTER LE VIVRE-ENSEMBLE

- Quand l'art, la création et la santé mentale font corps  
Une expérience de socialisation alternative 85  
**Marcelle Dubé et Ève Lamoureux**
- Exploration photographique et déambulations urbaines  
d'adultes en situation d'itinérance  
Une passerelle vers un *mieux-vivre ensemble* 101  
**Mona Trudel, Sophie Cabot et Pierre Lauzon**
- Faire sonner les gouffres qui nous rassemblent  
Une autre approche de la médiation culturelle 119  
**Anne-Marie Ouellet**
- Le dispersif acouspatial et l'écoute éthérée 131  
**Michaël La Chance**
- L'écriture au défi du vivre-ensemble  
Photographie, récit ethnographique et démarche artistique 147  
**Marina Rougeon**

## Partie 3

## EXPRESSIONS ARTISTIQUES DU VIVRE-ENSEMBLE

Se réappropriier la présence du passé pour reconstruire un vivre-ensemble La démarche artistique de Freddy Tsimba	165
<b>Bogumil Jewsiewicki</b>	
La représentation et la préservation de la pollution Le vivre-ensemble et ses résidus	181
<b>Annie Gérin</b>	
Préfiguration d'un art du <i>care</i> L'art écologique pour modèle	195
<b>Bénédicte Ramade</b>	
Vivre-ensemble et féminismes en art actuel Le cas des collectifs les Fermières Obsédées et Women With Kitchen Appliances	211
<b>Marie-Claude Gingras-Olivier</b>	
Participation sociale et vivre-ensemble à l'épreuve du handicap dans la bande dessinée contemporaine francophone <i>La bande à Ed</i> de Jak et Geg	229
<b>Mouloud Boukala</b>	
CONCLUSION L'ENSEMBLE DE L'ŒUVRE	249
<b>Andrée Fortin</b>	
NOTICES BIOGRAPHIQUES	261



# Préface

## Vivre ensemble, arts et cultures

Francine Saillant

Les questions de l'art et du vivre ensemble<sup>1</sup>, lorsque conjuguées, peuvent-elles avoir un sens? À première vue, en ce qui concerne d'abord le vivre ensemble, une telle question n'aurait de sens, justement, que pour les sociétés qui s'inquiètent de leur cohésion et de la manière dont le lien social s'y tisse, ce qui est le cas des sociétés contemporaines. Or, l'art dans ces mêmes sociétés peut vite être vu comme l'une des manifestations de la fragmentation et de l'individualisme, deux phénomènes majeurs qui sont en arrière-plan des interrogations sur le vivre ensemble et le devenir des sociétés contemporaines. Les sociétés anciennes, je réfère à celles qui ne faisaient pas nécessairement de l'art un domaine spécifique du social contrairement à nos sociétés, avaient ceci de particulier que celui ou celle que l'on nomme aujourd'hui artiste œuvrait d'emblée pour le bien collectif. C'est le cas de l'architecte des cathédrales du Moyen Âge en Europe,

---

1. [Note des éditrices] Dans la littérature scientifique, le concept de «vivre-ensemble» s'écrit avec ou sans trait d'union. Nous avons laissé libre choix aux auteur.e.s quant à la graphie.

de la tisserande de la Nouvelle-France du XVII<sup>e</sup> siècle qui fabriquait vêtements, lingerie, drapés et tapis devant ensuite être utilisés dans la vie quotidienne, ou encore des sculpteurs inuits de miniatures qui produisaient au début du XX<sup>e</sup> siècle des figures des Ancêtres de ce territoire appelé aujourd'hui Nunavut et qu'ils incorporent dans la vie culturelle. Tous ces gens avaient ceci en commun d'être au service d'une collectivité; leurs œuvres s'inséraient dans la logique d'un usage social déterminé, et se devaient d'être complètement intégrées aux besoins auxquels elles répondaient. Ce n'est que plus récemment dans l'histoire que l'artiste a pu naître comme figure autonome et que son œuvre a pu être reçue comme partie d'un domaine spécifique du social, ce qu'on appelle le champ de l'art.

On le sait, l'artiste comme on le connaît aujourd'hui, idéalisé comme sujet créateur d'œuvres uniques et dont la fonction serait entre autres d'être « esthétiques », de participer à la vie culturelle, quel que soit le sort que ce dernier fasse subir à cette idée d'esthétique, ne pouvait exister dans les sociétés anciennes. En contraste, l'artiste « contemporain » est la figure par excellence de l'individu et de l'individualisme, de l'autonomie de conscience et de pensée, du singulier et de la subjectivité. Il incarne de ce fait l'art comme domaine isolable<sup>2</sup> des autres domaines du social. Du fait de l'affirmation de son individualité et de sa singularité (à travers l'idée de liberté créatrice), il représente exactement ce qui pose problème à ceux qui considèrent les sociétés contemporaines comme trop fragmentées et trop individualistes en exhortant au « vivre-ensemble<sup>3</sup> ». Alors, comment l'art et l'artiste, à contrario de ces idées reçues, peuvent-ils contribuer au vivre ensemble? L'acte créateur, individué, singulier, contemporain, est-il nécessairement détaché du social? Est-il nécessaire de penser l'art en des termes utilitaristes ou fonctionnalistes pour que la conjugaison art et vivre ensemble soit possible? Pour mieux saisir la portée et les

---

2. Cette dichotomie entre les pratiques des sociétés anciennes et plus ancrées dans la tradition et les sociétés contemporaines est certes un peu trop caricaturale mais l'espace manque ici pour aborder cette question de manière frontale.

3. Ainsi marqué d'un trait d'union, le vivre-ensemble se substantialise, se durcit, indique une direction obligée.

avenues des réponses à ces questions, je propose d'abord de clarifier les notions de vivre ensemble et de culture, pour ensuite esquisser, à très larges traits, les liens entre le vivre ensemble, l'art et la culture.

## 1. Le vivre ensemble

L'habitus intellectuel nous a amenés à ce jour à associer l'idée de vivre ensemble au monde politique. Selon celui qui en fait usage, on parle de notion ou de concept de vivre ensemble. En tant que notion ou mot clef<sup>4</sup> aujourd'hui en large circulation, le vivre ensemble fait irruption dans le social avec les événements qui ont suivi le 11 septembre 2001 et les débats houleux et devenus quotidiens autour de la présence musulmane dans les sociétés occidentales, d'abord en France mais ensuite ailleurs en Europe, en Amérique et bien sûr au Québec. Le terrorisme, l'afflux migratoire en provenance du Moyen-Orient et du Maghreb, la question de la place des signes religieux dans l'espace public, la montée du racisme et de la xénophobie, ainsi que celle des droites populistes, tout cela a amené plus d'un politicien à chercher à trouver des réponses sociales et politiques face aux dérives des uns et des autres. Sont venues en tête la hantise des dangers des montées de la violence et celle de déplaire à un électorat toujours plus frileux, comme le démontre la prolifération de politiciens qui séduisent des électeurs dans les groupes les plus réfractaires à l'immigration. Ce contexte a favorisé une série de discours à caractère moralisant et voulus rassembleurs de la part des politiciens de gauche ou de droite. La perspective d'un vivre ensemble dans la pluralité, et l'affirmation même de la pluralité, n'est cependant pas nouvelle, considérant les grands auteurs qui ont déjà formulé plusieurs orientations ainsi qu'un cadre philosophique et épistémologique pour la penser<sup>5</sup>.

---

4. L'article de Khadiyatoula Fall (Saillant, 2015 : 21-38) présente bien cette tendance.

5. Voir l'ouvrage issu du colloque *Représentations et expériences du vivre ensemble dans les sociétés contemporaines: un état des lieux* (Saillant, 2015).

Rappelons ici les contributions de Touraine (1997), Barthe (2002) ou encore Arendt (1983). Aujourd'hui, ces visions ont été quelque peu obscurcies par une dominante qui est celle d'un usage qui prend la forme d'un diktat politique: *il nous-vous faut* nous-vous resserrer (devant la menace, comme le mot-clic #*Nous sommes Charlie* en était le reflet); *il nous-vous faut* tolérer les autres, les non semblables, à l'image de ces femmes anonymes qui ont tricoté des milliers de tuques à l'arrivée des Syriens au Québec en signe d'accueil; *il nous-vous faut* développer un sens civique (avec les personnes âgées, les cyclistes, les non-fumeurs) et se rappeler qu'une société est d'abord une réunion d'êtres divers et pas seulement de semblables, en même temps que c'est ce caractère-là, celui d'être semblable, qui s'impose lorsqu'il est question de vivre, *ensemble*. Le sens dominant de la notion de vivre ensemble, qui renvoie au resserrement, au rassemblement, à la cohésion et à la solidarité, ne saurait nous faire perdre de vue que cette notion est née au cœur de la question de la pluralité. C'est parce que l'autre (et l'altérité) fait irruption que la question de la cohabitation avec lui s'impose. Les figures que prend aujourd'hui l'altérité, par exemple le musulman et le sans-papier, sont une prolongation de celles de l'époque de Hannah Arendt, soit le Juif, le réfugié et le sans État. Si nous faisons maintenant face à l'inquiétude largement répandue d'un vivre ensemble sous menace, on ne saurait évacuer trop rapidement la question fondamentale d'un vivre ensemble au cœur de la pluralité. Et l'artiste, s'il a représenté un vecteur de fragmentation, est par ailleurs un agent potentiel de pluralisation. L'affirmation de la pluralité comme principe sous-jacent de la vie commune peut se faire par l'affirmation de plusieurs figures qui viennent l'incarner, et l'artiste en est une. L'artiste est une figure de la pluralité en même temps que celle du possible médiateur vers et entre les altérités. Il a le pouvoir d'agir au cœur de la pluralité et participe de la pluralisation du monde.

Les usages de la notion de vivre ensemble se sont répandus dans le grand public. La notion est décidément devenue chose courante en comparaison de ce qui était le cas dans le Québec d'avant septembre 2001. Les débats autour des accommodements raisonnables (2009) et de la Charte des valeurs (2013) y sont pour beaucoup. Ces usages

mettent en avant plan des réflexions sur la question cuisante de la manière dont on peut effectivement se penser collectivement. Autour de l'immigration, associée directement au vivre ensemble, le Québec cherche et trouve divers moyens d'affirmer la diversité par un jeu subtil d'acceptation de l'autre et de pratiques d'intégration. Tout près de la notion de vivre ensemble se trouve celle d'interculturalité. Quoique présent depuis les années 1970, l'interculturalisme s'imposa au Québec dans les années 1980, en voulant dépasser la mosaïque canadienne du multiculturalisme et le carcan républicain (Fistetti, 2009; Kymlicka, 2003). On peut comprendre l'idée d'interculturalisme comme une sorte de pacte de réciprocité à caractère socioculturel. L'interculturalisme est une donnée importante au Québec et s'est édifié comme une idéologie et un modèle « d'intégration des immigrants », dit autrement, de vivre ensemble : l'idéal serait d'« intégrer » les immigrants et de conserver les acquis en matière de langue, de culture et d'éducation, pour la majorité francophone en particulier (Bouchard, 2012). L'interculturalisme, comme le soulignent Lomomba et White (2014)<sup>6</sup>, est toutefois plus qu'un modèle ou une idéologie, c'est un ensemble de pratiques qu'il faut savoir nommer et comprendre pour en révéler l'originalité. Parler d'interculturalité et de vivre ensemble, c'est poser le problème que vit une société comme le Québec face à sa pluralité. Qu'il s'agisse du vivre ensemble, ou de l'interculturalité, l'autre, l'altérité ou celui qui l'incarne, c'est d'abord et avant tout celui qui vient d'ailleurs, l'immigrant. En effet, on ne se réfère pas d'abord à d'autres catégories sociales qui reflètent pourtant aussi des formes d'altérité, qu'elles se déclinent sous les angles de l'âge, du genre, de la couleur de la peau, par exemple, ni à ceux et celles qui créent chaque jour des propositions artistiques et culturelles ouvrant les « champs des possibles ». On se réfère encore moins à l'infinité des formes de vie qui s'entrelacent et s'entrechoquent, composant les multiples figures de la pluralité et de la société, dont notamment ce que

---

6. Ces auteurs distinguent d'ailleurs l'interculturalisme en tant que modèle au même titre que le multiculturalisme, l'interculturalité en tant que qualité ou propriété de pratiques sociales et interculturel. L'interculturel se place au niveau empirique et phénoménologique des interactions. C'est cette distinction que nous reprenons dans le présent texte.



donnent à voir, à vivre et à sentir les pratiques artistiques et culturelles que nous livrent les créateurs. Il semble que pour saisir cette omission, il faille se diriger du côté de la définition même de la culture.

## 2. La culture

Discuter de cette manière du vivre ensemble et de ses liens avec l'art peut paraître anecdotique. Car cet ouvrage n'est certes pas consacré à l'interculturel comme réponse au vivre ensemble d'une société « multiculturelle », mais bel et bien aux pratiques artistiques et culturelles, et cela, depuis un large spectre. Les propositions qui sont rassemblées dans ces pages nous amènent effectivement dans des sillons contrastant eu égard aux significations quelque peu hégémoniques et désormais trop établies de la notion de vivre ensemble. Il semble toutefois important de revenir à de telles significations et de poser cette question de fond : parler de vivre ensemble, est-ce vraiment parler de vivre ensemble entre différentes cultures pseudo-constituées (« la communauté arabo-musulmane », la « communauté hassidique », la « communauté haïtienne »), ou est-ce parler de vivre ensemble dans un monde construit de sujets et de collectivités posés ou se posant en marques de la pluralité, sujets et collectivités eux-mêmes pensés au-delà de leur appartenance à une communauté, qu'elle soit ou non dite culturelle ? Il semble que l'avenir de la théorie sociale (et non de la doxa) serait du côté de la deuxième proposition. Pas question de dire ici que l'interculturalisme comme réponse au vivre ensemble dans une société comme le Québec n'ait pas sa place, une thématique qui dépasse de loin le cadre de cette proposition. La place de l'*interculturel* il faut plutôt la poser comme une réponse à l'affirmation de la pluralité à côté d'autres possibilités d'*inter(-)relations sociales et culturelles*. Et c'est ici que la notion de culture doit être scrutée.

Dans les usages que l'ont fait habituellement du mot culture, on trouve encore aujourd'hui une signification dominante : la culture dont serait doté un sujet national donné (et sa collectivité), et qu'il a eu en héritage de la famille, la communauté, l'histoire et la mémoire. Le lien à cette culture passe par une forme d'appartenance et d'identification. Cette

culture se traduit entre autres par des signes et des symboles divers : c'est là que se logent les signes religieux qui occupent tant l'esprit de nos contemporains, mais aussi une foule d'autres signes et symboles, par exemple ceux liés aux modes alimentaires, vestimentaires, langagières, esthétiques, morales, etc. La religion n'est pas la culture : elle occupe une place certes fort importante à côté des grandes idéologies, incluant les idéologies politiques, mais elle n'est pas à elle seule la culture.

Dans les sciences sociales, il existe aussi un débat de taille pour nommer la culture, et où l'on va jusqu'à se demander si une telle notion a encore un sens. Certains intellectuels souhaitent s'en débarrasser en raison de l'héritage essentialiste qu'elle transporte, mais des détracteurs de cette position anti culturaliste diront : enlever la culture et que devient alors la texture du monde ? Que deviennent les styles, les fines différences, les langages ? Les tenants de la proposition culturaliste, celle qui considère la notion de culture comme pertinente encore aujourd'hui, considèrent toutefois que le concept mérite d'être revu et détaché de toute tentation essentialisante, prédéfinie et figée. Celui qui souhaite un monde fait d'instruments, de mécaniques, d'économie virtuelle, de marché libre sans entraves, de déshumanisation radicale, celui-là aimerait se débarrasser de cet embarras qu'est la culture (Saillant, Kilani et Grazer-Bideau, 2011). Il souhaite sans doute un monde poli, lissé, dénué de toutes différences, d'aspérités embarrassantes. Pendant des décennies, d'ailleurs, les développeurs du Tiers Monde n'ont-ils pas pris la culture (des autres, pas la leur) comme un obstacle (à la domination occidentale) et non comme un existant, comme une ressource, et comme un univers relationnel ?

Les scientifiques des sciences sociales ont par le passé largement contribué à véhiculer une notion de culture équivalente à celle d'un monde clos, fait de substance attribuée et de fausse authenticité. Ce type de construction scientifique a conduit au pire, aujourd'hui nous le savons, par exemple au Rwanda où les Tutsies ont cru qu'ils étaient « Tutsies » et les Hutus ont cru qu'ils étaient « Hutus »<sup>7</sup>. Cela a entraîné

---

7. Rappelons que les ethnies Hutu et Tutsie ont été constituées par le colonisateur belge et que ces divisions étaient le fruit de rapports de domination et de

l'alimentation des visions racistes et coloniales des « autres ». Les auteurs contemporains (voir par exemple Appadurai, 2013 ; Geertz, 2000 ; De Castro, 2012 ou encore Ingold, 2014) associés au culturalisme plaident en faveur d'une vision ouverte et connectée des pratiques et des significations culturelles reliant les mondes matériels et immatériels, humains et non humains, réels et virtuels, proximaux et distants, historiques et imaginés. Il faut conserver cette propriété ouverte et sensible du monde, mais revoir la vision réductrice et disciplinarisée de la culture, en revisitant carrément l'ethnologie et l'anthropologie.

L'autre tendance que l'on peut retrouver dans le monde scientifique est celle des sciences humaines qui identifient la culture au sens où il en est question dans les productions culturelles et artistiques. Dans ce contexte, la culture prend un autre sens : anciennement, un sens bourgeois, comme « avoir de la culture » être « cultivé » ; ou plus récemment, faire partie du monde culturel, par exemple en tant qu'artiste, muséologue, bibliothécaire, architecte. Les disciplines artistiques et les pratiques de conservation (des œuvres) participent de ce type d'univers culturel. Généralement, la culture en tant que « substance », déclinée par des termes tels qu'identité ou communauté, ne cohabite pas très bien avec la culture en tant que production et œuvre. Là encore, le terme conduit à des problèmes épistémologiques fort débattus. Comment en effet appréhender d'un côté ce que l'on a appelé la culture (et certaines de ces déclinaisons telles que les identités culturelles), et de l'autre, les productions culturelles que sont les œuvres, alors que l'un et l'autre de ces phénomènes participent de la formation et de la création du monde sensible qui peut ou non être commun, mais qui se glisse, s'infiltrer potentiellement dans toutes les sphères du social, dans les subjectivités et dans les interrelations ? L'erreur sur le mot culture est d'abord et avant tout épistémologique, et s'explique par une conception bourgeoise du monde (portée par les élites des « Beaux »

---

contrôle désirées par ce même colonisateur ; avant la colonisation du Rwanda par les Belges cette division ethnique était absente. Peu à peu, la population du Rwanda a incorporé cette construction ethnique de sa diversité et c'est cette dernière qui a servi les guerres civiles qui ont marqué le Rwanda, incluant le génocide de 1994.

Arts) et par une conception coloniale (portée par les anthropologues et les ethnologues, une autre élite). La scission entre les deux grandes familles de significations de la culture trouve là son origine : on se situe d'un côté devant des élites qui possèdent une culture savante (comme le dirait Dumont, 1987) et de l'autre devant des gens ordinaires avec leur culture populaire et leur vie quotidienne au sein de communautés. Cet héritage a divisé et séparé des disciplines, des facultés, des regards scientifiques, des mondes, des collectivités, et a contribué à la vision fragmentée que nous avons du monde sensible que serait cette chose appelée culture, et dont les humains, même les plus éloignés les uns des autres, sont malgré tout tributaires. La culture se trouve pourtant dans les organisations internationales, dans les *favelas*, dans la rue, elle est sonore, visuelle, gustative, tactile, odorifère, elle est texture et modalités, corps et cerveau, cœur et âme, elle est style et forme, visible et invisible, elle est mode d'existence et elle participe, par tous les modes d'entrée possible, de la pluralité intrinsèque du monde, des sujets et des collectivités.

Il nous faut repenser la culture, les héritages disciplinaires, la doxa, les prêts à penser et imaginer, ce qui est le cas de cet ouvrage, des formes de vie qui se lovent dans la culture, cette fois-ci prise au sérieux. Alors, le monde interculturel qui inspire l'idée de cohabitation des différences dites culturelles non strictement ethnicisantes (et ainsi le vivre ensemble) pourra se voir enrichi par des interactions culturelles non ethnicisantes et ouvertes sur plusieurs catégories de différences. Et le monde de l'art pourra pour sa part, mais il le fait déjà, se trouver également enrichi par les sources d'inspiration qui se trouvent dans les formes de vie collective qui font appel à la mémoire et à des traditions anciennes, nouvelles ou (ré)inventées. Cette version de la notion de culture ouvre la perspective de penser la pluralité et le vivre ensemble non seulement depuis la préoccupation de la cohésion sociale, ce qu'adorent les gouvernements, mais aussi depuis celle de l'importance de préserver la diversité et la pluralité comme valeurs fondamentales du monde actuel et en devenir, et de contribuer à la texture infinie des choses, des êtres et du monde. Les contributions de cet ouvrage en sont des illustrations.

## Références bibliographiques

- Appadurai, Arjun. 2013. *Condition de l'homme global*, Paris, Payot.
- Arendt, Hannah. 1983. *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Levy.
- Barthe, Roland. 2012. *Comment vivre ensemble?* Paris, Seuil.
- Bouchard, Gérard. 2012. *L'interculturalisme*, Montréal, Boréal.
- De Castro, Eduardo Viveiros. 2012. *Métaphysiques cannibales*, Paris, Presses universitaires de France.
- Dumont, Fernand. 1987. *Le sort de la culture*, Montréal, l'Hexagone.
- Fall, Khadiyatoulah. 2015. «De quoi l'expression vivre-ensemble est-il le nom?», dans Francine Saillant (dir.), *Pluralité et vivre ensemble*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 21-38.
- Fistetti, Francesco. 2009. *Théories du multiculturalisme*, Paris, Découverte.
- Geertz, Clifford. 2001. *Available Light*, Princeton, Princeton University Press.
- Ingold, Tim. 2014. *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones sensibles.
- Kymlicka, Will. 2003. *La voie canadienne*, Montréal, Boréal.
- Lomomba, Emongo et Bob White. 2014. *L'interculturel au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- Saillant, Francine (dir.). 2015. *Pluralité et vivre ensemble*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Saillant, Francine, Kilani Mondher et Florence Greazer-Bideau. 2011. *Le manifeste de Lausanne*, Montréal, Liber.
- Touraine, Alain. 1997. *Pourrons-nous vivre ensemble? Égaux et différents*, Paris, Fayard.

# Introduction

## L'agir artistique et culturel

Ève Lamoureux et Magali Uhl

Les pratiques culturelles et artistiques contemporaines s'inscrivent bien souvent au cœur des enjeux sociaux, politiques et économiques. Les musées et autres institutions culturelles jouent un rôle social, voire politique, de plus en plus ancré dans les questions d'actualité, se faisant même les traducteurs, les passeurs, parfois les défenseurs, des identités et des cultures de leur communauté ou nation d'appartenance. De leur côté, les artistes contemporain.e.s<sup>1</sup>, comme l'exprime Sioui Durand (1997), font du social leur principal matériau de création. S'amusant à (dé)jouer le réel, avec une portée bien souvent micropolitique (Ardenne, 1999), ils/elles instillent un regard critique sur le monde et proposent des voies alternatives préfigurant ce que pourrait ou devrait être le vivre-ensemble.

C'est à certaines de ces pratiques culturelles et artistiques que nous réfléchirons dans cet ouvrage. Des collectifs d'artistes québécois,

---

1. [Note des éditrices] Nous avons laissé libre choix aux auteur.e.s dans la féminisation de leur contribution.

canadiens, américains aux œuvres postcoloniales d'Afrique centrale, des musées nationaux, de villes aux musées des droits de la personne, des pratiques performatives dans l'espace public à l'engagement culturel ou créatif dans l'espace du soin : quels sont les limites et les enjeux de ce vivre-ensemble ? Comment les institutions culturelles agissent-elles sur celui-ci ? De quelles façons est-ce qu'elles le dévoilent, le confrontent et le critiquent ? Qu'est-ce que l'art actuel en révèle ? Comment pourrait-on l'imaginer autrement ? Quelles expériences partagées, quels redéploiements symboliques pourraient contribuer à son enrichissement ? En définitive, quel est le potentiel transformateur de l'art et de ses institutions aux niveaux micro, méso et macro dans un contexte politique et culturel en constante redéfinition ?

Ces questions essentielles, au cœur de ce qui se joue aujourd'hui concernant le vivre-ensemble – intergénérationnel, intercommunautaire, interethnique, entre les groupes sociaux, entre les genres, les sexes, les classes, les cultures –, une vingtaine de professeur.e.s, artistes et chercheur.e.s étudiant.e.s, pour la majorité membres du CELAT (Centre et Laboratoires de recherche – Cultures Arts Sociétés) s'en sont emparé.e.s. Leurs contributions sont réparties en trois sections et invitent à un parcours au sein des pratiques culturelles et artistiques qui se font l'écho de ces questions. La première section, « Explorations institutionnelles du vivre-ensemble », propose un état des lieux du vivre-ensemble dans les institutions muséales et analyse les conceptions et les pratiques émergentes en leur sein. Les innovations dans les formes et les mandats actuels des musées comme dans les scénographies sont interrogées relativement aux dynamiques sociales et culturelles dans lesquelles elles s'inscrivent. La deuxième section, « Dispositifs de recherche et de création pour capter le vivre-ensemble », aborde ensuite les dispositifs permettant de capter, de mettre en lumière, voire de faire surgir, un vivre-ensemble. Que ce soit par l'écriture visuelle, sonore ou chorégraphique, les figures de la créativité agissent comme des impulsions pour faire éclore d'autres formes du collectif. À partir d'études de cas ciblées, les contributions s'intéressent ici aux manières de générer une expérience commune, que ce soit par des pratiques de médiation ou par des agencements de gestes, sons, images et langages divers.

La dernière section, « Expressions artistiques du vivre-ensemble », se concentre enfin sur des pratiques d'artistes qui, traversées par le vivre-ensemble, en prennent acte, le critiquent, le recomposent. De la performance aux installations plastiques, des romans graphiques aux arts visuels, diverses formes artistiques sont interpellées pour rendre compte de problématiques domestiques, sociales, culturelles et environnementales contemporaines. Les artistes deviennent ici les porte-voix des minorités, souvent ostracisées, dont ils/elles restituent l'histoire et les luttes quotidiennes, en formulant autant de propositions pour inventer une société plus inclusive.

Car l'inclusivité, la quête d'une société plus égalitaire, le respect des minorités et des droits de la personne, la visibilité et le soutien aux luttes pour le respect, l'intégration et la promotion de la diversité ethnoculturelle, la prise en compte de la fragilité sociale, le souci de l'autre dans l'infime diversité de ses pratiques et attributs sont bien les piliers qui reconfigurent le vivre-ensemble actuel. Sorti des discours globalisants et d'un universalisme abstrait qui l'exile de la société, le vivre-ensemble prend soin de chacun.e à l'intérieur de celle-ci, au creux de son identité, de sa spécificité, de son unicité, bref dans la trame concrète de son existence. La transmission culturelle par le prisme de l'art dans ses formes symboliques et matérielles semble bien le pari du vivre-ensemble contemporain, le « tact ontologique » (Despret, 2015) qui pourrait le définir, autrement dit une attention aiguë à l'agir de la culture, à son intelligence propre, et au chemin pour y arriver.

## **1. Explorations institutionnelles du vivre-ensemble**

Cette première partie expose un panorama de la question du vivre-ensemble dans diverses institutions muséales. On voit ici à l'œuvre le rôle social de plus en plus important qu'entendent jouer ces institutions dans le contexte de la montée de la nouvelle muséologie, de l'importance accordée à la démocratisation et à la démocratie culturelles, du développement assez fulgurant des nouvelles technologies et des techniques récentes de médiation et d'idéation qui tendent vers un redéploiement de la mission de l'institution elle-même. En découle



une ouverture de plus en plus grande quant à la définition même de l'art et de la culture qu'on aurait qualifiée, il n'y a pas si longtemps, de légitime, quant au patrimoine matériel et immatériel qui mérite d'être sauvegardé et quant à une radicalisation de l'attention portée à l'inclusion culturelle – non seulement sur le plan des « catégories » de personnes qu'on souhaite sensibiliser à l'art, mais quant à l'ampleur de leur participation. Si des obstacles importants (notamment les pressions politiques et économiques, et le rapport d'autorité des experts) ne permettent peut-être pas, comme l'affirme Lafortune dans son texte, d'affirmer que les musées sont définitivement passés du « temple » au « forum », il n'empêche que les institutions culturelles entendent jouer un rôle de premier plan dans les grands débats de société, et ce, par le biais de leur mission, de leur mode de gouvernance et de fonctionnement, des expositions et choix muséographiques, et des activités créatives, pédagogiques et de médiation. Ceci n'est guère surprenant puisqu'elles jouent, à divers degrés, un rôle de mémoire culturelle qui exige une attention et une relecture constante de l'histoire et de la culture commune. Qui et quels événements font partie de cette histoire ? Quels œuvres, artéfacts, récits ou autres doivent être identifiés comme patrimoine et conservés ? À quelles fins et selon quels critères ? Quels discours produit-on sur eux et de qui émanent-ils ? Comment les exposer ? Quel modèle pédagogique et de médiation est mis en place ? Les enjeux abordés dans les textes sont multiples, mais le plus transversal est celui de la prise en compte de la diversité radicale de nos sociétés contemporaines et des efforts déployés par les institutions culturelles non seulement pour en tenir compte, mais pour contribuer à un vivre-ensemble qui respecte le pluralisme tout en souhaitant (re) créer du commun. Cette diversité liée à la classe, l'origine culturelle, l'(hétéro)sexisme se manifeste aussi dans la grande variété des goûts, des expériences, des lectures différentes, souvent même divergentes, des œuvres, de l'histoire et des sociétés.

Pour commencer **Jean-Marie Lafortune** interroge, dans les musées de société, les stratégies de transmission culturelle – potentiellement riches pour la mise en commun des références culturelles –, l'impulsion d'une « dynamique démocratique » (délibération et participation)

et l'élaboration de projets communs. À l'aune de l'évolution de ces musées, des dynamiques sociales, politiques et économiques dans lesquelles ils s'insèrent, l'auteur s'interroge sur les apports, enjeux et défis à l'œuvre dans les dispositifs de patrimonialisation et de médiation. Si les premiers (malgré certains progrès venant notamment du champ du patrimoine immatériel) restent encore largement la chasse gardée des experts, les pratiques de médiation, elles, s'ouvrent de plus en plus au pôle de la réception, aux publics variés, contribuant ainsi à une « participation culturelle élargie », mais aussi au renforcement d'une « culture de la participation ». Ces avancées, cependant, sont fragilisées par les fortes pressions politiques et économiques menaçantes pour l'autonomie institutionnelle, de même que par la « spectacularisation » de la muséologie.

Le vivre-ensemble muséologique est ensuite analysé par **Yves Bergeron** et **Lisa Baillargeon**, dans la perspective des stratégies de gouvernance des musées. Mettant en parallèle l'évolution de leur mission – influencée, notamment, par la nouvelle muséologie depuis les années 1970 – avec les fortes pressions économiques et politiques qui s'exercent sur eux depuis plusieurs années, les auteur.e.s observent une mutation assez profonde dans les modes de gestion. Cette dernière altère la vision commune et solidaire à la base, depuis la création de la Société des musées du Québec (SMQ) en 1958, du développement du réseau muséal sur l'ensemble du territoire. Cette nouvelle réalité non seulement fragilise les institutions, mais elle met potentiellement en danger le « cœur même du projet muséal qui se cristallise autour [d'un] contrat social, c'est-à-dire les engagements que prennent formellement les musées à l'endroit des citoyens et des communautés » et qui visent un projet de démocratie culturelle – avec, notamment, une prise en compte des attentes et intérêts des citoyen.ne.s, une collaboration avec différents milieux et un souci de création de programmes éducatifs diversifiés.

**Jennifer Carter** explore, pour sa part, le nouveau phénomène international des musées des droits de la personne, en analysant les missions et les stratégies muséographiques et de médiation mises en œuvre au

sein des institutions du continent américain. Même si chacun des musées est bien ancré dans son contexte national, ils partagent néanmoins une double mission : représenter l'histoire des luttes menées pour conquérir les droits fondamentaux et (re)donner la parole aux citoyen.ne.s et communautés marginalisé.e.s. Est aussi très présente, surtout en Amérique du Sud, la « valeur de preuve » qui est octroyée aux documents, récits, photographies, objets collectionnés. Ces matériaux mis à la disposition du public jouent souvent un rôle important dans les processus de réparation des torts qu'ils soient juridiques ou autres. Ces musées détiennent la capacité de déclencher des réflexions, voire des actions collectives, autour d'événements sociaux sombres et délicats. Toutefois leur rapport aux pouvoirs politique et économique, leur mode de gouvernance, comme leurs choix expographiques et curatoriaux, de médiation et de communication, soulèvent de multiples enjeux éthiques à prendre en considération.

Cette réflexion sur les musées en lien avec l'histoire et la cité se poursuit par la contribution de **Hannelore Franck, Yasmine Heynderickx, Anaïs Masure et Pierre Tanguay**. Ces auteur.e.s analysent les forces de quatre musées de ville (au Québec, en Flandre et aux Pays-Bas), proactifs et innovateurs en regard des enjeux muséaux et sociaux liés à la diversité culturelle urbaine, et examinent les nombreux défis auxquels ils doivent faire face. Puisque dans leur mission même se trouvent non seulement un ancrage territorial, mais une présence structurante dans leur communauté, ces derniers doivent, dans l'expérimentation concrète, développer des méthodes de travail plus collaboratives, des formats d'exposition et des outils de médiation qui leur permettent de se rapprocher des diverses communautés, d'être plus inclusifs et représentatifs afin de favoriser « l'inter » : entre le musée et les communautés, mais aussi entre les différentes composantes de la collectivité. Encore une fois, la redéfinition des représentations de l'histoire, de la culture et de l'art exige, certes, un travail sur la (re)présentation elle-même, mais aussi des démarches structurantes favorisant l'inclusion, la délibération et la participation.

## 2. Dispositifs de recherche et de création pour capter le vivre-ensemble

Cette deuxième partie convoque des études de cas qui analysent certains dispositifs de recherche ou de création permettant de capter, de révéler, voire de faire advenir, un vivre-ensemble. Le dispositif ici est envisagé comme « ressource pour l'action, en perpétuelle reconfiguration » (Beuscart et PeerBaye, 2006 : 5). Il est performatif en ce sens qu'il détient la capacité, du moins le potentiel, de « (re) configurer les acteurs et leurs pratiques » en ouvrant des « espaces de négociation et de jeu » (Beuscart et PeerBaye, 2006 : 9). Que ce soit par l'écriture visuelle, sonore ou chorégraphique, les figures de la créativité agissent comme des impulsions pour rendre visible les rapports entre le monde et soi, le soi et l'autre, le regard de soi sur l'autre, le regard de soi sur l'autre pour un tiers (les publics) ou pour faire éclore d'autres formes du collectif. Le médium artistique est ici fondamental et détient une double composante : il est influencé par la réalité dans laquelle il s'insère – son analyse peut donc permettre d'appréhender cette réalité – et il est acteur par rapport et dans cette réalité. Il a donc un potentiel transformateur, générateur de perceptions, d'idées, mais aussi de sensations et d'émotions. Ainsi, l'art comme vecteur d'expériences peut être aussi une façon d'accéder à ce qui échappe à la pensée rationnelle, à la parole raisonnée. Les études de cas suivantes s'interrogent donc sur le vivre-ensemble notamment à partir d'initiatives de cocréation favorisant l'inclusion sociale de personnes souffrant de problèmes en santé mentale ou invitant à la réappropriation de l'espace urbain par des personnes itinérantes. Elles le questionnent aussi à partir de protocoles de recherche visuels et sonores permettant l'analyse de la réalité vécue sur le terrain par le prisme de la photographie anthropologique, ou impulsant la rencontre, l'écoute de l'autre, par l'emploi d'un dispositif sonore. Il s'agit, dans chaque cas présenté, de mettre en lumière un vivre-ensemble, à la faveur d'un agencement créatif impliquant l'artiste ou le/la chercheur.e et le milieu qu'il/elle investit, qui va permettre d'en restituer la signification chaque fois singulière, mais toujours portée par le souci de l'expression d'un commun partagé.

Le premier article de cette section, proposé par **Marcelle Dubé et Ève Lamoureux**, quitte le monde des musées pour celui d'un organisme culturel communautaire liant étroitement les domaines de l'art, de la santé, de l'éducation et de l'emploi. Profondément interdisciplinaire, l'École nationale d'apprentissage par la marionnette (l'ENAM) s'emploie, depuis plus de 25 ans, à renouveler à la fois l'art, l'intervention et l'action sociales grâce à la cocréation de spectacles par et pour des personnes souffrant de problèmes de santé mentale. Le combat en est ici un d'inclusion sociale et de reconnaissance qui passe par le pouvoir de l'art : individuel – autonomisation, mieux-être, remise en mouvement ; collectif – où le respect de la diversité et le faire-ensemble créent une socialité et un milieu distincts face au mépris et aux obstacles sociaux concrets rencontrés par ces personnes ; sociétal – en favorisant un changement des mentalités qui, ultimement, pourrait transformer concrètement les choses et permettre à ces personnes de (re)devenir actrices de leur vie et de celle de leur collectivité.

**Mona Trudel, Sophie Cabot et Pierre Lauzon** décrivent et étudient un dispositif de création, *Marcher et investir la ville autrement*, mis en place, en tant que projet-pilote, à la Mission Old Brewery, à Montréal, auprès de (et avec) trois groupes d'hommes en situation d'itinérance et souffrant de problèmes de santé. Par le biais de déambulations urbaines, de visites de lieux artistiques, de création d'œuvres et de l'exposition de celles-ci, l'expérience visait à voir si, et comment, l'art contribue à la « sortie du placard de l'exclusion », en favorisant l'émergence d'un nouveau regard sur l'espace urbain et son appropriation créative par les participants. Tout comme à l'École nationale d'apprentissage par la marionnette (ENAM), l'art et la création collective se révèlent ici moteurs d'inclusion et d'invention, générateurs de mieux-être pour les participant.e.s, l'institution et la collectivité. Une figure singulière de l'artiste y est présentée, celle de « l'artiste pédagogue », dont le rôle est de mettre en place un « laboratoire démocratique » visant à instaurer d'autres formes de relations à soi, aux autres et à la collectivité.

Suivent deux textes traitant d'œuvres qui juxtaposent théâtre, performance et dispositifs sonores, le premier écrit du point de vue de l'artiste chercheuse, l'autre, d'un spectateur averti. Ainsi, **Anne-Marie**

**Ouellet** décortique les intentions poursuivies, le processus créatif et les dispositifs mis en place dans *Faire résonner les gouffres qui nous rassemblent*, créé en connivence avec Thomas Sinou dans le cadre du collectif L'eau du bain. Présentée à l'Usine C à Montréal en mars 2016, cette œuvre émane d'une collaboration créative avec des personnes du Centre d'hébergement et de soins de longue durée Saint-Georges. Comment «écouter ensemble», sans viser – comme le suppose l'acceptation institutionnelle de la médiation culturelle – une compréhension mutuelle, mais bien plutôt valoriser ce qui «sépare» les artistes et les personnes collaboratrices, ces dernières des spectateurs/spectatrices, «l'étrangeté qui résonne en nous»? L'objectif ici n'est pas social, mais bien esthétique: créer une «communauté du manque partagé» et éveiller «une écoute désirante». L'expérience proposée est concrète, réelle et non reproductible; elle joue avec «le dire et non le dit» et pose la question de ce qu'il y a d'irrésolu dans l'espace de la rencontre.

**Michaël La Chance** examine, pour sa part, les environnements acoustiques du même collectif, L'eau du bain, et ceux d'autres artistes, en insistant, lui aussi, sur le partage d'une expérience où l'autre reste inaccessible, insondable. Le propre de ce type de dispositif, qu'il qualifie d'acouspatial, est de créer un fort décalage dans l'écoute puisque, d'une part, l'efficacité des moyens technologiques plonge les spectateurs/spectatrices dans une immersion (une «totalisation du moment esthétique») et que, d'autre part, ils/elles expérimentent la singularité irréductible de leur réception. Ils/elles sont donc à la fois immergé.e.s et délocalisé.e.s. Ici l'art n'est ni communication ni connexion universelle. Il ne transporte pas dans le monde de l'intelligibilité, mais bien dans le tumulte d'affects, d'humeurs, d'émotions. Cela permet de «prendre acte de la présence sonore du collectif, clameur ou murmure, de s'accorder à celle-ci et tout à la fois de noter les discordances entre les voix, recueillir en celles-ci une expérience brute de la différence et du discontinu».

**Marina Rougeon** explore enfin un dispositif créatif de recherche ethnologique qui met en dialogue des photographies qu'elle a prises de son terrain – portant sur les pratiques de bénédiction à Goiás au Brésil – et des textes constitués de témoignages recueillis. Elle réfléchit ainsi à la posture épistémologique, à la méthodologie, au potentiel

et aux enjeux de cette forme heuristique de production de connaissances scientifiques, adaptée pour expliciter le « vivre-ensemble partagé et appréhendé sur le terrain ». La dimension performative des photographies révèle des composantes « indicibles et invisibles » de la réalité sociale, et génère un récit autre qui ouvre de nouvelles réflexions. S'ajoute à cela l'écart dans l'assemblage des images et des textes, duquel surgit la complexité du vivre-ensemble et une « pensée inédite ou renouvelée ». La chercheuse s'éloigne ainsi d'un processus créatif de nature individuelle pour se mettre à l'écoute du contexte et des perspectives de ses interlocuteurs/interlocutrices. Elle parvient à tenir compte du point de vue de l'autre, tout en explicitant le sien.

### 3. Expressions artistiques du vivre-ensemble

La troisième partie se concentre sur des pratiques d'artistes qui sont traversées par le vivre-ensemble et qui, à la fois, en prennent acte, le critiquent, le recomposent. Pour reprendre une idée que nous avons développée plus en profondeur dans un autre article (Lamoureux et Uhl, 2015), l'art permet ici de (se) raconter – notamment par l'importance que prennent les (auto)récits, la visibilisation des personnes minorisées ou marginalisées, le dévoilement de réalités sociales inadmissibles, inavouables, taboues; d'agir – dévoiler, contester, militer, voire modifier concrètement la réalité; et d'anticiper, avec le pouvoir symbolique de l'art, la liberté imaginative, mais aussi l'habileté de certain.ne.s artistes à innover et à contribuer à d'autres champs sociaux. De la performance aux installations plastiques, des romans graphiques aux arts visuels, diverses formes artistiques sont interpellées pour rendre compte de problématiques telles que les ravages, encore bien actuels, du colonialisme, la pollution, les enjeux écologiques envisagés à l'aune d'une philosophie de la sollicitude (du *care*), la reconnaissance des personnes ayant des handicaps, les combats sociaux du féminisme de la troisième vague. Les artistes exposent ainsi des constats, des questionnements, expriment des prises de position, et formulent des propositions pour inventer une société plus inclusive, plus juste, axée vers le bien commun.

Dans la première contribution, **Bogumil Jewsiewicki** analyse comment les artistes congolais, et plus particulièrement Freddy Tsimba, portent une attention aux ruines comme « témoins » des violences et des expériences traumatiques liées au colonialisme, dont les impacts personnels, sociaux et politiques se font encore sentir. Les ruines sont ici une métaphore de la mémoire ignorée par l'histoire, mais tout à la fois un outil symbolique permettant de (re)prendre le « contrôle sur le présent et [de] [...] donner au vivre-ensemble un avenir ». Ainsi, Tsimba réalise des sculptures à partir d'objets-rebus trouvés dans les rues de Kinshasa ou encore de douilles de balles ramassées dans les lieux de combats. Ses sources d'inspirations combinent l'esthétique et les techniques Kongo de guérison avec la culture chrétienne. Engagé dans une démarche de « refondation », il témoigne certes de la souffrance quotidienne, de la tragique histoire de son pays, mais vise, par ses procédés formels, son esthétique et les expositions publiques de ses œuvres, à « ouvrir un espace de guérison pour refonder l'ordre social ».

**Annie Gérin** ausculte ensuite l'apport du « regard vériste » porté sur le phénomène de la pollution par certain.ne.s artistes et architectes (Michel de Broin, Kim Morgan, Edward Burtynsky et Jorge Otero-Pailos). Leurs œuvres révèlent ainsi comment la pollution, quoiqu'indésirable, est un résidu inévitable du vivre-ensemble avec lequel on entretient un rapport ambigu, « attraction et répulsion », « séduction et peur », mêlant l'attrait du progrès, le désir de contrôler et de posséder, et leurs conséquences. À l'encontre de la vision romantique soutenue par la plupart des écologistes et des personnes vouées à la sauvegarde du patrimoine qui cherchent à éradiquer la pollution ou à retrouver l'authenticité originare de la forme, ces artistes et architectes explorent la complexité de notre rapport à elle et la prennent comme matériel, comme trace de notre vie collective. On quitte ici le monde idéal pour plonger au cœur du réel, des mœurs et de l'usage des lieux. Entre autres, ce regard vériste est aujourd'hui favorisé par l'attention portée au patrimoine immatériel, comme en témoigne, notamment, la muséalisation de certains sites miniers.

Si les deux premiers textes de cette section étudient la matière même du social notamment à travers ses résidus – l'art de les récupérer, de les réemployer pour de nouveaux usages collectifs et de nouvelles



significations – les contributions subséquentes se tournent vers les acteurs/actrices de la diversité et les minorités sociales pour sonder la manière dont le lien social se construit dans la relation intersubjective.

**Bénédicte Ramade** revisite l'art écologique américain des années 1970-1980 à l'aune de l'art du *care* ou des pratiques artistiques de la sollicitude. Plus spécifiquement, elle analyse une performance de l'écoféministe Mierle Laderman Ukeles, *I Make Maintenance Art One Hour A Day* (1976), et un projet de jardin écologiste réalisé par Patricia Johanson (1981-1986), à Dallas, qui a permis de rétablir la salubrité du lieu et son appropriation citoyenne. Chez ces deux artistes, les préoccupations sociale et environnementale mettent en pratique les principes fondamentaux de la philosophie du *care*: sollicitude, interdépendance, prise en charge de la vulnérabilité humaine, valorisation des tâches domestiques et sociales dévalorisées et par le fait même celles et ceux qui les exécutent, responsabilité, soin, solidarité, action ancrée dans le localisme et la quotidienneté. Elles contribuent ainsi, loin de la logique spectaculaire du milieu de l'art et de la société capitaliste, à la « réfection concrète et symbolique de lieux et de situations », à la mise en œuvre d'une écologie sociale.

**Marie-Claude Gingras-Olivier** s'intéresse à deux collectifs actuels québécois de performance (le 2<sup>e</sup> musical) : Les Fermières obsédées et Women With Kitchen Appliances qui mettent en scène la diversité dans toute sa complexité. Les œuvres de ces artistes offrent de nouvelles formes de représentation, d'autodétermination et d'expérimentation des sujets, et agissent à la fois dans l'art, dans l'espace public et sur le terrain même de la théorie féministe et de ses luttes sociales. Situait les artistes dans un féminisme de la troisième vague, l'auteure montre comment le mode organisationnel des collectifs, les éléments formels adoptés (costumes, outils de cuisine, etc.), les œuvres en elles-mêmes, les lieux où elles sont performées, les rapports aux spectateurs/spectatrices et, parfois, leur participation concrète critiquent et déconstruisent les « stéréotypes de genre et les catégories sociales normatives ». L'art contribue ainsi à l'agentivité des acteurs/actrices et aux combats menés en vue de changements sociaux concrets.

Dans le dernier texte, **Mouloud Boukala** étudie *La Bande à Ed*, une bande dessinée, créée par Georges Grard et Jacques Lemonnier, et dont les héros sont des personnes en situation de handicap. Sa lecture anthropologique montre comment ces quatre volumes du 9<sup>e</sup> art rendent compte de l'expérience vécue, des défis quotidiens de ces personnes, mais aussi de leur courage, ingéniosité, et inventivité qui en font des acteurs qui participent et contribuent à la vie sociale. Le collectif est ici omniprésent : les situations difficiles sont toujours résolues en *gang*, et le poids de la marginalisation des personnes en situation de handicap est toujours contextualisé socialement. Ainsi, si les problèmes rencontrés sont individuels, les solutions sont inévitablement collectives. En favorisant l'identification du/de la lecteur/lectrice, cette bande dessinée parvient à illustrer la différence, ses enjeux et ses apports, à susciter une réflexion sur nos préjugés et nos « façons d'être-à-plusieurs », et à changer nos comportements. Elle est ainsi un « acte de reconnaissance » pour cette communauté, empreinte d'humour et de poésie.

Enfin, la conclusion de l'ouvrage, écrite par **Andrée Fortin**, propose une synthèse analytique des diverses contributions. L'auteure décortique la diversité des pratiques relatées au fil des pages en explorant les questions suivantes. (1) À quel ensemble réfèrent les divers vivre-ensemble mobilisés dans les pratiques et quelles sont les stratégies employées ? (2) Quelles sont les visées poursuivies, celles-ci oscillant entre des préoccupations sociales, artistiques et scientifiques ? (3) Quels sont les différents rapports entretenus par les acteurs/actrices à l'égard des institutions sociales, artistiques et muséologiques ? Deux éléments, selon elle, sont transversaux à l'ensemble des contributions : le « désir de changement », d'une part, le souci marqué pour « élaborer des relations », de l'autre.

Fortin conclut que cet ouvrage explore « comment l'art et la culture permettent d'aller au-delà de la série, du simple fait de partager un espace avec les autres, pour former un groupe de relations. Ou comment passer du partage d'un espace géographique à la construction d'un espace social ». Cet espace social que les arts et la culture façonnent en favorisant la rencontre des diverses altérités qui composent une société est, en dernière instance, un espace *constituant*,

qui permet de faire advenir des possibles et participe ainsi à l'agir artistique et culturel.

### Références bibliographiques

- Ardenne, Paul. 1999. *L'art dans son moment politique: écrits de circonstance*, Bruxelles, La Lettre volée.
- Beuscart, Jean-Samuel et Ashveen PeerBaye. 2006. «Histoires de dispositif», *Terrains & travaux*, 11, p. 3-15. Disponible à l'adresse web suivante (CAIRN): <http://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2006-2-page-3.htm> (consultée le 12 juin 2016).
- Lamoureux, Ève et Magali Uhl. 2015. «Les arts visuels à l'épreuve du vivre-ensemble: raconter, agir, anticiper pour un monde commun», dans Francine Saillant (dir.), *Vivre-ensemble: état des lieux et perspectives*, Québec, Presses de l'Université Laval et Unesco.
- Despret, Vincianne. 2015. *Au bonheur des morts*, Paris, La Découverte.
- Sioui Durand, Guy. 1997. *L'art comme alternative: réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, Inter Édition.

# Partie 1

## **EXPLORATIONS INSTITUTIONNELLES DU VIVRE-ENSEMBLE**



# Enjeux et défis de la transmission culturelle dans les musées de société

Jean-Marie Lafortune

L'analyse qui suit porte sur le fonctionnement actuel des dispositifs de patrimonialisation et de médiation des musées de société, soit les opérateurs humains, architecturaux et discursifs utilisés pour consacrer la valeur historique d'objets ou de pratiques et pour communiquer avec les acteurs non institutionnels (Cuno, 2009 ; Rasse et Girault, 2011), en regard du processus de transmission culturelle, défini comme le transfert d'objets conservés, de valeurs et de savoirs pérennisés (Berty, 2014). Quels contenus culturels transmettent-ils ? Pour qui et avec qui ? Quelles incidences ont les interactions avec les visiteurs, les publics et les partenaires sociaux sur la production et la diffusion des discours mobilisant ces objets et ces pratiques ? Que nous révèle le fonctionnement de ces dispositifs sur les contenus, les modalités et la portée de la transmission culturelle aujourd'hui ? Plus largement, de quelles manières les musées de société peuvent-ils renforcer le vivre ensemble et contribuer à la réalisation de projets communs à l'échelle d'une société ?

Faiblement problématisée dans la littérature, la notion de transmission culturelle désigne un processus transactionnel qui s'opère au

sein des musées de société dans trois espaces relationnels (Black, 2005). Le premier relève des dispositifs de patrimonialisation, soit des démarches de désignation des objets de collection pour des interprétations futures, qui requièrent d'établir des consensus entre les acteurs pour légitimer les discours de valorisation. Les deux autres espaces relationnels se situent dans les dispositifs de médiation, soit dans l'établissement d'une relation durable avec les populations habitant les territoires d'implantation des établissements et les partenaires socioéconomiques façonnant les projets muséaux ainsi que l'échange d'informations lors des visites *in situ* ou virtuelles permettant de recueillir l'avis des publics (Mairesse et Chaumier, 2013).

L'approche à l'aune des exigences de la transmission culturelle permet d'examiner les dispositifs de patrimonialisation et de médiation des musées de société, catégorie large qui recouvre les musées d'histoire, d'ethnographie, d'arts et de traditions populaires (Chevallier et Fanlo, 2013), en regard d'enjeux relatifs à la construction identitaire (Mucchielli, 2011 ; Falk, 2009 ; Pomian, 2009), à la vie démocratique (Wells et *al.*, 2013 ; Barrett, 2011) et à l'élaboration de projets collectifs (Cardin et *al.*, 2010). En outre, elle permet de mener une réflexion sur le sens de l'activité muséale actuelle en contexte de mutations sociales (nouveau régime d'historicité, diversité ethnoculturelle accrue, recomposition familiale, clivage générationnel), de transformation des pratiques culturelles (modification de l'accès aux arts et à la culture induite par les technologies numériques) et du statut des musées (recul de l'autorité institutionnelle et adoption d'un mode de gestion entrepreneurial en situation de diminution du financement public).

Après avoir circonscrit la transmission culturelle en tant qu'objet interdisciplinaire et enjeu de société, nous en délimiterons les modalités de mise en œuvre dans les musées de société à partir d'une méta-analyse de thèses avancées par des auteurs francophones et anglophones occidentaux. Nous dépeindrons, d'une part, le contrôle qu'exerce le pôle producteur dans les dispositifs de patrimonialisation et, d'autre part, l'ouverture offerte au pôle récepteur par les dispositifs de médiation. Nous décrirons ensuite les principaux éléments de contexte qui mettent actuellement à l'épreuve ces institutions avant d'identifier les

défis qu'elles doivent relever pour assumer pleinement leur fonction de transmission.

## **1. Transmission culturelle : objet interdisciplinaire et enjeu de société**

La notion de transmission culturelle est d'usage courant en sciences humaines et sociales, où elle désigne le transfert d'informations cumulatives d'une personne, d'une catégorie sociale ou d'une génération à une autre (Schönpflug, 2009). Debray (2001) distingue les processus de transmission verticale, fondés sur l'imprégnation et pris en charge par les institutions assurant la filiation historique des groupes humains (église, famille, école, parti, musée), des processus de transmission horizontale, passant par la communication et pris en charge par les instances assurant l'affiliation au sein des groupes humains (ordres professionnels, médias, réseaux sociaux). Quel que soit toutefois son champ d'application, l'efficacité de la transmission culturelle dépend des conditions du transfert tant en termes d'adaptation des contenus à des supports que d'établissement d'une relation de proximité entre les parties concernées dans des contextes précis (Blais et *al.*, 2014).

En théologie, ce transfert relève des textes sacrés et de leurs interprétations autorisées entre les fidèles d'un même courant religieux (Winter, 2012). En psychanalyse, il a trait aux structures psychiques (cognitives-émotionnelles) qui relient les parents et leur progéniture (Hatchuel, 2005). L'anthropologie met plutôt l'accent sur le transfert de modèles comportementaux au sein de groupes humains restreints (Jacques-Jouvenot et *al.*, 2012), tandis qu'en communication, l'intérêt porte sur les messages qui circulent entre des interlocuteurs (Lohisse et *al.*, 2007). Dans le domaine de l'éducation familiale et scolaire, la littérature s'intéresse au transfert de savoirs et de valeurs (Rastier, 2013 ; Baleke, 2011 ; Lahaye et *al.*, 2007), alors que dans le champ professionnel elle cible un ensemble de compétences (Barjou, 1995). Enfin, la muséologie cherche à saisir les modalités de transfert de la mémoire collective (Pénicaut et Toscano, 2012).