



Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale
EUROPES / AMÉRIQUES
<http://www.univ-brest.fr/amnis/>

*Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique
interpellées par la souffrance sociale*

Ève Lamoureux
Université libre de Bruxelles
Belgique
evelamoureux@gmail.com

Depuis une dizaine d'années, certains artistes nord-américains s'investissent au sein de communautés ou de collectivités marginalisées afin d'explorer, par le biais de la création artistique collective, la souffrance et la violence (symbolique ou réelle) vécues par les membres. Un double objectif est visé : permettre au moyen de la création une mise à distance de cette souffrance et favoriser une prise de parole créatrice visant à contester les cadres culturels, sociaux, politiques et économiques l'engendrant. Porteuses d'un processus de subjectivation, qui peut devenir politique, ces pratiques artistiques sont particulièrement présentes dans les luttes sociopolitiques menées par les femmes, les Autochtones, les réfugiées, les immigrants et les personnes vivant des difficultés économiques ou atteintes de problèmes en santé mentale.

Ces formes inventives se situent à la croisée du témoignage et du recours à l'art (cinéma, peinture, performance, etc.) comme mode de résistance. Elles témoignent, de la part des personnes victimes de rapports sociaux de domination, d'un refus de déléguer leur parole. Elles placent au cœur de leur dispositif l'exploration distanciée d'expériences individualisées et personnalisées, et le rassemblement de ces expériences afin de rendre compte de ce qui relie les membres d'une collectivité sans nier le particularisme de chacun. La diffusion de ces œuvres collectives dans l'espace public est une forme de lutte sociopolitique liée à la reconnaissance et à l'égalité politique.

Ce type de contestation contrevient à toutes les conceptions modernes de l'espace public, de l'action et de la délibération politique. C'est pourquoi nous nous proposons de les analyser en explicitant la démarche artistique employée, en questionnant le rôle de la création comme mode de subjectivation et, enfin, en interrogeant quelques enjeux politiques suscités par cette forme de résistance.

Caractérisation des arts communautaires

Les arts communautaires sont définis comme une « gamme hétérogène de pratiques [artistiques] qui impliquent une collaboration entre un ou plusieurs artistes et des membres d'une communauté qui s'identifie comme telle »¹. Cette communauté, affiliée avec un groupe qui accueille le ou les artistes, est, le plus souvent, constituée de personnes qui partagent une situation d'inégalité et de marginalité sociales, économiques, culturelles ou politiques. Les artistes, le groupe et les participants s'engagent ainsi dans un processus créatif collectif visant à agir sur ces dernières, à contrer leurs effets, à les dénoncer, à les transformer.

Les arts communautaires possèdent plusieurs caractéristiques singulières. Ils 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.

Cette vision de la création collective, d'une cocréation, remet fortement en cause le statut usuel de l'artiste et du public ainsi que leur relation. La vision moderne d'un artiste de génie, travaillant seul dans son atelier, est déboulonnée. Celui-ci doit prendre en compte des attentes, des goûts parfois forts éloignés des siens, intégrer la vision créative de gens souvent non initiés à l'art (ou du moins non professionnels) et adopter une vision de l'artiste en tant que « citoyen-participant »² à la vie culturelle et sociale. Cette façon de procéder est, pour l'artiste, déstabilisante. Elle exige une ouverture aux autres et à leurs visions esthétiques, un goût du risque et une acceptation de l'indéterminisme inhérent aux arts communautaires puisque l'artiste ne dirige plus, seul, la création.

La notion de public se trouve aussi complètement métamorphosée puisque les personnes ne sont plus passives, contemplatives, spectatrices, mais elles deviennent actives, participantes. Elles doivent être engagées, ouvertes et disponibles à expérimenter non seulement une démarche artistique, mais un processus créatif qui interpelle des zones de leur intimité. Cette exploration peut s'avérer douloureuse puisqu'elle aborde des questions, des problèmes liés aux conditions sociales, culturelles, politiques ou économiques dans lesquelles s'insère le participant. Les marques, les blessures liées à ces conditions sont à la fois collectives et individuelles, c'est-à-dire partagées par l'ensemble des membres de la communauté, mais vécues et comprises différemment par chacun.

Les multiples intervenants investis dans un projet d'arts communautaires doivent être particulièrement sensibles aux dimensions éthiques de celui-ci. La relation à établir avec les participants exige, du moins en principe, une attention et un respect assez profonds. L'artiste et les responsables du groupe doivent tenir compte des effets de la création chez les participants; offrir une écoute, un soutien, voir, en cas de besoin, recommander la

¹ Neumark, Devora, « Entre Nous : Valeurs communes et pratiques créatives partagées », *Esses : Arts et opinions*, n° 48, 2003 (printemps/été), p. 50.

² *Ibid.*

personne à des professionnels (thérapeute, travailleur social, etc.). L'artiste doit aussi s'interroger sur ses motivations et sa façon de collaborer avec la communauté. Son rôle ne doit pas être celui d'un libérateur, d'une personne extérieure possédant une expertise et une expérience à transmettre dans le but de sauver la communauté. Une artiste québécoise, très engagée dans la pratique et la théorisation des arts communautaires, Devora Neumark, adopte ainsi le mot d'ordre d'une artiste et militante aborigène, Lilla Watson : « Si vous êtes venus ici pour m'aider, vous perdez votre temps. Si vous êtes ici parce que votre libération est liée à la mienne, alors travaillons ensemble »³. Enfin, l'artiste doit être extrêmement vigilant afin de laisser une réelle place aux participants. Il ne peut pas tout décider ou avec le seul concours des responsables du groupe. Les participants doivent prendre part à la création, mais aussi à l'élaboration du projet, à sa mise en place, à la résolution des difficultés vécues, etc. L'artiste doit aussi être vigilant à la question du pouvoir informel, aux effets générés par son statut d'expert en art et ce, même s'il ne s'en revendique pas.

Exemplification de projets d'arts communautaires

Plus que parfaites. Chroniques du travail en maisons privées 1920-2000

Raphaëlle de Groot s'est plongée, au début des années 2000, dans la réalité historique et sociale des servantes, bonnes et autres employées de maison. En collaboration avec le Centre d'histoire de Montréal et l'Association des aides familiales du Québec (AAFQ), elle a conçu une exposition intitulée *Plus que parfaites. Chroniques du travail en maisons privées 1920-2000*. Pourquoi faire appel à une artiste afin de réaliser une exposition historique ? Parce que l'histoire de ces femmes n'a laissé à peu près aucune trace. Fidèle à l'une des stratégies fondamentales de sa démarche artistique, celle de créer de vastes chantiers de recherche l'insérant au sein de communautés véritables peu visibles (comme les sœurs d'un couvent ou les ouvriers d'une usine de textile italienne), De Groot lance un « avis de recherche » dans les médias québécois afin de récolter, par le biais d'entrevues, les récits d'aides familiales retraitées et actuelles et ceux de personnes ayant grandi avec elles. Elle mène aussi une recherche historique approfondie. Ce qui l'intéresse le plus : « l'univers intangible des préconceptions »⁴ puisque ce travail, qui est sensiblement toujours le même, suscite un regard positif ou négatif en fonction des mœurs et des valeurs. Après plusieurs mois d'investigations, l'artiste élabore une exposition constituée d'extraits des bandes sonores des entrevues, de documents et de photographies en provenance d'archives et de collections privées. De Groot a aussi créé des figurines et des objets miniatures illustrant sa représentation des aides ménagères et de leur travail. Enfin, l'exposition comprend aussi des photographies et une vidéo d'intervention réalisées avec les femmes interviewées, à qui il a été demandé de reconstituer de petites scènes de leur quotidien.

³ Neumark, Devora, citation énoncée lors de la table ronde *L'art comme moyen d'engagement et d'intervention sociale*, organisée par l'Institut du Nouveau Monde, Montréal, le 28 août 2009, <http://engrenagenoir.ca/blog/archives/category/agir-par-limaginaire> (section « Levier et les artistes invités »). Citation anglaise traduite en français.

⁴ De Groot, Raphaëlle, « Projets antérieurs (1997-2005) », *Raphaëlle de Groot : En exercice*, sous la direction de : Déry, Louise, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2006, p. 127.

En outre, De Groot a coécrit, en collaboration avec une sociologue, un livre sur l'histoire des aides familiales à Montréal entre 1850 et 2001⁵. Elle a aussi collaboré, avec l'AAFQ et des aides familiales, à l'élaboration d'une journée d'intervention visant à souligner le 25^e anniversaire de l'organisme et à diffuser ses principales revendications (une conférence de presse accompagnait l'action symbolique). Une série d'ateliers a ainsi été organisée regroupant l'artiste et une dizaine d'aides familiales. En écoutant les entrevues, elles ont discuté de l'évolution de leur métier et de la représentation sociale de celui-ci. Elles ont conçu une action symbolique visant à marquer leur présence actuelle et passée dans la Ville de Montréal. Des poupées, créées de leur main et à leur effigie, ont été déposées au seuil de maisons dans lesquelles des aides familiales avaient travaillé. La fabrication à la main des poupées leur a permis « [...] de remplacer la représentation typique de la servante par une représentation plus personnelle, geste qui, en jouant sur le costume, remettait en question l'image péjorative de servitude associée au métier d'aide familiale »⁶. Lors de l'action, inspirées par une citation d'une des femmes interrogées, les aides familiales portaient un tablier sur lequel était écrit : « Toujours serviables, jamais servantes ».

Les aides familiales étant, pour une majorité, d'origines diverses, avec un statut juridique précaire (peu détiennent la citoyenneté canadienne), l'idée même de se manifester dans l'espace public faisait peur à plus d'une. En s'investissant dans le projet, en imaginant une intervention qui leur convenait, qui leur ressemblait, elles ont fini par apprivoiser l'idée d'émerger publiquement et par le faire avec enthousiasme. Ce projet artísticosocial a investigué la mémoire des aides familiales, autant à l'échelle de l'individu, comme processus identitaire, qu'à l'échelle de la collectivité, comme enjeu de la société contemporaine.

Agir par l'imAGinaiRe

Depuis 2008, la Société Élizabeth Freiz, un groupe communautaire qui intervient depuis plus de trente ans auprès des femmes criminalisées, et Engrenage Noir/Projet Levier, un organisme voué, notamment, au financement et au soutien de projets d'arts communautaires⁷, coordonnent un projet de création artistique fort spécial s'adressant aux femmes incarcérées dans deux établissements pénitenciers, une maison de transition et un institut psychiatrique. Plusieurs ateliers, faisant appels à des artistes différents, sont organisés *intra-muros*, chacun durant une trentaine d'heures (3 heures, 3 fois par semaine pendant 3 ou 4 semaines).

L'artiste et quelques femmes travaillent en collaboration étroite, dépendant de l'atelier, la photographie, la vidéo, les autoportraits, le son, le *slam*, le chant, la danse et l'*acting*. Les femmes présentes influencent profondément le projet spécifique adopté puisque les initiatrices d'Agir envisagent les arts communautaires comme un outil d'expression pour les femmes incarcérées qui jouent un rôle à la fois thérapeutique et de revendications

⁵ De Groot, Raphaëlle et Ouellet, Élizabeth, *Plus que parfaites : Les aides familiales à Montréal 1850-2001*, Montréal, Remue-ménage, 2001.

⁶ De Groot, Raphaëlle, « Projets antérieurs (1997-2005) », *op. cit.*

⁷ Ces deux organismes sont les initiateurs et les coordonnateurs du projet. D'autres partenaires et bailleurs de fonds se joignent à eux, dont le conseil des Arts du Canada, le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, et la Fondation du Grand Montréal.

personnelles et politiques⁸. Le processus créatif mené par ces femmes permet, potentiellement, à celles-ci d'explorer leur intériorité, d'aborder autrement leurs blessures en vue d'une certaine cicatrisation. Il vise également à contribuer à une transformation du regard porté par la société sur la prison et sur les personnes criminalisées, à dénoncer les injustices et la répression vécues par les femmes en milieu carcéral. Cette citation de Carole, une des cocréatrices racontant ce qu'elle a retiré de son expérience, l'illustre bien : « [...] la liberté d'explorer et de m'exprimer à travers les arts, la confiance qui me manquait pour entrevoir l'avenir. Je souhaite que mes œuvres fassent tomber les préjugés à l'égard des femmes, qu'elles leur offrent un support dans leurs démarches afin de leur ouvrir des portes »⁹. De même, la venue d'un artiste et la tenue d'un atelier collectif favorisent une sortie de l'isolement pour les participantes, créent un lieu privilégié à l'intérieur de la prison dans lequel la liberté de parole est favorisée et le jugement exclu.

Les artistes ont suivi une formation les sensibilisant à la réalité des femmes criminalisées ainsi qu'au processus très particulier des arts communautaires. Les femmes participantes, quant à elles, se sont engagées à rester en contact avec la Société Élizabeth Freiz durant un minimum d'un an, afin d'être soutenues, mais aussi de perpétuer la synergie présente pendant les ateliers grâce à la tenue de rencontres collectives. Les œuvres créées¹⁰ feront l'objet d'une exposition, diffusée dans les Maisons de la culture du Québec entre l'automne 2010 et le printemps 2011. Une série de tables rondes seront aussi organisées. Enfin, l'ensemble du processus de création est documenté à l'aide de la vidéo et de la photographie dans le but d'ouvrir cette expérience au grand public.

Mise à distance de la souffrance personnelle et sociale par l'art

Les arts communautaires offrent aux artistes et aux participants une expérience située à la croisée du témoignage (au sens d'une exploration de l'expérience de vie d'une personne) et du recours à la création comme outil de guérison et comme mode de résistance. Il nous semble que ce type d'action socioartistique s'intéresse à la souffrance sociale, à ce que Renault appelle « l'expérience de l'injustice »¹¹, soit une souffrance d'origine sociale (liée aux inégalités, à la domination, à la discrimination, à la violence) subjectivement ressentie par les personnes, qui marque profondément les corps, laisse des traces dans les mémoires. Suivant Ricoeur, cette souffrance altère le rapport à soi et aux autres, et engendre une diminution du pouvoir d'agir. Cela dit, la souffrance, en opposition à la douleur, cause « des affects ouverts sur la réflexivité, le langage, le rapport à soi, le rapport à autrui, le rapport au sens, au questionnement »¹².

L'action à mener pour contrer cette souffrance, selon les tenants des arts communautaires, doit conjuguer un travail de guérison individuel et collectif (au niveau de

⁸ Zajko, Aleksandra, *L'art comme moyen d'engagement et d'intervention sociale*, Table ronde, *op.cit.*, (section « Agir — Comment est-il né ? »).

⁹ Cette femme a participé à deux ateliers : photo et *slam*. Carole, Table ronde *L'art comme moyen d'engagement et d'intervention sociale*, *op.cit.*, (section « Témoignage de Carole »).

¹⁰ Certaines des oeuvres (du moins des extraits) sont accessibles sur le site internet : <http://engrenagenoir.ca/blog/archives/category/agir-par-limaginaire>.

¹¹ Renault, Emmanuel, *L'expérience de l'injustice : Reconnaissance et clinique de l'injustice*, Paris, La Découverte, 2004.

¹² Ricoeur, Paul, « La souffrance n'est pas la douleur », *Souffrances : Corps et âmes, épreuves partagées*, sous la direction : von Kaenel, Jean-Marie, Paris, Autrement, n° 142, 1994, p. 59.

la communauté), mais aussi une lutte visant la transformation des conditions sociales productrices de cette souffrance. Et l'élaboration d'un processus créatif, réalisé collectivement au sein d'un groupe respectueux, leur semble une bonne façon d'y parvenir.

La création ainsi envisagée permet d'aborder des questions sensibles de façon personnelle et collective en opérant une certaine mise à distance face à l'expérience. Cette mise à distance facilite la réflexion et offre de nouvelles perspectives. Elle peut, entre autres, contribuer à ce qu'une personne prenne conscience des effets qu'ont les rapports de domination sur sa représentation d'elle-même et sur son identité¹³. Elle peut aussi renforcer sa volonté à agir socialement ou politiquement. L'expressivité, l'énonciation, l'implication dans les interactions de groupe jouent un rôle positif d'*empowerment*¹⁴ : estime de soi, fierté, développement d'un sentiment d'appartenance, solidarité, responsabilisation. Certains artistes parlent même de *healing practices* ou de pratiques de la guérison puisqu'il arrive, même si la thérapie n'est pas le but premier ou avoué de ces démarches, que le processus créatif contribue concrètement à la cicatrisation des blessures : (ré)établir des conditions de bien-être, de respect, de confiance. De même, le processus créatif favorise une perception différente de l'environnement quotidien, du contexte matériel et symbolique de vie, des rapports avec autrui. Il peut dégager des voies de sorties originales : « Par leur nature même, les pratiques artistiques ont le potentiel de générer et d'offrir une multiplicité de solutions et de possibilités parce qu'elles se déroulent toujours dans la sphère de la créativité, celle du « qu'arriverait-il ? »¹⁵.

De cette manière, le processus créatif des arts communautaires favorise l'expression première de personnes marquées par la souffrance sociale, mais aussi la mise à distance de leurs expériences et le cheminement pour en faire sens et s'en dégager. Il y a donc, pour reprendre les termes de Rancière¹⁶, expression d'une « voix » puis passage à la « parole », au *logos*. Une personne peut parvenir à voir sous un autre angle son existence, sa place dans la société, développer son esprit critique et, ultimement, émerger comme sujet/actrice de sa vie et de celle de la collectivité : « Redécouvrir l'être à partir de cette tentative de communication et d'expression est, pour eux, comme pour l'artiste professionnel, un travail

¹² S'il n'est pas complètement faux d'affirmer, comme Giddens, que les individus de la modernité se caractérisent par des identités choisies et non assignées, il n'en reste pas moins, comme l'explique Lamoureux, que les inégalités structurelles de la société affectent cette potentialité. Les identités sociales sont à la fois choisies et construites, certaines étant quasi inéluctables (lieu de naissance, couleur de peau, milieu social d'origine, etc.). Les identités se déclinent à la fois en fonction des rapports sociaux de domination qui assignent des places sociales et en fonction des efforts de reconstruction identitaire qui accompagne les luttes exigeant une recomposition des rapports sociaux : « Il s'ensuit un bricolage identitaire qui est tributaire à la fois d'un effort personnel de construction de soi en fonction des multiples rapports sociaux dans lesquels nous sommes insérés – ce que l'on pourrait qualifier d'identité narrative – et de modes collectifs d'existence et de relations qui sont tributaires des luttes sociales et des rapports qui s'y nouent ».

Giddens, Anthony, *Modernity and Self Identity*, Santford, Stanford University Press, 1991 ; Lamoureux, Diane, « Les mouvements sociaux, vecteurs de l'inclusion politique », *Du tricoté serré au métissé serré ? La culture publique commune au Québec en débats*, sous la direction : Gervais, Stephan, Karmis Dimitrios et Lamoureux, Diane, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 211.

¹⁴ Castro, Ilia, « Projet QU'EN DIRA-T-ON ? Le théâtre au service de la communauté », *Cahiers de l'action culturelle*, Laboratoire d'animation et recherche culturelles (LARC), Montréal, Université du Québec à Montréal, vol. 4, n° 1, 2005 (septembre), p. 44.

¹⁵ Neumark, Devora, « Entre Nous : Valeurs communes et pratiques créatives partagées », *op. cit.*, p. 51.

¹⁶ Rancière, Jacques, *La mésentente : Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.

sur l'estime de soi face à l'autre. Une ouverture à la fois sur le monde et sur la réalité de leur environnement. Et une place à prendre dans la société qui est aussi la leur »¹⁷.

Prise de parole créatrice, émergence publique personnalisée

Les arts communautaires permettent à des gens généralement inaudibles et invisibles de mener un processus de subjectivation (qui peut devenir politique), d'apparaître dans l'espace public et de présenter leurs revendications et leurs propositions d'alternatives culturelles, sociales, politiques, économiques.

Ce type de contestation témoigne d'un rejet du principe d'avant-garde; l'idée n'étant plus de « travailler pour », de « prendre la parole au nom de », mais bien de travailler avec les personnes en premier lieu concernées par la cause ou la question sociopolitique abordée. Il témoigne aussi de la forte individuation et personnalisation de l'engagement qui provoque le refus d'une délégation de la parole des sans-voix et la mise de l'avant, dans l'espace public, d'expériences et de visions singulières¹⁸. De plus, l'implication sociopolitique vise à avoir une certaine incidence sur la collectivité, mais aussi à modifier concrètement et rapidement les conditions d'existence des individus qui y investissent temps et énergie. Cette forte personnalisation ne s'accompagne pas d'un refus de l'action collective, mais celle-ci exige, pour que le « je » s'insère dans un « nous », un respect total de l'individualité de chacun, une acceptation et une prise en compte de leur spécificité. La participation dans un cadre souple, non hiérarchique, non contraignant sur le long terme, ouvert à la pluralité des visions, expériences, objectifs permet de conjuguer l'autonomie personnelle de chacun et l'agir en commun.

Pourquoi les tenants des arts communautaires privilégient-ils la résistance artistique afin de soutenir l'émergence publique des sans-voix ? La mise sur pied de projets d'art (qui ne sont pas uniquement militants) permet d'investir des lieux qui resteraient fermés autrement. L'accès de De Groot aux ouvriers d'une usine italienne pendant plusieurs mois en témoigne. La création permet aussi une grande liberté d'expression de la part des participants, facteur stimulant leur implication. De même, selon certains, dont Désy¹⁹ et Jordan²⁰, la participation dans des activités expressives et créatrices engendre, en soi, un processus de désaliénation puisque les gens sortent de leur passivité et se désenclavent des modèles, normes et stéréotypes. Enfin, le partage et le plaisir, au fondement des expériences d'arts communautaires, contribuent à nourrir le désir d'émancipation, à favoriser l'engagement dans les luttes sociopolitiques puisqu'ils influent sur le pouvoir agir des individus²¹.

¹⁷ Propos de la directrice de l'organisme Folie/Culture cités par Bois, Michel, « L'atelier Folie/Culture chez Méduse : Un lieu de création pas comme les autres », *Le Devoir*, 2002 (lundi 25 février), p. B1.

¹⁸ Ion, Jacques, « Conclusion : Métamorphoses de l'engagement, espace public et sphère politique », *L'Engagement au pluriel*, sous la direction : Ion, Jacques, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, p. 200-205 ; Sommier, Isabelle, *Les nouveaux mouvements contestataires à l'heure de la mondialisation*, Paris, Flammarion, 2001, p. 47-49.

¹⁹ Désy, Caroline, « Transgressions festives et pratiques de résistance altermondialistes », *Inter : Art actuel*, n°92, 2006 (hiver), p. 7-8.

²⁰ Jordan, Tim, *S'engager ! Les nouveaux militants, activistes, agitateurs...*, Paris, Autrement, 2003.

²¹ Benasayag, Miguel, Béatrice Bouniol, *Du contre-pouvoir*, Paris, La Découverte, 2000, p. 27.

Pour une recomposition du politique

Ces prises de parole publique, fortement personnalisées, réfutent la prétention à l'universalité et à l'objectivité des critères esthétiques et le besoin d'un système de raison universel²². Est rejetée l'idée d'une ossature légitimante artistique et politique. Les arts communautaires sont basés sur la construction d'un savoir local provisoirement fixé, qui trouve son fondement au niveau des échanges collectifs. 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 au travers même de l'expérience et qui apparaît, sous forme d'œuvre(s), dans l'espace public.

Ce genre, assez nouveau, de résistance est intimement lié aux luttes de reconnaissance propres à la modernité. Puisque la domination et les inégalités engendrent non seulement des disparités économiques, mais qu'elles affectent le statut social des personnes, génèrent un « mépris social »²³ ou de la « souffrance sociale »²⁴, le déni de reconnaissance devient une question politico-juridique essentielle. Il s'ensuit, notamment, une mise de l'avant d'identités multiples, dans les espaces public, politique et juridique exigeant leur prise en compte, le respect de leur singularité et la transformation des conditions sociales productrices de leur souffrance au nom de la justice.

Cependant, les luttes des acteurs engagés dans les arts communautaires ne se résument pas à une quête de reconnaissance. Ces derniers exigent une démocratie plus participative et proposent une autre conception du pouvoir. Comme l'explique Lamoureux, les acteurs de la société civile mettent de l'avant une conception du pouvoir qui s'écarte du « pouvoir sur », assimilé à la domination, et qui valorise le « pouvoir de », soit la capacité d'agir de concert. S'inspirant de Lefort²⁵, Lamoureux soutient que cette vision politique entrevoit le pouvoir comme un « lieu vide », non pas selon une position naïve qui nierait l'existence des institutions, mais selon l'idée qu'il n'y a pas captation du pouvoir par celles-ci et que le pouvoir circule aussi entre les divers acteurs sociaux²⁶.

En outre, ces pratiques sont parties prenantes de luttes pour l'égalité réelle. Elles remettent profondément en cause les catégories usuelles qui permettaient de penser l'espace public (dont la stricte séparation entre le privé et le public) et contreviennent aux principes établis, notamment par Habermas²⁷, sur la délibération politique : une démonstration rationnelle, teintée de « bonnes intentions », axée sur le « bien public » et argumentée avec aisance et pondération. Le but est d'élargir l'espace public et de mettre à jour ses logiques d'exclusion afin d'assurer la participation égalitaire de tous.

Avec les arts communautaires, des personnes inaudibles interviennent dans l'espace public à partir de perspectives situées et avec d'autres outils délibératifs (paroles expressives, témoignages, rhétoriques symboliques). L'idée ici, du moins selon Young²⁸ et

²² Kester, Grant H., *Conversation Pieces : Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2004.

²³ Honneth, Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Cerf, 2000.

²⁴ Renault, Emmanuel, *op. cit.*

²⁵ Lefort, Claude, *L'invention de la démocratie*, Paris, Fayard, 1981.

²⁶ Lamoureux, Diane, *op. cit.*, p. 225.

²⁷ Habermas, Jürgen, *Droit et démocratie : Entre faits et normes*, Paris, Gallimard, 1997.

²⁸ Young, Iris Marion, *Inclusion and Democracy*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Fraser²⁹, n'est pas de défendre des points de vue particuliers dans l'optique d'obtenir un intérêt privé, mais bien de convaincre du caractère public des questions proposées et qui, autrement, sont reléguées dans l'espace privé. L'évolution du problème de la violence conjugale en est un bon exemple, celui-ci étant passé de la sphère privée à celle publique. De plus, l'inégalité des groupes minorisés remet en cause l'idée même que les ententes discursives réalisées grâce à une parole rationnelle, objective, distanciée sont nécessairement d'intérêt général. Reprendre, sans la problématiser, la dichotomie entre parole de raison et parole expressive ou témoignage, entre bien commun et intérêt privé, peut équivaloir à renforcer la domination du groupe dominant, puisque celui-ci détient les outils argumentatifs, les conditions de les développer et la place dite légitime pour les faire valoir : « Après tout, quand les ententes sociales fonctionnent systématiquement au profit de certains groupes et systématiquement au détriment de d'autres, il y a, à première vue, de bonnes raisons de penser que le postulat d'un bien commun partagé par les exploiters et les exploités pourrait être une mystification »³⁰. Enfin, la participation à la vie publique avec d'autres personnes diversifiées engendre, en elle-même, une forme « d'expérience partagée » qui développe un certain sens commun, même si celui-ci n'était pas présent *a priori*³¹.

Conclusion

Il ne fait aucun doute, pour nous, que les arts communautaires sont une stratégie créative astucieuse favorisant l'expression publique de personnes et de communautés inaudibles et invisibles. C'est aussi une approche originale qui tente de (ré)instaurer des conditions individuelles et collectives de bien-être. L'énonciation première des sans-voix, puis la mise à distance de leur expérience permettant leur émergence en tant que sujet/acteur de leur vie et de leur collectivité exigent un patient travail d'apprentissage qui part de perspectives situées s'énonçant dans des lieux affinitaires où l'accueil, la confiance, le respect sont rois. Les démarches créatives sont ainsi un outil audacieux et pertinent afin d'explorer des questions sensibles, de reprendre confiance en soi et de s'ouvrir aux autres et au monde.

Cependant, les arts communautaires ont aussi pour objectif de contribuer directement à la lutte contre la domination, de s'attaquer aux conditions culturelles, sociales, politiques, économiques engendrant la souffrance sociale. Ils prétendent se situer directement sur la scène du politique et déclencher, chez les participants, un réel processus de subjectivation politique. Or, cette ambition nous paraît plus problématique, du moins dans une majorité de projets.

Afin de créer de l'action politique, nous dit Rancière, la libération des « voix » puis le passage à une « prise de parole », au *logos*, doivent être complétés par un apprentissage de la discussion, de l'argumentation et de la délibération. C'est uniquement à cette condition que l'égalité démocratique, entendue comme pouvoir du peuple, prend tout son sens, celui « [...] de l'égalité de n'importe qui, avec n'importe qui »³². Peu importe que les modes délibératifs soient, aujourd'hui, questionnés et contestés, qu'il faille tenir compte d'autres

²⁹ Fraser, Nancy, « Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy », *Social Text*, vol. 25, n° 26, 1990, p. 56-80.

³⁰ Fraser, Nancy, *op. cit.*, p. 72, 73. Citation anglaise traduite en français.

³¹ Angus, Ian, *Emergent Publics*, Winnipeg, Arbeiter Ring Publishing, 2001.

³² Rancière, Jacques, *op. cit.*, p. 62.

outils, il n'en reste pas moins qu'il n'est pas suffisant d'exprimer une colère, une souffrance, un besoin.

Peu de projets d'arts communautaires parviennent à réellement créer un lieu de délibération politique. Plusieurs raisons sont en cause, dont la place occupée par l'artiste, qui, souvent, a de la difficulté à ne pas trop contrôler le processus. Le temps octroyé au projet est aussi trop court. Mener à terme un processus de subjectivation politique est excessivement long, d'autant plus que les personnes impliquées partent fréquemment de très loin. Mais le facteur le plus important, selon nous, est la prévalence accordée, au partage, à la mise en commun, à la recherche de consensus, bref à l'éthique. Cette façon de penser le vivre ensemble — certes facilement compréhensible dans une société marquée par les effets de l'individualisme et la dislocation des liens sociaux — nie une des dimensions essentielles du politique, le débat, le « dissensus », la « mésentente »³³. Alors même que les acteurs des arts communautaires s'évertuent à montrer les rapports de domination et de pouvoir présents, à tenter de réduire les écarts entre les divers clivages économiques, culturels, sociaux et politiques, ils ont parfois tendance à les oublier lorsqu'il est question de conceptualiser leur vision de la lutte et du politique. Ils ne tiennent pas compte, au sens profond du terme, de la pluralité et de la disparité de leurs participants, du fait aussi que le débat politique n'est pas consensuel, mais qu'il est « [...] plutôt la capacité de maintenir les différends dans des limites qui permettent d'en parler et donc de les travailler politiquement, en tenant compte du caractère nécessairement provisoire et limité des solutions envisagées »³⁴. Ils ne favorisent donc pas une culture du débat, de la confrontation des opinions. Or, cette culture est essentielle à développer si les participants veulent débattre de leurs visons dans l'espace public. En outre, elle permettrait que la diversité même des perspectives au sein de la communauté émerge de façon articulée. Pour ce faire, il ne suffit pas d'exprimer de multiples visions personnalisées, mais celles-ci doivent faire l'objet de discussions.

Toujours selon Rancière³⁵, le dernier élément indispensable à l'action politique est que la parole des sans-voix apparaisse sur des scènes de manifestation spécifiques et qu'elle provoque, transgresse l'ordre et la domination existante. Or, ici aussi il y a quelques difficultés pour les projets d'arts communautaires. Ceux-ci sont très peu connus à l'extérieur d'un cercle assez restreint d'artistes, de militants et d'analystes. Il manque donc une réflexion plus stratégique sur les façons d'accroître la visibilité des œuvres créées et de propulser, dans l'espace public, la vision proposée par les participants afin d'en débattre collectivement.

L'idée n'est aucunement de nier l'intérêt des pratiques d'arts communautaires, mais de contribuer à leur analyse critique afin de peaufiner les pratiques. La difficulté soulevée ici, celle d'atteindre réellement une action artisticopolitique, nous paraît cruciale puisqu'elle peut occasionner deux dangers importants : faire un usage opportuniste ou paternaliste de l'expression publique de personnes marginalisées et passer à côté de l'objectif de confronter réellement les logiques de pouvoir. Si les projets ne parviennent qu'à concourir à guérir une souffrance individuelle et collective, ils ne contribuent pas, alors, à une transformation de la société. Ils ont plutôt comme résultat un retour à la « normalité », une simple pacification des rapports sociaux. Et là, nous sommes à l'opposé du but recherché.

³³ *Ibid.*

³⁴ Lamoureux, Diane, *op. cit.*, p. 223.

³⁵ Rancière, Jacques, *op. cit.*