



Fin du mythe de l'art underground anti-institutionnel : L'utopie de la démocratie culturelle et l'environnement labyrinthe Vive la rue Saint-Denis ! (1971)

Anithe de Carvalho, Ph.D.

Chargée de cours, Histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, Canada
decarvalho.anite@uqam.ca

Cet article défend la thèse que l'underground artistique des années 1970 a été intégré à l'establishment à l'aube d'une nouvelle idéologie culturelle, la démocratie culturelle, qui s'adresse à un nouveau public. La mise en place de programmes comme Perspectives Jeunesse, Initiatives locales et Explorations a permis de financer des projets comme Vive la rue Saint-Denis ! De nouveaux publics sont rejoints avec des événements socioculturels. C'est l'ère de l'animation culturelle, si prisée par un milieu précis du champ de l'art ayant pour porte-parole Yves Robillard, membre de Fusion des arts inc. Au lendemain de la crise d'Octobre, il s'agit d'intégrer au système socioéconomique une jeunesse contre-culturelle, indépendantiste (au Québec), marxiste et au chômage. En somme, les artistes de la contre-culture ou de la néo-avant-garde artistique politisée étudiés partagent avec l'État un ensemble de valeurs humanistes et d'intérêts professionnels, caractéristiques de l'État-providence, même si leurs buts ne sont pas forcément les mêmes.

Mots-clés : art underground; démocratie culturelle; publics; 1970.

This article defends the thesis that underground artistic of the 1970s was integrated into the Establishment at the dawn of a new cultural ideology, cultural democracy, which addresses a new public. The implementation of programs as Youth Perspectives, Local Initiatives and Explorations allowed to finance projects as Vive la rue Saint-Denis ! New public are joined with sociocultural events. It is the era of sociocultural community development, so appreciated by a precise crowd having for spokesman Yves Robillard, member of Fusion des arts inc. After the crisis of October, it is a question of integrating into the socioeconomic system a youth against cultural, pro-independence (in Quebec), marxist and in unemployed. As a matter of fact, counterculture artists or the politicized artistic neo-avant-garde observed share with the State a set of humanist values and of professional interests, characteristics of the Welfare State, even if their purposes are not necessarily the same.

Keywords: underground art; cultural democracy; publics; 1970.

Este artículo defiende la tesis que underground artístico de los años 1970 ha sido integrado en el establishment a principios de una nueva ideología cultural, la democracia cultural, que se dirige a un nuevo público. ; La colocación de programas como Perspectives Juventud, Iniciativas locales y Exploraciones permitió financiar proyectos como Vive la rue Saint-Denis ! Los nuevos públicos son reunidos con acontecimientos socioculturales. Es la era de la animación cultural, tan preciada por un medio preciso del campo del arte que tiene como portavoz Yves Robillard, miembro de Fusion des arts inc. Al día siguiente de la crisis de octubre, se trata de integrar en el sistema socioeconómico una juventud contra cultural, independentista (en Quebec), marxista y al paro. En suma, los artistas de la contracultura o de la neovanguardia artística politizada estudiados comparten con Estado un conjunto de valores humanistas y de intereses profesionales, características del Estado del bienestar, aunque sus fines no son forzosamente los mismos.

Palabras clave: arte underground; democracia cultural; públicos; 1970.

Les années 1960 et 1970 sont riches en expériences artistiques qui ont révolutionné le champ de l'art et la pratique culturelle, grâce, entre autres à l'engagement socioculturel de l'artiste et à l'implication de l'État-providence par l'instauration de nouvelles politiques culturelles issues d'idéologies complémentaires. En ce sens, le modèle de la démocratisation de la culture (1950-1960) est une intervention de l'État centralisée en matière de culture, qui répond à l'essor économique des pays occidentaux après la Deuxième Guerre mondiale. Le contexte de la démocratisation de la culture est celui de la restructuration économique, sociale et culturelle de l'État-providence. Sa visée est l'accessibilité universelle à la culture jusqu'alors réservée à l'élite, voire à la culture la plus érudite. Ce modèle de politique culturelle est donc centré sur la valeur esthétique des œuvres considérées comme étant les plus significatives et qui répondent à des critères d'excellence. Il vise l'élargissement vers de nouveaux publics pour qui cette culture réservée à l'élite est soudainement devenue accessible. Autrement dit, l'objectif de la démocratisation de la culture est de rendre accessible les chefs-d'œuvre financés, promus et diffusés par l'État, au plus grand nombre de citoyennes et citoyens. Le public voulu est large et diversifié, et plus souvent qu'autrement, il est bien instruit. À cette idéologie, une deuxième vision de la culture a été annexée. Il s'agit de la démocratie culturelle (1970-1980) qui vise à réhabiliter des formes d'expression culturelles populaires, communautaires, minoritaires, dépréciées et inconnues. Ce modèle s'inspire d'une vision anthropologique qui postule que la culture est un ensemble de traditions, de pratiques d'ordre artistique ou autres, savantes et populaires, et de manières de vivre qui définissent l'identité d'une communauté. Quoique déjà appliquée dans les années 1970, elle ne prend réellement toute son ampleur que durant les années 1980 et coïncide, par conséquent, avec le mouvement de décentralisation des pouvoirs de l'État. C'est l'ère de l'animation culturelle. Les responsabilités financières sont partagées entre l'État central, ses ministères, les provinces et les municipalités. Les arts sont donc subventionnés par tous les départements ministériels à la fois. Les instances régionales et locales se trouvent, du coup, à gérer davantage la culture. Quant au public, il est un amateur à qui on demande de produire sa propre culture selon ses besoins spécifiques. L'art est médiatisé dans de nouveaux lieux ; ceux de la vie quotidienne des participantes et participants¹. C'est dire que le type de public visé et surtout la manière dont il s'implique dans l'œuvre diffèrent d'un modèle à l'autre.

Ce texte annonce que durant la première moitié des années 1970, les pratiques participatives de *l'underground* se sont développées dans le cadre de la mise en place d'une nouvelle utopie culturelle soit la démocratie culturelle. Par conséquent, elles ne relèvent pas de l'idée de démocratisation de la culture ni ne sont anti-institutionnelles comme l'a prétendu, jusqu'à maintenant, l'histoire de l'art québécois². Un des objectifs de ce nouveau paradigme des politiques culturelles est de cibler de nouveaux publics. Dans un contexte où le champ culturel s'élargit, les œuvres participatives sont produites, la plupart du temps, avec l'appui des institutions culturelles et artistiques dont la vision

1. Lire Lise Santerre, « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », dans Guy Bellavance (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle. Deux logiques d'action publique*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, 2000, p. 47-63 ; Guy Bellavance, « Présentation. La démocratisation et après », dans Guy Bellavance (dir.), *ibid.*, p. 11-43 ; Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004 ; Et Francis Jeanson, *L'Action culturelle dans la cité*, Paris, Seuil, 1973.

2. Pour la construction du mythe de l'underground anti-institutionnel voir Yves Robillard, *Québec Underground 1962-1972*, tomes I, II et III, Montréal, Médiart, 1973 ; Marcel Saint-Pierre, « A Quebec art scenic tour and his contradictions itinéraires », dans *Québec Underground 1962-1972*, tome II, Montréal, Média, 1973, p. 448-471 ; Guy Sioui Durand, *L'Art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, les Éditions Intervention, 1997. Pour l'analyse de la collaboration de l'artiste avec l'État, lire : Francine Couture et Suzanne Lemerise, *L'Artiste et le pouvoir : 1968-1969*, Montréal, Groupe de recherche en administration de l'art, UQAM, 1975 ; Francine Couture (sous dir.), *Mises en scènes de l'avant-garde*, Montréal, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, 1987, p. 9-22 ; Et Michel Roy, *Art Progressiste. Intégration et/ou subvention : Montréal 1975-1980, mémoire de maîtrise en Histoire de l'art*, UQAM, 1987.

de l'art relève de cette utopie de démocratie culturelle. C'est le cas de *Vive la rue Saint-Denis!* Afin de démontrer notre hypothèse, la méthode de travail privilégiée consiste principalement en l'analyse du type de public que l'État et les acteurs artistiques tentent de rejoindre. Notre essai s'appuie sur les approches théoriques de la sociologie de l'art (Couture, Lemerise et Roy), la sociologie de la culture (Bellavance et Santerre) et la sociologie de la politique culturelle (Urfalino).

Nous débuterons notre étude par la présentation de *Vive la rue St-Denis !* et verrons que son public est constitué de citoyennes et de citoyens qui résident dans le quartier, des passantEs ou autres qui n'ont pas forcément été exposés à l'art savant. Le public est amené à assumer un rôle d'explorateur créatif et même de créateur. Il est également convié à prendre conscience du monde qui l'entoure. Nous procéderons à une description détaillée de la forme que prend la participation du public. Les catégories de publics participatifs ludique et créateur proposées par Frank Popper et les stades de participation quasi-politique et politique théorisés par Louis Jacob³ nous seront utiles pour définir le statut des participantEs engagés totalement dans le processus de création de l'œuvre. L'artiste cherche à rejoindre un public qui collabore en ce qui concerne la production même de l'environnement, ou qui s'engage concrètement dans une prise de conscience sociale. La production artistique devient alors un processus collectif de création, de collaboration entre l'artiste et le public.

Ensuite, nous tenterons de comprendre les intentions esthétiques du collectif. Leurs manifestes et les déclarations qu'ils ont faites dans les médias nous permettront de comprendre les raisons qui les ont poussés à cibler de nouveaux publics, et à réactiver un projet esthétique avant-gardiste politisé. Puisque les idées promues par les artistes néo-avant-gardistes et celles des politiques culturelles se recoupent, nous relèverons, en dernière instance, les corrélations entre les fondements théoriques de l'environnement et les stratégies du modèle de la démocratie culturelle. Il sera question d'exposer les nouveaux programmes de subvention culturels et ensuite de comparer, suivant certaines caractéristiques établies par Lise Santerre, les positions respectives des artistes et de l'État par rapport à la nouvelle vision de l'art, au rôle que doivent assumer l'artiste et le public et aux espaces inusités de médiation de l'action culturelle. Pour finir, nous verrons si le collectif et l'État s'entendent sur la nouvelle fonction que l'un et l'autre tentent d'assigner à la culture.

Un nouveau public : l'explorateur ludique et créateur dans *Vive la rue Saint-Denis !*

Vive la rue St-Denis ! est un projet qui comporte plusieurs étapes de conception. Trois équipes de travail sont à son origine. Il est d'abord conçu en 1968 par Robert Daudelin, membre de Fusion des arts inc., puis il est retravaillé pendant quelques années par diverses autres personnes. Dans le cadre d'un cours en animation et recherche culturelles à l'Université du Québec à Montréal, Yves Robillard, professeur au département d'histoire de l'art, et ses étudiantEs France Renaud, François Charbonneau, Yves Robert, Gilles Cusson, Gilles Chartier, Yvan Boulerice et Ronald Richard, finalisent l'environnement-labyrinthe. Précisons qu'il s'agit d'un cours en animation et recherche culturelles, pas en arts plastiques, ce qui implique que les organisateurs ne sont pas forcément des artistes au sens professionnel du terme, ni par la discipline dans laquelle ils étudient, quoique certains d'entre eux se disent ou se diront artistes. Le projet est présenté dans le gymnase

3. Frank Popper, *Art, action et participation : L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Éditions Klincksieck, 1980 (1975) ; Louis Jacob, « Spectacles spécifiques : critique, assumption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain », dans *Sociologie et société*, vol. 37, no 1, 2005, p. 125-150.

de l'école secondaire Jean-Jacques Ollier, du 5 au 7 mars 1971. Le taux de participation espéré n'est pas atteint, car cette fin de semaine-là, certains s'en souviennent encore, est marquée par la « tempête du siècle » qui immobilise les montréalais sous la neige. Dans l'ensemble, le labyrinthe *Vive la rue Saint-Denis !* « [...] se présente comme une sorte d'animation culturelle par le jeu⁴ », peut-on lire dans le communiqué de presse. Remarquons que les organisateurs mêmes utilisent les termes « labyrinthe » et « animation culturelle » pour définir l'œuvre ou l'action culturelle.

Imaginons un gymnase divisé en trois parties. La première, comporte cinq écrans qui présentent des films et des diapositives sur l'histoire de la rue depuis ses origines. Fait à noter, ce sont, pour la plupart, des images d'archives qui ont été collectées auprès de la population, ce qui la rend auteure de certains éléments de l'environnement. L'écran du centre montre un long travelling de toute la rue Saint-Denis réalisé par François Charbonneau et Yves Robert. Sur les écrans de part et d'autre, on voit défiler des images d'affiches, de vitrines, d'enseignes publicitaires. Deux autres écrans latéraux montrent en ordre tous les édifices et maisons de chaque côté de la rue. Trois bandes sonores et divers jeux de lumières soulignent le caractère festif populaire recherché par les organisateurs. La luminosité des projections ainsi que des guirlandes de petites ampoules éclairent, à elles seules, tout l'espace. Plongée dans la noirceur du gymnase, la deuxième section est formée du labyrinthe, à proprement parler. Les gens doivent se déplacer à tâtons dans un espace rempli de culs-de-sac et de chemins ramenant au même endroit.

Tout en s'amusant, les gens se sensibilisent aux problèmes de leur environnement immédiat, notamment à ceux liés à l'urbanisation récente de la rue Saint-Denis⁵. Robillard dit d'ailleurs, dans une entrevue accordée à *La Presse*, que par le labyrinthe, « [...] outil d'animation culturelle, on fait en sorte qu'un milieu s'auto-informe⁶ ». Par exemple, on peut prendre conscience de l'histoire de cette grande artère qui, depuis le début du xx^e siècle, est l'une des plus importantes rues de Montréal. Celles et ceux qui l'explorent peuvent y identifier des repères urbains, associer des signes et se sentir appartenir à un lieu de mémoire, voire à l'histoire d'une communauté. On peut aussi observer plusieurs vestiges d'un commerce autrefois florissant, beaucoup d'immeubles décrépits qui disparaissaient lentement. Les nouveaux développements instigués par la construction du métro, l'élargissement de la rue Berri, la transformation de la rue Saint-Hubert en secteur commercial, ont, en quelque sorte, de l'avis même des résidentEs⁷, altéré le prestige de la rue Saint-Denis. Les images qu'on retrouve sur les murs du labyrinthe témoignent dans le présent de l'hétérogénéité du temps, de toutes les activités humaines et des étapes de la transformation de la rue. Les participantEs sont amenés à constater qu'un amalgame d'objets issus de plusieurs temporalités cohabitent et s'entrecroisent désormais dans leur environnement immédiat, et au présent. Vivre avec les empreintes du temps et considérer au présent ses traces dispersées amène la formation d'un point de vue hétérogène et anachronique du temps et de l'histoire. Les images disposées dans le labyrinthe défient la supposée linéarité temporelle du progrès, c'est-à-dire, entre autre, des avancées économique, scientifiques et technologiques. La relation qu'entretient l'être humain avec ces objets n'est pas quantitative mais qualitative, à travers les diverses époques. Selon cette logique, les objets auraient plusieurs couches de temps et leur rapport à celui-ci serait donc conditionné par nos expériences des choses et des lieux. Seul le public explorateur peut donner un sens au labyrinthe ; il se doit d'être engagé dans son propre processus de conscientisation sociale.

4. Communiqué de presse *Vive la rue Saint-Denis !* Fonds d'archives Yves Robillard (UQAM).

5. Communiqué de presse *Vive la rue Saint-Denis !*, ibid.

6. Interview de Yves Robillard par Normand Thériault : « L'énigme de la rue Saint-Denis », *La Presse*, Février 1971, non paginé.

7. Yves Robillard et associés, *Le Quartz d'Uranus, 1971-1987*, Fonds d'archives Yves Robillard, UQAM, 2010.

D'ailleurs, comme le dit Robillard, les, « [...] joueurs peuvent être joués, être l'enjeu, le jouet du jeu⁸ ». Ils créent leur propre récit sur l'histoire de la rue avec leurs expériences de celle-ci. C'est ce qu'on peut d'ailleurs constater au centre du labyrinthe : Dominique Campagna, par le biais de techniques d'animation culturelle, y invite les gens à faire de la création artistique, des collages et des dessins inspirés de l'expérience qu'ils ont vécue dans la première salle et au début de leur exploration du labyrinthe. Ils sont conviés à afficher leurs impressions sur les panneaux et, par ce moyen de communication, des liens sont tissés entre les résidentEs du nord, du sud et du centre de la rue. Ici, le public devient créateur d'éléments qui feront ensuite partie du labyrinthe.

Une fois sortis du labyrinthe, la troisième section de l'environnement est une salle de repos. On y projette un film d'ambiance d'une dizaine de minutes, réalisé par Yvan Boulerice, sur la vie quotidienne des gens de la rue Saint-Denis, sur les éléments pittoresques de la rue et sur ce qui y procure la joie de vivre. À la sortie du gymnase, Gilles Chartier attend le public avec une caméra vidéo branchée en circuit fermé. À l'aide d'un moniteur, les participantEs se voient à l'écran, chose rare et fort appréciée à l'époque. France Renaud, utilisant la technique d'animation du *feedback*, interroge les gens sur ce qu'ils ont retenu de leur action globale. Cette technique permet un retour sur l'expérience vécue, la verbalisation des émotions et donne l'occasion de comprendre comment l'activité a transformé la manière de comprendre la réalité sociale, économique, culturelle. Ultimement, le *feedback* permet aussi d'ajuster l'environnement-labyrinthe en fonction des commentaires des participantEs. Que ce soit au centre du labyrinthe ou à la fin du parcours, le public explorateur et créateur ludique est amené à redéfinir son lien social, à se réappropriier les espaces réels, à forger sa propre interprétation de l'histoire de la rue au-delà de ce qu'implique la notion de développement urbain, et à créer des œuvres affichées sur les panneaux du labyrinthe à la vue des autres visiteurEs. Le réenchâtement du monde par la promotion de l'idée d'une communauté solidaire en milieu urbain, et l'abandon de l'idée de progrès, semble désormais être un projet social réaliste. C'est ainsi que le jeu du labyrinthe permet au public de réévaluer, de réinventer sa présence au monde et son quotidien. Et comme le mot le dit, on n'invente pas son quotidien, on le réinvente après l'avoir rendu perméable et accessible. L'action du public, selon les catégories de Louis Jacob, le mène à un stade de participation quasi-politique en ce sens que le public est conscient de ses gestes. Il atteint aussi un stade de participation politique lorsqu'il devient celui qui peut transformer le cours de sa vie à partir de l'expérience vécue. Comme le suggère la thèse de Frank Popper, le public est également créateur, même s'il n'est pas concepteur du projet. Et si les participantEs de *Vive la rue Saint-Denis !* n'ont pas pu prendre conscience de cet état de fait, il faut reconnaître que c'est du moins l'intention des organisateurs. À propos, quelles sont leurs intentions précises qui se sont annexés au projet initial, tout comme celles de Fusion des arts, qui a initié et orienté le projet ? Pourquoi faire de l'art une activité d'animation socioculturelle avec un nouveau public qui ne fréquente pas les musées et galeries ? Voilà ce sur quoi nous allons nous pencher à présent.

Le projet esthétique de Fusion des arts Inc. et la vision des organisateurs dans *Vive la rue Saint-Denis !*

Afin de comprendre les buts des organisateurs de *Vive la rue Saint-Denis !*, nous tiendrons compte des trois manifestes écrits entre 1965 et 1969⁹ par Fusion des arts d'où provient le projet, des

8. Yves Robillard et associés, *ibid.*

9. Yves Robillard, *Québec Underground 1962-1972*, tome I, op. cit., p. 204-221 et p. 282-283.

textes que Yves Robillard a publiés dans les journaux, des entrevues qu'il a accordées sur ce projet, et de l'article de François Charbonneau sur la notion de labyrinthe publié dans la revue *Médiart*¹⁰.

Mort des formes artistiques traditionnelles et refus des institutions de l'art

Dans *Vive la rue Saint-Denis !*, le labyrinthe devient à la fois la forme de l'environnement réel, un instrument d'animation culturelle et sociale, et un jeu. De plus, il permet, comme le dit Robillard, une « [...] actualisation nouvelle de la conception de l'activité artistique¹¹ », soit de l'œuvre d'art même. Il va sans dire que cette vision de l'art qui devient la vie elle-même va de pair avec les théories sur l'urbanisme publiées dans les bulletins de l'Internationale Situationniste (IS) fondée par Guy Debord en 1957¹², et dont les auteurs des trois environnements se sont inspirés. Critiquant l'urbanisme corbuséen rationaliste, l'IS a identifié quatre notions essentielles à la création de situations menant à une emprise sur le réel. Les concepts clés sont la construction de situations, la psychogéographie, la dérive et l'urbanisme unitaire¹³. Celui qui vit les situations est amené à lancer un regard critique sur la société dans laquelle il vit et sur son époque, et à repenser son rapport au monde. Rappelant ce que Robillard dit du labyrinthe, François Charbonneau réaffirme qu'il est le « [...] symbole de toute dérive urbaine¹⁴ » qui vise à rejoindre un plus grand nombre de personnes. Rappelons ce que Guy Debord entendait par le mot *dérive* : « La dérive se présente comme une technique de passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indéniablement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographiques, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade¹⁵ ». En d'autres mots, la dérive désigne un rapport constamment modifié entre un individu et son environnement. Le sujet qui se prête à cette pratique spatiale et psychologique devient imprégné de tous les stimuli de son environnement et peut aussi transformer ce dernier en s'investissant dans le tissu urbain. Son parcours, ou cheminement, est déterminé par les éléments rencontrés sur son trajet, des obstacles ou ouvertures. Les situations symboliques ou dérives psychogéographiques symboliques créées par les organisateurs de *Vive la rue Saint-Denis !*, amènent les joueuses et les joueurs à repenser leurs rapports au monde ainsi qu'à prendre en charge le réel. Sans conteste, la dérive permet un certain oubli du temps, une perte de repères qui provoque une scission avec le passé. Charbonneau nous le confirme, lorsqu'il décrit le labyrinthe comme étant « [...] un mode d'approche d'une multitude de réalités mentales et physiques, en proposant une dérive doublée d'un itinéraire. [...] Par son trajet, le labyrinthe est une forme topologique de spatialisation des réalités sociales dans laquelle l'individu ne cesse de subir des expériences solitaires tout en se trouvant entouré d'un grand nombre de ses semblables¹⁶ ». Et en plus de décréter la mort de l'art traditionnel et d'adopter le dispositif de l'environnement-labyrinthe, les organisateurs de *Vive la rue Saint-Denis !* dénoncent également la vision élitiste de l'art et sa mystification. Le musée n'est pas une institution à abolir, mais il faut remettre en question la vision de l'art qu'il véhicule et le rôle qu'il assigne à ce dernier.

10. François Charbonneau, « Folklore Urbain », dans Yves Robillard, *Québec Underground 1962-1972*, tome II, Montréal, Média, 1972, p. 322.

11. Normand Thériault, « L'énigme de la rue Saint-Denis », *La Presse*, Février 1971.

12. Guy Debord, *Bulletin de l'Internationale Situationniste*, no 1, juin 1958.

13. Guy Debord, *ibid.*

14. François Charbonneau, *op. cit.*

15. Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Internationale Situationniste*, Paris, no 2, décembre 1958, p. 19.

16. François Charbonneau, *op. cit.*, p. 322.

Intégration de l'art aux divers champs d'activité. L'artiste et le nouveau public

Ce groupe d'organiseurs veut que le labyrinthe d'animation socioculturelle ait réellement un impact sur le quotidien de chacun. Pour eux, l'art peut se trouver à la fois dans l'architecture, dans la rue et aussi dans « l'organisation d'un super-jeu¹⁷ ». L'artiste doit non seulement s'exprimer librement, mais aussi s'investir socialement auprès de sa communauté. L'artiste est intégré aux domaines de l'architecture, de l'urbanisme et des loisirs¹⁸, tel que le prônent les manifestes de Fusions des arts, et sa proposition artistique est envisagée comme étant une activité collective menée par les artistes et le public. À ce sujet, Robillard affirme : « Notre travail à nous, c'est de voir quels sont les vrais besoins des gens et quels sont les faux problèmes¹⁹ ». Il doit « [...] fournir aux gens des instruments leur permettant d'exprimer leur potentiel [...] leur donner tous les moyens possibles pour qu'ils élaborent ce milieu²⁰ ». Cette intention rejoint celle du Secrétariat d'État en 1971, notamment Gérard Pelletier, ministre responsable de la jeunesse et de la culture et du programme d'employabilité Perspectives Jeunesse. Ce dernier raconte dans ses mémoires que le choix des valeurs culturelles « [...] relève de la population elle-même, de ses créateurs, de ses artistes, de ses savants, des animateurs culturels de toutes espèces – et non pas des autorités²¹ ». Remarquons ici l'utilisation du terme « animateur culturel ». L'artiste a un donc un rôle social tant pour l'État que pour les acteurs culturels. Empruntant alors le rôle d'un animateur, l'artiste propose une activité d'animation culturelle et sociale. Avec *Vive la rue Saint-Denis !*, les organisateurs, qui oeuvrent dans le cadre institutionnel de l'UQAM, ont premièrement inséré l'art dans un lieu urbain en arpentant la rue. Deuxièmement, ils l'ont introduit dans le gymnase d'une école secondaire de quartier, un espace d'apprentissage et de loisirs. Par la suite, ils ont interagi avec le public ciblé, les résidentEs du quartier, les enfants qui fréquentaient l'école, ou encore aux étudiantEs et aux employéEs de l'université, qui ont tous une expérience de vie directement liée à cette rue. Comme nous avons déjà pu le constater, les participantEs n'ont pas admiré un objet d'art. Ils ont vécu une expérience esthétique grâce au déplacement de leur corps dans l'espace et en explorant les lieux, en observant des photos et un film sur la rue et aussi en participant à la création d'une œuvre en plein centre du labyrinthe. Cette participation active a engendré des associations intellectuelles insoupçonnées et des rencontres fortuites. Le public a pu concevoir l'idée de l'œuvre en tant qu'environnement-labyrinthe et non plus comme sculpture ou comme peinture. L'activité artistique appartient dorénavant à toutes et tous, artistes inclus. Un art populaire est en train de naître, en ce sens d'être réalisé par le plus grand nombre et en rapport avec les habilités de chacun-e. Mais lorsque le collectif veut intégrer l'art participatif aux lieux de vie de tous les jours, il pense la notion d'animation socioculturelle et celle de loisir avec la notion de « nouveaux jeux²² », soit des jeux artistiques visant à briser « la monotonie des habitudes et la passivité actuelle²³ ».

L'exploration par le jeu et l'émancipation de l'être humain

Le concept de « jeu » peut avoir plusieurs sens, d'un point de vue philosophique, mais c'est la vision matérialiste du philosophe français Jacinto Lageira que nous avons retenue pour cette étude. Par conséquent, nous délestons, comme le philosophe, la thèse essentialiste : « Le jeu de l'art doit donc éviter la thèse essentialiste — il y aurait un principe fondateur immuable, commun à toutes

17. Fusion des arts inc., Manifeste Fusion des arts, Québec Underground 1962-1972, tome I, op. cit., p. 205.

18. Fusion des arts inc., *ibid.*, p. 282-283.

19. Yves Robillard, texte d'archives (1968), tiré de Québec underground 1962-1972, Tome I, op. cit.

20. Yves Robillard, *ibid.*

21. Gérard Pelletier, Autobiographie, L'aventure du pouvoir, 1967-1975, Montréal, Alain Stanké, 1992, p. 28.

22. Yves Robillard, « Sculpture-Québec », Vie des Arts, no 54, printemps 1969.

23. Fusion des arts inc., Manifeste Fusion des arts, op. cit., p. 205.

sortes de jeux artistiques — et la thèse spectaculariste où tout est jeu et conduit à l’amusement, à l’*entertainment*²⁴ ». Certes, le jeu est en marge de la réalité, mais il ne peut configurer autre chose que cette même réalité. De plus, « un jeu pur, totalement gratuit, n’a pas le sérieux du jeu, car le jeu doit être pris au sérieux pour être vécu comme tel²⁵ », ajoute l’auteur. On aura compris que le ludique dont il s’agit ici n’est pas celui qui permet de refouler une triste réalité, même si l’ironie, la dérision, l’absurdité, tous les mécanismes propres au jeu, provoquent le rire. Pas d’amusement, pas de distraction, pas de divertissement. Le jeu n’est pas davantage un loisir, même s’il tend à s’abstraire de la réalité. Au contraire, il est sérieux. D’ailleurs, pour Lageira comme pour Robillard, les participantEs sont des joueuses et des joueurs réfléchis qui repensent et négocient leur rapport au monde. Au cœur de *Vive la rue Saint-Denis !*, le jeu permet de commenter et de critiquer la société contemporaine en se rapprochant de la réalité, ne serait-ce que par les objets qui configurent la production spectaculaire des marchandises. En d’autres mots, quand le jeu présente la vie quotidienne, il est un instrument qui provoque une sorte de basculement de sa propre réalité et de celle de ses semblables. Les créateurs des environnements ont élaboré une conception du jeu similaire à celle de Lageira. En effet, Fusion des arts proposait dès 1967 des jeux artistiques, bref des œuvres d’art qui permettraient à la majorité des personnes de ne plus être des spectateurs passifs, mais des collaborateurs actifs. Robillard était même convaincu que dans le futur, la machine remplacerait l’être humain au travail. Cela ferait en sorte que ce dernier aurait du temps libre pour se consacrer à des loisirs élevant son esprit critique et créatif. La société de loisirs ne signifie pas, pour Robillard, sublimer par le divertissement les malheurs de la condition humaine, car le jeu est porteur de créativité²⁶. En empruntant à l’organisation spatiale du labyrinthe ses mécanismes d’appropriation de la réalité, le jeu de l’art devient plutôt une affaire sérieuse qui permet d’appréhender la réalité. Pour Robillard, le labyrinthe amuse le public, parce qu’il lui permet de s’approprier son environnement réel²⁷. Charbonneau, son collaborateur, corrobore ces impressions : « [...] une des fonctions du labyrinthe est de montrer au visiteur les choses telles qu’elles existent, dans une perspective optimiste, pour lui permettre de saisir le phénomène urbain tel qu’il est. Les éléments présentés sont souvent parodiques de situations réelles et mettent en évidence les symboles de ce que l’on peut désigner par « folklore urbain »²⁸.

Par certains mécanismes du jeu, comme la parodie ou la caricature de la vie réelle, on permet à l’exploratrice et à l’explorateur de saisir le moment présent par l’entremise d’objets représentant l’univers urbain québécois. L’intention est claire. Mais pourquoi veut-on à tout prix que les citadine-s saisissent leur réalité sociale ? Est-ce pour qu’advienne une nouvelle société qui, suivant les idéaux avant-gardistes modernes et une vision futuriste, évolutionniste, serait l’élue du progrès scientifique et technologique ? Est-ce tout simplement pour rendre son quotidien immédiat passionnant, captivant, attrayant et viable ?

Les membres de *Vive la rue Saint-Denis !* s’accordent tous pour dire que le Québec des années 1960 est aveuglé par un passé idéalisé²⁹ et leur idée du présent était bien différente de celle promue par la société de consommation. Rappelons qu’ils ont déterré le manifeste *Refus Global* (1948) en le réimprimant en 1968, lors de l’occupation de l’École des beaux-arts de Montréal, et ont forgé une critique du présent en combinant des textes situationnistes tels *La société du spectacle* de Guy

24. Jacinto Lageira, « Rien ne va plus », dans Marie Fraser, *Le ludique*, Catalogue d’exposition, Québec, Musée de Québec, 2001, p. 95-99.

25. Ibid., p. 95.

26. Yves Robillard et associés, *Quartz d’Uranus*, op. cit.

27. Yves Robillard et associés, ibid.

28. François Charbonneau, op. cit.

29. Entretiens avec François Charbonneau, 16 mars 2009 et Yves Robillard, 19 avril 2009.

Debord (1967) et *De la misère en milieu étudiant* de Mustafa Khayati (1965). Il ne faut pas omettre le *Petit livre rouge* de Mao Zedong qui a nourri la vision d'un Québec indépendant et les luttes de libération nationale issues de la vision tricontinentale guévariste, anti-impérialiste et anticoloniale de la fin des années 1960, comme celle de Frantz Fanon. Est-il nécessaire de rappeler que les artistes des années 1960, tout comme les transformations sociales insufflées par la Révolution tranquille, ont permis au Québec de se défaire d'un passé empreint de la mentalité socioculturelle et artistique de la période duplessiste ? Les valeurs humanistes des artistes se sont incarnées dans l'œuvre créée en direct, sur d'autres lieux de médiation, qui se pense ici et maintenant, avec un public participatif. Les frontières de ce qu'est une œuvre d'art ont été repoussées au point que la peinture et la sculpture ont cédé la place aux happenings et aux événements, aux environnements et à un public essentiellement collaboratif. Les artistes ont été les porte-étendards du rêve indépendantiste et des valeurs anti-capitalistes, et ont aussi lié leurs actions au mouvement de laïcisation de la société. *Vive la rue Saint-Denis !* s'inscrit dans ce contexte culturel et artistique. Le labyrinthe et les situations qu'il provoque sont, en quelque sorte, conformes à la configuration des préoccupations politiques des organisateurs et à leur vision d'un nouvel art, d'un autre monde qui n'est pas loin, à plusieurs égards, des aspirations chrétiennes humanistes des dirigeants comme Gérard Pelletier et Pierre Elliott Trudeau qui ont crû à l'État providence.

De la circularité des idées entre l'État et artistes : les nouveaux publics à l'œuvre

L'étude de l'environnement sera faite ici en fonction du statut que l'État et les concepteurs accordent au public et en rapport avec les caractéristiques des programmes de subvention échafaudés selon l'idéologie de la démocratie culturelle. On peut faire certains rapprochements entre la vision esthétique des artistes et celle de l'État en ce qui a trait à un élargissement de la notion de culture et d'art, au type d'activité financé, soit l'activité d'animation socioculturelle, au nouveau public visé, au lieu de présentation, aux nouvelles sources de financement et au soutien apporté à l'expérimentation en animation culturelle et aux activités inusitées. En dernier lieu, nous verrons les différences et les points communs entre le nouveau rôle de l'art et ses conséquences tels qu'envisagés par l'artiste et tels que prévus par l'État.

Une vision large de la notion de culture

Pour le modèle de la démocratie culturelle, tel que l'explique Santerre, la notion de culture s'éloigne de l'idée du chef-d'œuvre exposé au musée et s'incarne dans diverses activités, y compris dans la participation des citoyennes et des citoyens à l'énonciation de sa vision de la culture. C'est en cela que la culture incarne l'art populaire, les traditions, le folklore, l'artisanat, les loisirs créatifs, le sport, etc. Les gouvernements encouragent à la fois l'art savant et l'art populaire, des formes de culture s'adressant à toutes et à tous et à la portée de l'ensemble de la population. Du côté du gouvernement fédéral, Gérard Pelletier, Secrétaire d'État, partage cette vision anthropologique et finance les activités d'animation sociale et culturelle. Les organisateurs de *Vive la rue Saint-Denis* œuvrent tous sur le terrain de la démocratie culturelle et adoptent la vision anthropologique de l'art promue par ce modèle, qu'ils incarnent à divers degrés, comme nous aurons l'occasion de le voir.

Dans le modèle de la démocratie culturelle, raconte Santerre, on réhabilite des formes d'expression culturelles populaires, communautaires, minoritaires, dépréciées et inconnues. Quant à l'œuvre à l'étude, on pourrait admettre que l'action culturelle est issue de l'exploration de

nouvelles formes d'expression collective. Avec *Vive la rue Saint-Denis !*, le collectif élargi de Fusion des arts inc. travaille sur un autre terrain culturel que celui de la démocratisation de la culture. Le groupe œuvre dans le sens du modèle de la démocratie culturelle. L'art enfermé dans une catégorie savante et élitiste se dissipe et donne place aux activités esthétiques d'animation sociale et culturelle. Un nouvel art apparaît alors, soit une activité esthétique inusitée et minoritaire en arts visuels : l'activité d'animation socioculturelle qui fait même éclater les limites de ce qu'est une œuvre d'art. Celle-ci est interdisciplinaire en ce sens qu'elle jumelle les arts visuels (photographie, dessins, environnement) avec le vidéo-reportage sur la rue, les entrevues avec les résidents et l'animation de groupe, les documents d'archives présentés, les œuvres créées par le public au centre du labyrinthe, etc. Ce type d'activité est extrêmement rare dans un musée, même si on peut reconnaître que les conservateurs essaient d'amener les artistes des nouvelles tendances vers le cube blanc comme cela a été le cas pour Serge Lemoine avec *Salle de jeu* lors de l'exposition *Présence des jeunes* en 1966 ou comme on verra avec *La chambre nuptiale* de Francine Larivée en 1982 dans le cadre de l'exposition *Art et féminisme*, toutes deux présentées au Musée d'Art contemporain de Montréal. Dans *Vive la rue Saint-Denis !*, il n'y a pas d'hierarchie entre les formes d'art ni de forme de culture supérieure à une autre. Autrement dit, l'environnement-labyrinthe, qui est ici une façon d'animer la population d'un quartier, renvoie à des formes d'expression liées au jeu exploratoire et au milieu communautaire, formes dont la démocratie culturelle fera la promotion.

Publics diversifiés et acteurs à l'œuvre

Lise Santerre démontre que les nouveaux publics de l'action culturelle démocratique sont très diversifiés. On encourage la créativité des jeunes, des personnes âgées, des minorités ethniques, des handicapés, etc. Le Secrétariat d'État et le ministère des Affaires culturelles s'orientent vers l'ensemble de la communauté dans le but de lui offrir des activités culturelles reflétant ses goûts, ses habitudes et ses traditions. Les artistes des années 1970 ne ciblent pas de manière précise des groupes ou des sous-groupes, mais ils veulent rejoindre celles et ceux qui ne connaissent pas les musées. Les intentions esthétiques avant-gardistes des artistes voulant que l'art devienne la vie et s'incarne dans les diverses activités de l'individu, acteur de sa propre vie, ceux-ci cherchent à atteindre la plus grande masse de gens possible, sans toutefois les compartimenter selon leur âge, leur sexe, leur classe sociale, etc.

En somme, le collectif élargi de Fusion des arts s'adresse à la grande multitude de gens exclus de l'art savant et qui vivent sur la rue Saint-Denis ou qui ont un lien direct avec cette artère. Tout comme pour les organisateurs, le modèle de la démocratie culturelle se préoccupe lui aussi de ce public hors musée qui devient le producteur de son propre bien culturel. Le public de *Vive la rue Saint-Denis !* est un bel exemple de ces intentions partagées par le collectif et l'État. C'est un public jeune et composé principalement d'enfants et de leurs parents dont la majorité appartient à la classe ouvrière. Si le collectif avait pu le présenter à Terre des Hommes, il aurait rejoint un nombre de personnes encore plus grand, et d'origines sociales et ethniques diversifiées. Nous n'avons pas de données plus précises sur le public de cet environnement, nous savons seulement qu'il est animé par les organisateurs lors de sa visite et de son exploration. Celui-ci peut prendre conscience du fait urbain et du développement de la rue, laisser libre cours à sa créativité au centre du labyrinthe et partager ses impressions avec les animatrices et animateurs.

Nouveaux espaces de médiation culturelle

Santerre explique comment, dans le modèle de la démocratie culturelle, la diffusion des activités se fait dans des endroits inusités, loin des musées et des galeries, dans les bars, les usines, etc. Nous pouvons étendre cette catégorie d'espaces à ceux de l'événement à l'étude qui est, tout compte fait, innovateur pour l'époque, bien qu'aujourd'hui, il soit devenu convenu. Comprise au sens anthropologique par le Secrétariat d'État et par le ministère des Affaires culturelles, la culture peut avoir lieu, en effet, partout où se trouve l'individu.

Lorsque les organisateurs de *Vive la rue Saint-Denis !* transforment l'art en activité d'animation socioculturelle et l'intègrent à divers champs d'activité, comme à un cours de l'UQAM, à l'espace public de la rue Saint-Denis et au gymnase de l'école secondaire Jean-Jacques Ollier, ils suivent la stratégie de la démocratie culturelle qui consiste à réaliser l'œuvre d'art sur les lieux fréquentés par les populations concernées, les nouveaux publics. Rappelons que les organisateurs de l'environnement ont aussi envisagé Terre des Hommes comme cadre pour leur environnement, mais le projet n'a pas été accepté. Tous ces lieux semblent être neutres, mais il n'en est rien. La salle de classe est propriété de l'université et même si l'on peut y donner un cours innovateur en animation et recherche culturelles, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une institution académique, régie par des règles et des normes et que, pour passer ce cours, les réalisations exigées doivent arriver à terme. Il en va de même pour l'école secondaire Jean-Jacques Ollier, une autre institution qui accueille le projet et qui le diffuse. C'est un espace où la médiation se produit selon un horaire fixe et des règles imposées. Outre le fait que ces espaces présentent et encouragent la nouvelle expérience, ils la soutiennent économiquement directement ou indirectement. Quant à la rue, elle est plutôt exploitée pour ses icônes et son historique, qu'investie, à proprement parler, comme espace de médiation.

Des programmes de subvention et la réelle intention de l'État

À l'ère de la mise en place d'un gouvernement de démocratie participative, plusieurs ministères et institutions travaillent ensemble selon Lise Santerre, Guy Bellavance et Jiri Zuzanek³⁰. Certains projets sont réalisés grâce au financement d'autres ministères que celui de la culture, comme le Secrétariat d'État ou le ministère de l'Immigration et de la main-d'œuvre qui contribuent à financer les activités d'animation culturelle et événements selon les critères de chacune. Les programmes de subvention de la culture entreprise en son sens anthropologique sont Perspective-jeunesse (Secrétariat d'État, 1971), Projet d'initiative locale (ministère de l'immigration et de la Main-d'œuvre, 1971-72) et Exploration (Conseil des arts du Canada 1974-75). Ces programmes fédéraux, qui visent en quelque sorte à développer des projets culturels de natures diverses, rivalisent, selon Guy Bellavance, « [...] avec l'action traditionnelle des organismes culturels officiels³¹ ». Ils encouragent, par exemple, les activités d'animation sociale et culturelle. Bellavance ajoute que ce type de programme favorise le passage d'un plus grand nombre de jeunes artistes au statut de professionnels³². C'était d'ailleurs un des objectifs des programmes ; outre la réduction du taux de chômage des étudiantEs ou des jeunes prolétaires en général. De plus, selon Jiri Zuzanek,

30. Jiri Zuzanek, « Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle : un débat enterré ? », dans Augustin Girard et Sabine Didelot (dir.), *Économie et culture. Culture en devenir et volonté publique*, vol. II, 4e Conférence internationale sur l'économie de la culture, Avignon, 12-14 mai 1986, p. 49-56.

31. Guy Bellavance, « Institution artistique et système public au Québec 1960-1980. Des beaux arts visuels, le temps des arts plastiques », dans Collectif, *Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, Montréal, Fides, Musée d'art contemporain de Montréal, Musée de la civilisation, 1999, p. 244.

32. Guy Bellavance, *ibid.*, p. 244.

les amatrices et amateurs sont admis au même titre que les professionnel-le-s³³. Les principaux critères d'évaluation sont l'intérêt de l'entreprise, l'expérience qu'on veut faire vivre au public et la capacité des organisateurs à mener leur projet à bonne fin.

Vive la rue Saint-Denis ! est un bel exemple de la transformation du milieu des subventionnaires gouvernementaux et institutionnels, transformation qui débute dès la fin des années 1960. Nous avons constaté que Robillard accueille favorablement la nouvelle ère gouvernementale culturelle lorsqu'il affirme dans la présentation du collectif *Québec underground* : « L'underground futur sera résolument populaire. Depuis deux ans, on y travaille, et les projets « Perspectives jeunesse » et « Initiatives locales » sont là pour le prouver. Il n'y a qu'à ouvrir les yeux !³⁴ ». Cette déclaration de Robillard, qui nous permet de constater que les intentions de Fusion des arts trouvaient un terrain d'entente avec la démocratie culturelle, est davantage engagée lorsqu'on ausculte le financement de *Vive la rue Saint-Denis !* Le projet subit une première institutionnalisation lorsqu'il est réalisé dans le cadre d'un cours à l'UQAM, donné par Yves Robillard, et reçoit une somme d'environ 3 000 \$ de l'université. Ensuite, le projet bénéficie d'une subvention de 19 680 \$ du programme Perspectives-Jeunesse en salaires étudiants³⁵. Ce programme relève du Secrétariat d'État qui remplit, à l'époque, la fonction du ministère des Affaires culturelles sans en porter le nom, ce qui donne, par conséquent, un autre visage à l'*establishment* artistique.

Responsable d'un groupe de recherche sur Perspectives Jeunesse, Andrew Cohen dirait qu'on avait besoin « [...] des aspirations de la jeunesse, de son potentiel et aussi de ses limites en tant qu'agent de changement social³⁶ ». Dans un communiqué du Secrétaire d'État, on peut lire que l'ampleur du programme ne doit être limitée que « [...] par l'imagination des jeunes eux-mêmes et dans des associations de citoyens et organismes bénévoles qui y participeront³⁷ ». Les projets peuvent provenir de tous les secteurs d'activités ; il y a d'ailleurs plusieurs initiatives en animation socioculturelle et une minorité en arts visuels. Le rapport Cohen confirme que : « [...] le programme tentait de faire appel à des qualités aussi intangibles que l'imagination, l'enthousiasme et l'idéalisme – réalités subjectives que beaucoup de ceux qui ont eu des contacts étroits avec le personnel affecté au programme et aux projets ont ressenties et exprimées [...] »³⁸.

Si l'idée de mettre l'imagination à l'œuvre peut en apparence évoquer le fameux slogan français de Mai 68, « L'imagination au pouvoir ! », il va tout autrement dans le contexte canadien. Par l'établissement de ce programme, il va sans dire que l'État n'incite pas les citoyennes et les citoyens à la sédition et encore moins à la révolution. Une fois sollicitée, l'application de cette imagination rejoint plutôt l'idée de la paix sociale, car il s'agit bien de changer le monde, mais selon ce que l'État veut bien concevoir comme changements possibles, tolérables, voire raisonnables. Par exemple, tous les projets d'ordre politique relevant de l'idéologie nationaliste québécoise sont écartés des subventions de Perspectives Jeunesse³⁹. Cependant, comme l'affirme Cohen,

[...] les participants étaient, en principe, libres de travailler pour ou contre "l'ordre établi", ou encore, de s'en détourner complètement (par ex. : en établissant des communes). L'absence relative de toute influence politique

33. Jiri Zuzanek, op. cit., p. 51.

34. Yves Robillard, *Québec Underground 1962-1972*, tome II, op.cit., p. 15-16.

35. Bibliothèque et archives Canada, *Vive la rue Saint-Denis !* : Dossier 200-470-RG118 306, boîte 315. Consulter les dossiers de Perspectives-Jeunesse, répertoriés par le ministère de la Main-d'œuvre et de l'Immigration à Bibliothèque et archives Canada.

36. Andrew Cohen et al., Groupe de travail chargé de l'évaluation des programmes d'été. Secrétariat d'État. Février 1972, Ottawa, Gouvernement du Canada, 1972, p. ix.

37. Andrew Cohen et al., *ibid.*, p. 2.

38. Andrew Cohen et al., *ibid.*, p. iv.

39. Andrew Cohen et al., *ibid.*, p. 9.

dans le processus de sélection des projets a permis aux jeunes d'élaborer des projets ayant pour but de remettre en question, par des exemples concrets, les structures établies et le mode de vie traditionnel de leurs milieux.⁴⁰

Sans conteste, pour une première fois dans l'histoire économique d'un pays, des jeunes ont accès à des subventions pour créer leur propre travail d'été suivant leurs aspirations et goûts. C'est considérable comme changement ! Cela peut aussi donner l'impression qu'un pouvoir exceptionnel a été accordé à ces jeunes assoiffés de liberté d'expression ou de révolte. Ce n'est pas pour rien que plusieurs personnes de l'*underground*, dont les artistes rattachés au projet artistique ici à l'étude, ont participé à Perspectives Jeunesse et PIL sans avoir l'impression de contribuer à l'idéologie dominante puisque Perspectives Jeunesse est « [...] un programme de changement social financé par le gouvernement, mais également un programme d'emploi temporaire pour les étudiants⁴¹ ». Jean-Robert Sansfaçon et Louise Vandelac ont critiqué amèrement les programmes Perspectives Jeunesse et Initiatives locales. Si on s'intéresse « aux étudiants et aux groupes marginaux, c'est parce que ce sont eux qui risquaient de provoquer les désordres sociaux. Au cours des trois dernières années, leurs manifestations avaient alerté l'establishment et l'opinion publique, il fallait rapidement ramener les enfants au bercail, mais gentiment !⁴² ». Et pourquoi les marginales et les marginaux, la sous-culture, nouvelle culture ou la contre-culture ? Parce qu'il y avait les jeunes qui étaient vraiment chômeurs et les autres, ceux qui étaient inactifs volontairement. Comme le précisent Sansfaçon et Vandelac,

[...] en finançant ce groupe, on a voulu encadrer cette contre-culture ou du moins amoindrir certaines de ses manifestations bruyantes. [...] le fédéral a compris que la meilleure façon d'intégrer ces jeunes était de leur donner des jobs cool, sociales, à caractère un peu anarchique et sans contrôle, et non à modifier leurs attitudes peu conformistes [...]. Le meilleur moyen était donc de leur offrir d'accéder à l'hierarchie du pouvoir dans l'économie capitaliste à partir de leurs propres « vouloir être » [...].⁴³

De cette manière, concluent les auteurs qui incluent celles et ceux qui sont politisés dans la notion de contre-culture, que l'État a créé de nouveaux rapports, « presque chaleureux », selon leurs mots, entre lui et la population civile. Outre le problème d'inaction, toujours selon Sansfaçon et Vandelac, les programmes pour les jeunes visaient « [...] à prévenir les tensions sociales et les crises politiques suite aux mois d'octobre des dernières années⁴⁴ », en plus d'orienter les politiques futures en matière d'économie. Pour eux, le « [...] peuple québécois fait le jeu de cet « État, rouage de notre exploitation » [...] »⁴⁵.

Sansfaçon et Vandelac concluent, de plus, que les concepteurs de Perspectives Jeunesse ont instauré « [...] une politique sournoise d'infiltration et de prévention et de contrôle qui camoufle les conflits et permet aux policiers d'en arriver aux mêmes fins sous des dehors « bonasses »⁴⁶ ». Ce programme (PIL aussi) qui semble être de bon augure s'avèrerait à être un instrument dangereux. L'État a fourni aux gens « [...] des mesures de bien-être minimum, ainsi que des mécanismes « démocratiques » de contestation. Ces mécanismes tendent de plus en plus à remplacer les mesures traditionnelles de bien-être. Ils permettent de canaliser les énergies vers des changements locaux et à court terme, utiles pour le pouvoir⁴⁷ ». Autrement dit, l'État est allé jusqu'à aider les groupes dans le développement de leurs propres organisations parallèles, voire contestataires, le

40. Andrew Cohen et al., *ibid.*

41. Andrew Cohen et al., *ibid.*

42. Jean-Robert Sansfaçon et Louise Vandelac, *Le programme cool d'un gouvernement too much. Perspectives Jeunesse. Une analyse critique des politiques jeunesse et des programmes communautaires fédéraux*, Montréal, Agence de presse libre du Québec, 1972, p. 20.

43. Jean-Robert Sansfaçon et Louise Vandelac, *ibid.*, p. 21.

44. Jean-Robert Sansfaçon et Louise Vandelac, *ibid.*, p. 7.

45. Jean-Robert Sansfaçon et Louise Vandelac, *ibid.*, p. 9.

46. Jean-Robert Sansfaçon et Louise Vandelac, *ibid.*, p. 37.

47. Jean-Robert Sansfaçon et Louise Vandelac, *ibid.*, p. 43.

but étant d'atteindre une justice sociale qui ne peut passer que par l'intégration de la population à la société capitaliste. Les artistes oeuvrent donc dans la veine de la démocratie culturelle et participent à cette idéologie. Les analystes de Perspectives Jeunesse, dont Cohen, ne voient pas dans ce programme la possibilité de résoudre le problème du chômage alarmant des années 1970, mais plutôt la possibilité d'instaurer « [...] de nouveaux types de relations entre le gouvernement et la population [...] »⁴⁸. Parce que l'État cherche à intégrer les citoyennes et citoyens qui semblent exclus ou celles et ceux qui empruntent volontairement la voie de l'exclusion politique, que ce soit grâce à Perspectives Jeunesse ou à Initiatives locales, il s'agit de deux programmes qui ont financé le réseau parallèle, artistique inclus, mais non moins officiel pour autant comme on a pu le constater, constitué d'organismes communautaires et de projets diversifiés. Comme l'expliquent Sansfaçon et Vandelac :

À long terme, on peut prévoir qu'après avoir mis sur pied (ou financé la mise sur pied) des organisations parallèles, il redonnera aux structures en place les pouvoirs qui leur reviennent (sauf ceux auxquels il tient expressément), tout en gardant le contrôle financier. Quant aux nouvelles agences, centres communautaires ou associations de toutes sortes, elles seront soumises aux lois les régissant et aux volontés de l'establishment, sinon elles disparaîtront simplement.⁴⁹

Précisons toutefois que *Vive la rue Saint-Denis !* a lieu avant même que le programme et son budget ne soient adoptés par le gouvernement de Pierre Elliott Trudeau, et c'est en cela que l'œuvre annonce l'ère de la démocratie culturelle. Parce que ses organisateurs décident de la présenter à Terre des Hommes pendant l'été 1971, une demande de financement est déposée auprès du gouvernement fédéral et acceptée. Comme le projet est finalement refusé par Terre des Hommes alors que la subvention de Perspectives Jeunesse lui a été accordée, les organisateurs transfèrent les sommes vers un autre projet d'animation socioculturelle intitulé *Salon Apollo variétés* avec le consentement de Perspectives Jeunesse⁵⁰. C'est donc dire que, bien qu'elle ait précédé, *Vive la rue Saint-Denis !* est aussi issue de la vision de démocratie culturelle telle que véhiculée par le Secrétaire d'État Gérard Pelletier et le premier ministre canadien Pierre Elliott Trudeau. Parmi les objectifs de Perspectives Jeunesse mentionnés dans le Rapport Cohen, on trouve entre autres le contrôle accru d'une nouvelle génération de marginaux représentée par les étudiantEs universitaires, sans oublier leur allégeance politique nationaliste, du moins indépendantiste, de quelques unes et quelques-uns d'entre eux et leur sympathie envers le Front de libération nationale du Québec (FLQ). Les organisateurs de *Vive la rue Saint-Denis !* sont précisément la clientèle cible de ce programme, tout comme le nouveau public à qui s'adresse le projet, les résidentEs de la rue Saint-Denis qui ne consomment pas nécessairement l'art savant. Mais visent-ils les mêmes buts pour l'art que l'État ?

Le nouveau rôle de l'art

Outre l'idée que la culture permet à l'individu de s'épanouir, de se divertir et de sentir qu'il appartient à une communauté, dans le modèle de la démocratie culturelle, tel que présenté par Santerre, la culture assume aussi un rôle social incomparable dans l'intégration de groupes sociaux exclus ou minoritaires. Les activités d'animation culturelle joueraient le rôle d'une soupape sociale. On s'adresse à un public pour qu'il s'intègre à la société démocratique, connue aussi pour les injustices inhérentes qui constituent ses fondements. Il est difficile d'imaginer que les artistes néo-avant-gardistes étudiés ici, qui ont connu ou fréquenté le situationniste Constant Nieuwenhuys, les felquistes Pierre Vallières et Charles Gagnon, le syndicaliste Michel Chartrand, le marxiste Alain Badiou, etc. et qui ont lu les textes de l'Internationale Situationniste et d'autres

48. Andrew Cohen et al., op. cit., p. 25.

49. Jean-Robert Sansfaçon et Louise Vandelac, op. cit., p. 47.

50. Archives de *Vive la rue Saint-Denis !* : Dossier 200-470-RG118 306, boîte 315, op. cit.

poésies sociopolitiques, puissent utiliser la culture comme outil de paix et de cohésion sociales ou encore d'intégration des diverses populations au système socioéconomique comme le fait l'État. Ils ont plutôt désiré utiliser la culture comme vecteur d'inclusion sociale en donnant des outils d'affranchissement personnel et collectif aux résidentEs de la rue Saint-Denis contre la société de consommation. Cependant leurs actions s'inscrivent dans une période et un contexte social et politique tellement précis qu'il est impensable de ne pas considérer l'intégration de leurs productions au système socioculturel des années 1970. Nous constatons donc que les artistes ont mis de l'avant une utopie de changement social par l'art, qu'ils ont changé les conventions artistiques, remis l'institution officielle traditionnelle en jeu, et participé à l'instauration, par ailleurs, de cette ère de démocratie culturelle, de démocratie participative.

En guise de conclusion

Nous avons démontré que *l'underground* artistique des années 1970 a été intégré à l'establishment à l'aube d'une nouvelle idéologie culturelle, la démocratie culturelle qui s'adresse à un nouveau public. La mise en place de programmes comme Perspectives Jeunesse, Initiatives locales et Explorations a permis de financer des projets comme *Vive la rue Saint-Denis !* De nouveaux publics sont rejoints avec des événements socioculturels. C'est l'ère de l'animation culturelle, si prisée par un milieu précis du champ de l'art ayant pour porte-parole Yves Robillard, membre de Fusion des arts inc. Au lendemain de la crise d'Octobre et d'une désunion nationale présumée par le fédéral, et dans le contexte d'une récession économique et d'un taux de chômage élevé chez les jeunes, Gérard Pelletier et Pierre Elliott Trudeau visent des objectifs précis avec ces programmes. Il s'agit d'intégrer au système socioéconomique une jeunesse contre-culturelle, indépendantiste (au Québec), marxiste et au chômage. C'est du moins l'analyse qu'en font Cohen, Vandelac et Sansfaçon. Nous nous sommes appuyée sur les études de ces auteurs pour conclure que les artistes de la contre-culture ou de la néo-avant-garde artistique politisée traités partagent avec l'État un ensemble de valeurs humanistes et d'intérêts professionnels, caractéristiques de l'État-providence, même si leurs buts ne sont pas forcément les mêmes. Ainsi, grâce au support de l'État, les artistes peuvent s'adresser à d'autres publics lorsqu'ils produisent des événements socioculturels dans la perspective de changer les conditions de vie des citoyennes et des citoyens.

Les artistes ou étudiantEs en histoire de l'art et en animation et recherche culturelles, comme nous l'avons vu, repoussent les limites du champ de l'art et remettent en question le rôle de l'institution qui finit par ouvrir la porte à l'activité d'animation socioculturelle. Leur contribution au champ de l'art actuel est inestimable. Ils ouvrent la création à un nouveau public, pensent l'activité d'animation culturelle comme une activité esthétique, voire politique. Ils exposent dans de nouveaux lieux, reçoivent des subventions diversifiées et pensent une fonction sociale pour l'art. Si l'État les comprend dans toutes ces démarches, en ce qui concerne la fonction sociale de l'art, ses intentions diffèrent de celles des artistes. Nous constatons que malgré leurs différences politiques, l'environnement fait aussi la promotion de la notion de cohésion sociale. C'est pourquoi, ils ne relèvent pas d'un *underground* autonome ou d'une néo-avant-garde artistique politisée indépendante des sources de financement de l'État, ni même de l'idéologie de la démocratie participative. L'œuvre s'inscrit donc dans *l'establishment* : universités, instances gouvernementales comme le Secrétariat d'État ou le ministère de l'Immigration et de la Main d'œuvre. Et les environnements s'adressent aux publics envisagés à la fois par l'État et par les artistes, soit à la population dans son ensemble. C'est là le principal terrain d'entente entre les différents intervenants.

