

Postface

# La brûlure avant la voix ou Could this be a love letter?

[Se pourrait-il que ce soit une lettre d'amour?]

Louise Lachapelle

Avant que ne commence un forum communautaire auquel je participais, en avril 2010, dans le quartier Santhiaba, à Dakar, au Sénégal, j'ai été invitée par les femmes qui célébraient une étape importante d'une démarche de collaboration à me joindre à elles pour danser<sup>1</sup>. Quel plaisir de commencer ainsi ensemble une réunion de travail dans les couleurs, la musique, les rires et les mouvements ! Quelle différence par rapport à ma première implication auprès de LEVIER, lors de la journée d'étude *Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire*<sup>2</sup>, qui avait débuté par une session de yoga matinal, comme ce fut le cas lors de certains autres programmes. Ma participation à ces périodes de yoga se résumait alors à pratiquer une forme de présence, à être auprès. Il m'apparaissait impossible de faire ensemble les mouvements, de bouger physiquement. Ces gestes me semblaient si intimes et, par conséquent, inaccessibles dans un contexte comme celui-là, c'est-à-dire collectif et public. Cette proposition se heurtait à ma pudeur, à mon expérience de vie. En écrivant ces lignes, je prends aussi conscience que le fait d'être ainsi invitée, comme femme, à me joindre à un groupe d'autres femmes – une expérience de la sororité qui n'a pas souvent été la mienne, même dans un contexte de proximité culturelle ou socio-économique –, n'est sans doute pas étranger au caractère significatif et guérissant de cette expérience sénégalaise que j'évoque ici tel un marqueur de mon propre parcours.

C'est en jetant un regard sur ce parcours et à partir d'une posture toute personnelle que j'aimerais témoigner de ma relation privilégiée avec LEVIER au fil des années. Que ce soit par la conception et la coanimation de plusieurs programmes de formation et d'échanges, en marge ou en accompagnement de certains projets, ou encore dans les relations interpersonnelles, la démarche critique de création, de réflexion et d'action propre à LEVIER a été généreuse en rencontres, en occasions de ressourcement et en apprentissages mutuels; une abondante *matière* dont l'influence continue à se manifester en moi.

Le début de mon implication auprès de LEVIER a coïncidé avec un moment où ma relation critique à la (et à ma) culture devenait plus radicale. J'emploie ici cette expression au sens de «racine», tel que me l'a enseigné Maria-Theresia, l'une des religieuses de la communauté du Carmel de Berlin, en respect d'une amitié et d'une conversation continue auxquelles je me suis parfois référée, par exemple en introduction du *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*. Je n'ai pas la foi. Ni celle qui accompagne l'existence et la vie quotidienne du croyant, ni même la foi en la culture. Néanmoins, plusieurs liens me semblent rapprocher le Carmel et l'art, des liens qui m'ont souvent paru éclairer les paradoxes de l'un et de l'autre, notamment dans leur rapport à l'éthique et à la communauté<sup>3</sup>. À l'époque de ce premier engagement avec la démarche de LEVIER, je ressentais non seulement le besoin de répondre au présent : comment vivre ensemble?<sup>4</sup>, mais la nécessité de porter à conséquences dans mes gestes, relations et modes de vie, un questionnement sur les enjeux fondamentaux d'une réflexion sur le don, l'art et l'éthique<sup>5</sup> qui venait de générer un nouveau cycle de recherche-

Louise Lachapelle  
(voir p. 54)

création sur l'habiter et la coexistence<sup>6</sup>. Depuis, avec *This should be housing / Le temps de la maison est passé*, j'explore les tensions entre la nécessité d'habiter, les joies de la cabane et l'inadéquation de la maison. Je parle ici de la maison comme de ce qui m'apparaît être l'expression d'une relation à l'habitat fondée sur la *domination*<sup>7</sup> physique et symbolique, comme un modèle dictant à la fois une manière d'habiter, une éthique et une réponse culturelle déficiente à la question de la coexistence. Le rôle qui a souvent été le mien dans les activités exigeantes et rigoureuses de LEVIER<sup>8</sup> m'a fourni de multiples occasions de partager ces questionnements, mais aussi de les développer dans un contexte où mes préoccupations à propos de la création et de la transmission de la culture, du rôle de l'art en regard du personnel, du social et du communautaire, pouvaient contribuer à la formulation de questions de travail communes, tout en soutenant concrètement des démarches individuelles et collectives diversifiées – et ce dans un contexte où ma propre démarche se voyait elle-même nourrie et soutenue en retour. La pratique du questionnement, la réflexivité, le partage sont des moteurs importants du processus de création et de l'éthique propres à LEVIER. C'est donc aussi en partageant à nouveau quelques questions à partir de mon propre atelier et à partir de ce travail sur la «maison» que je reviens vers le parcours de LEVIER.

*De notre vivant*, l'appellation qui «désigne l'ensemble des activités actuelles de LEVIER<sup>9</sup>», insiste sur la relation entre l'art et la lutte à la pauvreté, sur un axe d'intervention qui encourage «la création artistique à confronter les causes systémiques de la pauvreté» et de l'exclusion sociale. En privilégiant la création comme moteur de son activisme depuis le début de sa démarche, LEVIER participe à et participe de cette «redécouverte», somme toute récente, de la relation «art et communauté» par l'art communautaire, une relation que l'art occidental n'avait peut-être pas si totalement rompue, contrairement à ce que laisserait entendre une certaine histoire moderne de l'art.

*Un autre enjeu qui, selon moi, doit être mieux compris et exploré, et sur lequel on doit écrire, est le fait que l'art communautaire, tel que je l'ai décrit, est vraiment un construit occidental et que les sociétés non occidentales produisent de la culture (et de l'art) de manières bien différentes – manières souvent basées sur l'enracinement dans la communauté, ancrées dans la tradition et dans les croyances sacrées.*

*Dans plusieurs sociétés aborigènes, l'art a une fonction spécifique dans la vie communautaire.*

—Melanie Fernandez,

Arts communautaires – Invitation à une rencontre d'information, p. 29<sup>10</sup>

LEVIER se donne un mandat qui touche à des enjeux artistiques et socio-économiques propres à la réalité et aux communautés du Québec, tout en cherchant à créer des liens avec des communautés locales d'ailleurs, ainsi qu'avec des problématiques mondiales communes. Mais dans quelle mesure le développement de ces relations significatives entre les personnes et entre les groupes, un développement qui est certes favorable à la prise de conscience et de responsabilité par rapport à de semblables conditions de lutte, parvient-il à générer aussi une compréhension plus globale des enjeux eux-mêmes? Cela apparaît particulièrement difficile lorsque ces problématiques semblent s'exprimer *ailleurs* avec un degré d'urgence qui peut être perçu *ici* comme étant spécifique à un contexte politique, culturel ou socioéconomique *différent*, ou apparemment éloigné du *nôtre*, et sans pour autant être identifiables à une crise ou à une catastrophe spectaculaire, c'est-à-dire à un type d'événement plus immédiatement et massivement rassembleur. Pourtant, cette compréhension différente suscitée par une perspective plus globale et transculturelle sur les inégalités structurelles persistantes, sur une culture de la séparation et sur l'habiter humain, transforme généralement, en l'enrichissant et en la complexifiant, la définition (locale) des problèmes qui se posent à *nous*; et puis, cette compréhension différente/autre n'est-elle pas aussi porteuse de la possibilité de changer, parfois radicalement, la manière d'aborder ces problèmes et de les résoudre ensemble? Depuis le sentiment de culpabilité du riche envers le pauvre jusqu'à un sens de la solidarité qui *renouvelle*, pour certaines, l'expérience de la communauté, il y a, lorsqu'on s'engage dans des expériences holistiques ou des démarches de décolonisation comme celles de LEVIER, un passage obligé où chacune est continuellement appelée à situer la posture à partir de laquelle elle cherche à créer les conditions de la *cum munia*. Autrement dit, quelles formes de *partage des dons* sera le fondement de quelle communauté?

*J'ai compris que pour être plus radicale dans mon engagement, je devais ouvrir mon cœur et avoir le courage d'être visible.*

— Suzanne Boisvert,

*entrevue pour le projet Il était une fois mon quartier*, p.224

D'un événement à l'autre, les relations qui se tissent avec un réseau ouvert de collaboratrices et de complices font en sorte que l'approche artistique, politique et théorique de LEVIER se définit et se développe d'une manière continue et organique, de concert avec un travail de terrain caractérisé par l'écoute et l'adaptabilité, de même que par la formation mutuelle,

le dialogue et la réflexion critique. Trois facteurs me semblent tout particulièrement favoriser la démarche de LEVIER : la souplesse et l'autonomie de cette petite équipe de codirectrices ; le développement de projets visant eux-mêmes, à l'instar de LEVIER, l'autonomisation des structures qui les supportent, tout autant que celle des personnes qui s'y impliquent ; l'accès à un fonds privé qui assure un financement de base pour les diverses activités. Voilà ce qui, en quelque sorte, constitue aussi la fragilité de l'organisme lui-même. Au cours des années, cette approche – propre à LEVIER – a contribué d'une manière significative à un travail à la fois pratique et théorique sur les enjeux du processus créateur et sur ceux de l'art communautaire et de l'art activiste dans leur relation à l'existential, à l'engagement citoyen et à la transformation (au double sens de changement et de guérison) individuelle et sociale.

Lorsqu'il s'agit d'organismes communautaires ou culturels, la survie au-delà des cinq premières années d'activités repose souvent sur le fait d'avoir accès à un espace, de disposer d'un lieu identitaire favorisant le réseautage et la visibilité. Bien que les origines de LEVIER font en sorte que l'organisme n'ait pas connu ce type de précarité, la préparation de la présente publication lui a fait éprouver le besoin de se donner un endroit, d'avoir pignon sur rue, de façon à ce que l'équipe de production de ce livre puisse disposer d'un lieu de travail collectif hors des espaces *domestiques* de Johanne ou de Devora<sup>11</sup>. L'installation dans un espace physique commun, c'est-à-dire la location d'un espace commercial littéralement ouvert sur la rue Saint-Jacques, à Montréal, marquait par ailleurs une autre étape dans les phases du développement de LEVIER.

Le soutien financier et critique initialement destiné surtout aux artistes souhaitant travailler avec des organismes communautaires s'était déjà transformé, dès 2008, en appui aux organismes communautaires partageant avec LEVIER un objectif de lutte contre la pauvreté (ou en faveur de la saine interdépendance), et désireux de travailler avec l'art et avec les artistes à la réalisation de leurs propres mandats<sup>12</sup>. Les individus ou les groupes qui se rassemblent autour d'un projet de collaboration créative semblent souvent se reconnaître mutuellement dans leur identification avec certaines formes de marginalité. Depuis cette phase de développement plus récente de LEVIER, les artistes et projets de création s'intègrent dans des organismes à buts non lucratifs déjà existants, d'où émergent de nouvelles actions et aussi, désormais, de nouvelles artistes (et potentiellement de nouveaux organismes). Bien que voilà certes une belle façon de boucler la boucle, ce parcours révèle que LEVIER fait face au défi de négocier l'une des tensions inhérente au processus créateur (aussi bien qu'à une démarche de collaboration ou de changement social) : la tension entre l'affirmation de la différence et la reproduction du même. Cette tension est présente tant dans la programmation de LEVIER que dans son organisation où la transformation est non seulement visée comme une intention théorique, mais aussi mise en pratique. Qu'il s'agisse de transformation personnelle ou d'agir sur des systèmes *dominants* – valeurs, structures sociales ou rapports de pouvoir – l'objet de la critique est lui-même, en quelque sorte, un moteur important du changement. Par conséquent, que reste-t-il de ce que l'on conteste dans ce que l'on renouvelle ? Dans quelle mesure une réponse artistique s'avère-t-elle porteuse de *diversité* et de *différence* ?

Une sorte d'entreprenariat culturel participe actuellement à l'urbanisation (et à l'américanisation) de la planète. Les *investissements en infrastructures*, les nombreuses constructions – telles les musées ou autres complexes culturels qui *dominent* cette tendance –, témoignent aussi d'une relation essentiellement commémorative à l'art et à la culture (c'est-à-dire, bien souvent, à une définition occidentale ou eurocentrée de l'art et de la culture) qui s'avère aussi une puissante stratégie d'assimilation et d'homogénéisation culturelles (à titre d'exemple, voir plus bas la référence à la médiation culturelle dans la *Politique de développement culturel de la Ville de Montréal*). Par comparaison, il y a une cohérence certaine entre les différentes étapes de l'histoire de LEVIER et « l'infrastructure » dont s'est doté l'organisme pour une durée initialement déterminée par la production du présent livre. L'espace LEVIER vient consolider des collaborations déjà profondément enracinées dans un complexe réseau relationnel et dans les expressions diversifiées de démarches artistiques et politiques activistes visant la responsabilité sociale. Les collaboratrices y trouvent donc un milieu propice à d'autres croisements et convergences. De plus, cette *sédentarisation* de LEVIER n'est peut-être que partielle, puisqu'il s'est créé une sorte de *nomadisme interne* dans la mesure où l'espace bureau et, plus récemment (pour une courte période), le studio adjacent, sont non seulement fréquentés mais aussi utilisés par plusieurs personnes ou organismes de la *communauté* ouverte et mobile que constitue en quelque sorte LEVIER. Cette installation dans un espace physique soulève néanmoins la question de l'institutionnalisation de LEVIER et, à un moment où l'organisme fait, vis-à-vis de son propre parcours, œuvre de mémoire et d'histoire, la question de la manière dont LEVIER souhaite envisager sa propre pérennité, ainsi que celle de son approche et de ses réalisations. Quels seront désormais les modes de croissance de LEVIER (à distinguer, dans le présent contexte, de l'idée progressiste d'expansion) et avec la programmation *De notre vivant*, quels seront ses modes de transformation / transmission ? Cette démarche saura-t-elle s'inscrire dans une perspective à la fois viable et durable ? Autrement dit, de quelle manière l'inscription de LEVIER dans un lieu propre saura-t-elle lui permettre de demeurer dans la résistance, au sens étymologique du mot *résister*, c'est-à-dire de continuer à « faire face », aussi bien à la clôture culturelle de la « maison morte<sup>13</sup> » qu'à l'utopie culturelle d'une « maison sans murs » ?

20

**Montréal, métropole culturelle : d'abord les citoyens**

*L'objectif: l'accessibilité  
La stratégie: la médiation*

La Ville reconnaît l'accès à la culture comme un droit pour ses citoyens. Toutefois, il faut constater que ce droit demeure fragile et vulnérable, car des fractions importantes de la population, que ce soit en raison de facteurs économiques, sociaux ou culturels, sont étrangers ou ne se sentent pas invités à cette célébration de la culture. Une véritable démocratisation culturelle ne passe donc plus seulement par l'enrichissement de l'offre culturelle, mais aussi par une action constante, ciblée et concertée sur la demande. Cette action porte un nom: la médiation culturelle.

Passeur, accompagnateur, messager, cet intermédiaire humain qu'est le médiateur culturel va vers les publics potentiels pour promouvoir, expliquer, voire faire adapter en retour, les services culturels. Il permet aux personnes et aux groupes auxquels il s'adresse de mieux se reconnaître dans leurs institutions culturelles et de se les approprier, qu'il s'agisse de clientèles exclues ou simplement de citoyens déjà abondamment sollicités dans leur vie quotidienne. Il fait en sorte que chacun se sente partie prenante de l'expression culturelle et de la mémoire collective.

Cette fonction de médiation existe depuis longtemps: les bibliothécaires et animateurs culturels, par exemple, exercent déjà, par définition, une fonction de médiation. Le travail nécessitant d'un grand nombre d'organismes socio-communautaires et socio-culturels est également indispensable au succès de cette stratégie de médiation culturelle. En plus d'appuyer ces organismes et de développer des partenariats avec eux, la Ville doit également faire sa part dans son propre appareil.



Page extraite de la *Politique de développement culturel de la Ville de Montréal 2005-2015*. Le dessin de la maison ainsi que les annotations ont été ajoutés par Louise Lachapelle. Elle nomme ce nouveau croquis *La clôture culturelle de la maison morte*.

*Au lieu d'un édifice physique,  
le quartier au complet deviendrait une Maison de la culture vivante, sans les murs.  
Cette initiative [créer une zone urbaine d'art communautaire]  
coïncidait avec le dévoilement de la Politique culturelle de la Ville de Montréal,  
afin d'inviter la population locale à s'engager dans un dialogue critique  
sur l'art public et communautaire.  
— dans la description du projet Urbaine urbanité III, p. 249*

J'aimerais poursuivre cette réflexion en vous présentant trois images, tel un point d'appui hors de soi, une stratégie de création, *La brûlure avant la voix*.

D'une certaine façon, ces images ne vont pas ensemble et pourtant, quelque chose se rencontre ici pour moi dans cette juxtaposition. À cette étape vertigineuse du processus créateur où l'écriture tâtonne vers le texte, j'essaie de penser (peut-être aussi de croire) que ces images me donneront accès aux interrogations qui se posent à moi au terme du formidable bilan que constitue cette publication, et qu'elles m'aideront à tourner vers vous ce questionnement. Malgré qu'elles appartiennent à des contextes historiques et culturels, mais aussi, sociopolitiques fort différents, ces images désignent, me semble-t-il, quelque chose qui serait de l'ordre des enjeux fondamentaux évoqués plus tôt; quelques pistes, sur les plans de la création et de la culture du moins, vers la formulation de ces questions communes sans lesquelles on peut difficilement viser des réponses collectives. Parmi les nombreux thèmes et problématiques qui se dégagent de ma lecture des différents matériaux mis à ma disposition par l'équipe éditoriale, ainsi que de mon retour sur mon parcours personnel en dialogue avec celui de LEVIER, j'isolerais les éléments suivants: la question du geste et de la forme du geste; l'affirmation de la création et la mise en question de notre culture du sacrifice; la relation femme - maison - communauté.

## La question du geste et de la forme du geste

Au moment où j'ai pris connaissance du projet de publication de LEVIER, en 2007, j'ai proposé à Johanne et à Devora d'écrire un article qui reprendrait le titre d'une peinture de l'artiste allemand Georg Baselitz, *Die Hand – Das brennende Haus* [La main – la maison qui brûle] (1965). Dans cet article, je développerais davantage certaines problématiques introduites au début du compte rendu sur la journée d'étude sur l'éthique<sup>14</sup> en regard des différents projets de LEVIER : la maison comme figure révélatrice de la place incertaine de l'humain dans son contemporain ; une conception de l'éthique comme *disposition*, c'est-à-dire comme *position en défaut*. Cette perspective critique qui me permet de suggérer que l'insuffisance de l'éthique à résoudre ou à réguler les propositions complexes que nous fait le réel constitue une exigence créatrice, condition d'une relation ouverte au vivant. Le tableau de Baselitz représente un bras tendu dont la main retournée, paume vers le haut, soutient, telle une offrande, une maison en flammes. Cette peinture m'apparaissait propice à amorcer l'écriture, elle me parlait de la ligne de questionnement que je souhaitais explorer en continuité avec mon implication et mes interventions critiques au sein de LEVIER, et en continuité avec *This should be housing / Le temps de la maison est passé*, cette réflexion sur l'éthique dans nos pratiques culturelles qui est aussi une critique de notre culture du sacrifice, c'est-à-dire d'une culture où la séparation et l'exclusion sont le fondement de la cohésion sociale, aussi bien que des formes de réconciliation qui viseraient à sauvegarder la communauté.

*Après le lancement du vidéo Tuganire, le 26 août 2008, au centre Umurage,  
un des enfants est tombé dans les escaliers et s'est coupé le front. Il y avait beaucoup de sang :  
on a dû lui faire des points de suture. Lorsque l'ambulance est repartie,  
les jeunes plus âgés sont allés ailleurs pour fêter jusqu'à l'aube.*

*Au petit matin, il y a eu une bataille : un jeune homme en a poignardé un autre.  
Le centre a été conçu comme un espace pour rassembler les individus et divers groupes  
de la communauté rwandaise de Montréal.*

*Ceux et celles d'entre nous qui avaient travaillé au projet depuis des années se sentaient coupables  
que le fait de rassembler des gens ait occasionné un meurtre,  
surtout quand on pense à notre histoire.*

*– Lisa Ndejuru,  
entrevue pour le projet Tuganire, p. 236*

Les récits des origines – narrations, fictions, mythes – racontent les fondements de la culture humaine. Selon le philosophe français René Girard, la culture tirerait ses origines d'un meurtre fondateur, un événement dont les rituels sacrificiels seraient la répétition visant à réactiver, de génération en génération, la protection par le sacrifice que ces rituels réactualisent<sup>15</sup>. Cependant, Girard définit le monde moderne comme un monde privé de cette protection sacrificielle et, par conséquent, libéré du mensonge d'une victime unique et des sacrifices qui découlent de ce mensonge, c'est-à-dire de l'exclusion et du «meurtre» du bouc émissaire. Nos mécanismes réconciliateurs auraient en effet perdu leur efficacité, et le monde moderne serait, d'après lui, «toujours plus exposé à une violence toujours aggravée qui est, bien entendu, la sienne, notre violence à nous tous<sup>16</sup>». «Pour survivre, [la société de consommation] doit inventer des gadgets toujours nouveaux. Et la société de marché engloutit les ressources de la terre, un peu comme les Aztèques qui tuaient toujours plus de victimes. Tout remède sacrificiel perd son efficacité avec le temps» écrit Girard<sup>17</sup>. En considérant seulement l'histoire récente de l'espèce humaine, nous serions donc en mesure de savoir que la culture du sacrifice non seulement ne suffit pas à réconcilier les communautés entre elles ni la communauté avec elle-même, mais que la réconciliation elle-même ne suffit pas. Le fondement de nos pratiques culturelles demeure les valeurs et l'économie du sacrifice, qu'il s'agisse de l'art, du don ou de la guerre. Cette économie originaire de la culture, que la culture elle-même parvient presque toujours à voiler en nous réconciliant avec la nécessité de tuer propre à une conjoncture de survie ou à l'exploitation de l'autre qui en est l'une des humaines aggravations. Cette nécessité de tuer a été préalablement exclue de la culture ou de ce qui serait le «propre de l'humain». Ainsi, la culture – qui persiste à se penser comme



Georg Baselitz, *Die Hand – Das brennende Haus* [La main – La maison qui brûle], 1965. Huile sur toile, 135 x 39 cm (collection privée). Photo: Frank Oleski, Cologne. (c) Georg Baselitz.

promesse réconciliatrice –, continuerait à se définir d'abord par la séparation, par cette « ligne ultime de défense » entre *eux* et *nous*, entre l'humain et le vivant, entre la *maison* et l'habitat<sup>18</sup>. Comment habiter ensemble le contemporain ?

Dans le contexte de cette réflexion sur l'imaginaire contemporain, le tableau de Georg Baselitz évoque pour moi le retournement critique du sens et de la valeur du sacrifice. Offrande du foyer qui brûle, plus rien à donner que la maison détruite qui ne sauvera rien. Il mettrait en scène l'inefficacité de ces gestes qui visent à sauver, individu ou communauté, par le sacrifice, c'est-à-dire à créer de la cohésion par la séparation et l'exclusion. Ainsi, lorsque l'on reconnaît la nécessité de répondre au présent, la nécessité de poser des gestes concrets, il reste encore la question du geste qu'*il faut* et l'incertitude dont procède ce *il faut*: la question du choix et de la forme du geste. Cette question m'habite depuis des années, et elle désigne pour moi l'espace in-quiet de l'éthique : comment soutenir, dans un geste ou dans l'art comme geste, la nécessité de l'action et l'incertitude de l'agir ? Comment imaginer un espace non sacrificiel ?

Depuis que je travaille avec le tableau de Baselitz, mon attention s'est portée sur cette maison en proie aux flammes et sur cette main tendue dans un espace qui semble voler en éclat – expression d'une relation à un présent inquiet que le geste créateur, ou le sacrifice, chercherait à apaiser ? C'est Devora qui me signale avec douceur ce que je n'avais pas remarqué : le bras, la main, la peau qui brûlent aussi. Pourtant, ma peau avait recommencé à brûler depuis le début de ces travaux sur la maison, et j'avais déjà intégré cette réaction de peau à mon processus réflexif et critique, ainsi qu'à l'exploration de nouvelles formes de relations, relation intime, mais aussi relations amicales, sociales et publiques. Bien que je *savais* que cette *brûlure* était l'un des terrains ou des matériaux intimes de cette démarche, je ne pensais pas m'exposer à un retour aussi fondamental et complet sur moi-même ; je ne pensais pas exposer ainsi ma peau au même type de poussées incontrôlables et débilitantes que celles éprouvées dans l'enfance lorsque, répondant à l'irritation, au danger de la mère affolée par les assauts d'abus passés sur son propre corps et sur sa mémoire, j'arrachais la peau sous mes pieds. Voilà peut-être où j'en suis : cesser de creuser des trous dans ma peau sans fermer l'être.

### L'affirmation de la création et la mise en question de notre culture du sacrifice

Alors que j'amorçais l'écriture de ce texte pour LEVIER au cours de l'hiver 2009, un collègue m'a demandé un court article sur la relation entre la recherche et l'enseignement du point de vue de ma propre pratique<sup>19</sup>. Une autre image est alors venue m'habiter, un extrait de ce beau film d'Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). Il s'agit d'un passage du film où une main de femme – la main vieillie de la cinéaste assise dans une voiture – joue à *attraper* les camions des autoroutes. Au début de ce documentaire, Varda s'explique à elle-même son projet tout en manipulant une petite caméra numérique, une technologie relativement nouvelle pour elle à l'époque : « filmer d'une main son autre main » qui glane, ramasser des restes, de soi-même ou du monde. « C'est toujours un autoportrait, » dit-elle.



Images réalisées par Louise Lachapelle d'après le film d'Agnès Varda *Les glaneurs et la glaneuse* (2000).

*Maintenant, je me sens comme si j'étais sur une plate-forme de départ, sur le bord d'une piscine.  
Je suis particulièrement content d'avoir fait cet exercice-là, d'avoir participé à cette entrevue,  
parce que cela valorise et officialise mon travail d'artiste.  
Je pense que c'est un départ qui m'amènera ailleurs dans ma démarche.  
C'est un peu comme si je venais de peindre mon portrait sur une page blanche.*

– Louis Perron

entrevue pour le projet *L'autre*, p. 216

En travaillant avec cette image du film de Varda, je me suis peu à peu rendue compte que cette glaneuse, qui porte son regard sur sa main qu'elle observe et filme de son autre main, me parlait aussi de cet autre texte, celui-là même qui occupe encore ma table et pour lequel une voix me fait toujours défaut, bien qu'il se présente à mon imagination comme une adresse, un geste, le vers incertain de l'éthique. *Could this be a love letter?*

En effet, évoquer la scène du film de Varda dans le contexte de cette précédente réflexion sur l'enseignement et la recherche m'avait permis de reconnaître que ma «pratique ambidextre» ne se définit vraiment ni par l'un ni par l'autre. Alors même que des relations de plus en plus étroites se tissent entre mes différentes activités d'enseignement et la diversité de mes activités de recherche, leur centre de gravité continue à se situer ailleurs, à proximité de l'existential, du vivant. Autrement dit, je me rends compte à quel point il m'importe désormais d'affirmer la création comme aspect fondamental de ma pratique, de mon existence et de ma vitalité.

*Cette expérience a été un déclencheur sous plusieurs aspects,  
dont l'appropriation de ma dimension artistique  
à laquelle j'étais étrangère. [...]  
La fabrication de la robe de naissance a été un processus de matérialisation  
de ce qui souvent se cantonne juste dans notre tête ou en mots.  
C'est une expérience forte et parlante pour que les choses dépassent la forme  
verbale ou intellectuelle, qui me parle de notre réel pouvoir de création.  
Je sens que c'est une porte de plus qui s'est ouverte en moi,  
et non seulement sur le plan artistique.  
C'est la transformation des pensées, de la réflexion, en quelque chose de concret.  
Et j'ai compris que j'étais capable de créer de la beauté.  
— Manon Cantin,  
entrevue pour le projet Opération: À nous les sarraus, p. 230*

Affirmer la création, voilà ce que je sens le besoin de nommer, d'abord pour moi-même, mais aussi afin d'aller à la rencontre de l'exigence dont témoignent les démarches et plusieurs des textes rassemblés dans cette publication. Pour ce faire, il m'aura fallu revisiter ce qui, dans mon propre rapport à la création, a été refusé, il y a de cela près de vingt ans. J'avais alors souhaité faire l'expérience de l'écriture et j'avais réuni les conditions, dont le temps et les moyens pour le faire. Pourtant, au terme de cette expérience qui a donné lieu à une réflexion critique sur le processus créateur, à différents matériaux écrits et autres formes d'écritures sans mots, un court récit est devenu pour moi le dernier texte de fiction que je m'autoriserais à écrire. Ce type d'écriture (ou peut-être l'écriture elle-même?), ce n'était pas assez. Ce texte *abandonné*, littéralement, c'est-à-dire mis au ban, marginalisation d'une partie de ce qui, chez moi, depuis l'enfance, se pense et pense sa relation au monde en écriture.

Ainsi l'image du film de Varda, placée sous le signe de la spéculation et de la contemplation, rejoint le tableau de Baselitz parmi les matériaux de cet article. De l'image au tableau: la main, la peau, la question du geste et de la forme du geste; l'offrande glanée, don ou sacrifice, un sacrifice plus autodestructeur que réconciliateur; et, néanmoins, l'affirmation de la création.

Je ne sais pas exactement avec quoi je renoue depuis peu. Pendant toutes ces années, la création est resurgie partout dans mes différentes sphères d'activités. Toutefois, je comprends maintenant d'une manière différente que refuser l'écriture de fiction n'équivaut ni à renoncer à la création, ni à tuer la créatrice. Affirmer une posture d'artiste, de femme et d'activiste — des mots avec lesquels je ne me serais pas identifiée et que j'aurais même évité d'employer à mon sujet il n'y a pas si longtemps —, voilà aussi une façon de reconnaître la portée de ma relation avec LÉVIER.

*La refuser. Faire de ce refus un geste d'amour  
et en trouver plus douce la peau de ses mains.*

*Mes mains ne sont qu'entrouvertes<sup>20</sup>.*



T-shirt porté par un soldat israélien. Photo: Yanai Yechiel.

## La relation femme - maison - communauté

En mars 2009, une autre image a trouvé son chemin à côté des deux précédentes. Il s'agit d'une photographie accompagnant un article de Uri Blau publié dans *Haaretz*<sup>21</sup> au lendemain de l'opération *Plomb durci* lancée par Israël dans la bande de Gaza en décembre 2008 et janvier 2009. Cette photographie d'un soldat israélien debout et que l'on voit de dos, des fesses jusqu'au bas du visage, met en évidence l'illustration imprimée sur le t-shirt que porte ce *sniper* [franc-treuer] : une cible ovale dessinée sur la représentation d'une femme palestinienne enceinte, voilée et tenant un pistolet mitrailleur. En-dessous de cette cible, on peut lire en anglais : «*1 shot 2 kills* [1 tir 2 tuées]».

Combien de fois, à l'occasion d'activités organisées par LEVIER, ai-je observé la participation et constaté, parfois de concert avec Johanne et Devora, parfois avec d'autres collaboratrices ou participantes, la présence presque exclusive des femmes ? Troublées, nous ne nous expliquons pas entièrement la situation. Chacune a bien quelques hypothèses sur la question. Néanmoins, à mon avis, au fil des années nous ne sommes parvenues ni à comprendre la situation ni à la changer. Le même constat s'impose lorsque l'on parcourt les matériaux de cette publication : ce sont surtout des femmes qui écrivent ici sur leurs expériences, et elles sont elles-mêmes représentantes de plusieurs autres femmes, des femmes diversement impliquées dans les projets de collaboration créatrice et dans les espaces spécifiques où ces collaborations

se sont déroulées, ou alors d'où elles ont émergé. Coïncidant avec cette présence des femmes, le foisonnement et la diversité des figures de la maison est aussi remarquable dans ces matériaux et ces témoignages de collaborations : maisons pour femmes immigrantes, pour femmes itinérantes ou, pour jeunes mères, maison des naissances ; quête d'un lieu propice à la collaboration, au militantisme et/ou à la création ; d'un chez soi (personnel ou professionnel), d'un espace de liberté, d'autonomisation ou de guérison ; lieux d'exclusion, de marginalisation ou d'hospitalité ; maison de la culture, centre communautaire, lieux de rencontre et de dialogue.

Quel éclairage l'image portée par le *sniper* – ce gardien du territoire – et ces constats liés à la présence et à la place des femmes (au double sens d'espace et de posture) jettent-ils l'une sur l'autre dans le contexte de la présente réflexion sur le parcours et les gestes artistiques et politiques de LEVIER ? Ensemble, cette image et cette relation femme-maison-communauté me ramènent vers un livre troublant et beau intitulé *Les Femmes et la guerre*<sup>22</sup>, de la poète Madeleine Gagnon, et vers une remarque de Benoîte Groulx qui en signe la préface. Dans ce livre, Madeleine Gagnon rapporte ses différentes rencontres avec des femmes dont les pays sont en guerre, un voyage entrepris avec la journaliste Monique Durand dans le but de percer, «ne fût-ce qu'un tout petit peu [...] l'énigme du rôle des femmes en regard de la guerre». Gagnon se demande donc ce que les femmes ont à dire sur la guerre, mais aussi si elles sont «partie prenante de la pulsion de mort en acte», car, écrit-elle, «si elles n'étaient pas, elles aussi, mais en arrière-scène de conflits meurtriers, d'humbles artisanes de la pulsion de mort en acte, n'auraient-elles pas, depuis ces temps guerriers immémoriaux, conçu de puissantes stratégies d'arrêt de morts belliqueuses, conçu autrement leurs fils, élevé autrement ces petits soldats dominateurs de filles, de sœurs et, parfois, de mères?»

Avant de poursuivre, il importe de rappeler que le Canada est aussi actuellement un pays en guerre. Je ferais aussi référence aux documents de la police militaire sur la violence domestique rendus publics récemment à la demande de la presse canadienne en vertu de la loi sur l'accès à l'information : ces documents «dressent un tableau des tensions et des conflits qui éclatent régulièrement chez les militaires un peu partout au pays» dans leur propre espace domestique, «des gestes que des conseillers imputent aux multiples séjours en Afghanistan<sup>23</sup>». Gagnon et Groulx se questionnent sur ce qu'elles nomment «la grande guerre de tout temps», celle qui leur semble destinée aux femmes ; une guerre qui serait privée (ou intime) et domestique au sens où elle aurait lieu dans l'espace et l'économie de la maisonnée (comprise ici à différentes échelles, familiale ou nationale par exemple) ; les deux auteures s'interrogent aussi sur les liens entre les guerres millénaires et cette guerre primordiale, celle des hommes contre les femmes dans les maisons.

Dans sa présentation de ce livre, Groulx situe «l'asservissement d'un sexe par l'autre [...] au fondement de toute violence, de toute guerre<sup>24</sup>», puis critique aussitôt l'association souvent faite entre pacifisme et féminisme. Groulx – comme Gagnon par la suite – dénonce le mythe du pacifisme des femmes, cette image construite autour de la maternité qui ne serait, selon elle, «qu'un aspect de leur exclusion de la sphère publique» et des formes du pouvoir. Groulx nomme le religieux, le



politique et le militaire dans un contexte culturel occidental. Ce serait précisément cette exclusion, ajoute-t-elle, qui nous contraindrait à nous «replier sur les valeurs du foyer». Ainsi, à quel moment et dans quelles conditions les espaces (publics ou non) qu'investissent ou que créent les femmes demeurent-ils donc des espaces qui, paradoxalement, servent la cohésion d'une culture dominante et de la domination, parfois tout simplement parce qu'ils reproduisent la séparation sur laquelle cette culture est fondée ou encore, les formes d'exclusion, d'auto-exclusion et de repli que dénonce Groulx? Autrement dit, dans quelle mesure «la maison dont rêvent les femmes» est-elle une autre manifestation de la «maison du maître», une sorte d'extension qui en serait aussi l'opposé dans un contexte où ces maisons sont mutuellement nécessaires l'une à l'autre? Dans quelles conditions – et dans quelle mesure – les espaces imaginés ou créés par les femmes – qu'il s'agisse de LEVIER ou de ces autres figures de la maison dont témoigne, notamment, la présente publication –, deviennent-ils des matrices (j'emploie l'expression à dessein) de transformation, transformation individuelle et collective, mais aussi des réponses culturelles différentes à l'exigence d'habiter et à la coexistence?

*À propos de la symbolique d'Abondance et partage, je l'ai associée à notre projet de sauver l'usine et de semer cette idée de rénovation, d'expansion, de création d'un centre de développement de la créativité avec l'intention de sauvegarder le patrimoine industriel de Granby. Il s'agissait de créer quelque chose pour la communauté alors que dans les faits, cette abondance était pour moi, c'est moi qui la vivais puisque je recevais des autres une meilleure connaissance de moi-même. [...] À travers l'aventure communautaire, j'ai appris le pouvoir du rêve et de la fantaisie. Cette aventure-là a été créatrice, enrichissante. J'ai pu imaginer l'avenir d'un édifice en partant de son passé et j'ai alors éveillé concrètement en moi la capacité de rêver.*  
 – Suzanne Paré,  
*entrevue pour le projet Abondance et partage, p. 203*

L'art de la guerre de siège visait le mur d'enceinte: «une brèche ouverte dans le mur extérieur d'une ville indiquait l'effondrement de la souveraineté de la cité-État<sup>25</sup>». Le combat urbain moderne se focalise plutôt sur des méthodes de transgression des limites, comme le montre notamment Eyal Weizman dans une étude sur l'architecture israélienne d'occupation. L'architecte établit clairement le lien entre ces pratiques militaires et des pratiques artistiques comme celles de l'États-Unien Gordon Matta-Clark, ou des procédés élaborés par le théoricien français Guy Debord et l'Internationale situationniste. Plusieurs pratiques artistiques émergentes inspirées de ces mêmes artistes s'inscrivent aussi explicitement dans l'espace de la ville ou dans l'espace domestique (art en milieu urbain, art d'intervention, pratiques furtives, essaimage, détournements, manœuvres, etc.) et traduisent elles-mêmes une extension du territoire de l'art par la «transgression» des frontières de l'art ou par la «déterritorialisation<sup>26</sup>». Ces pratiques militaires et ces formes d'art empruntent donc certains de leurs concepts aux mêmes théories critiques postcoloniales (ou néocoloniales?) et postmodernes, tel que le souligne encore Weizman. Il note, par exemple, que «Dans la bibliographie recommandée aux étudiants de certaines institutions militaires figurent plusieurs ouvrages publiés vers 1968 (notamment les écrits des théoriciens qui ont travaillé sur la notion d'espace, Gilles Deleuze et Félix Guattari, et Guy Debord [Jacques Derrida]), ainsi que des textes d'avant-garde des années 1990 sur l'urbanisme et l'architecture, fondés sur les théories post-coloniale et poststructuraliste<sup>27</sup>». L'art (comme la culture) se pense et se pratique en se référant au même langage et aux mêmes concepts qui, simultanément, servent au développement de stratégies militaires d'occupation et de guerre domestique et urbaine.

Outre cette continuité et l'influence mutuelle qui s'établissent nécessairement entre différentes théories et pratiques culturelles qui appartiennent au même «esprit du temps<sup>28</sup>», incluant les continuités et interinfluences entre les pratiques artistiques et militaires et ce, malgré qu'il y ait parfois d'importantes différences de contextes éthiques et politiques, un autre élément des travaux de Weizman retient ici mon attention. En effet, lorsque l'architecte explique que les «tactiques militaires consistant à défoncer les murs et à les traverser» trouvent actuellement de nouvelles expressions et de nouveaux moyens dans les technologies permettant «aux soldats de voir, mais aussi de tirer et de tuer à travers les murs», il démontre que ce dispositif d'imagerie fonctionne comme les appareils d'échographie utilisés, entre autres, dans les maternités. Même l'image tridimensionnelle que ce système restitue, l'image de corps humains ou «de l'activité biologique qui se cache derrière les murs» de l'espace domestique, serait comparable, selon lui, à l'image d'un fœtus baignant dans un milieu flou et abstrait (les éléments solides disparaissant de l'écran) tandis que «l'espace urbain deviendrait aussi facilement navigable qu'un océan – ou un jeu vidéo<sup>29</sup>». Dans son analyse de l'architecture d'occupation – mais l'occupation n'est-elle pas l'une des expressions caractéristiques de notre manière d'habiter: prendre possession d'un lieu, assujettir l'environnement, dominer l'autre –, Weizman confirme donc ce que, d'une certaine manière, les économies d'exploitation<sup>30</sup> – l'asservissement d'un être humain par un autre, tout particulièrement –, les guerres, la domestication ou le patriarcat affirment déjà: la frontière à transgresser, «la limite par excellence [est] le mur de l'enceinte domestique<sup>31</sup>».

À l'échelle de la cité ou de la *domesticité*, la femme serait potentiellement un butin et une matrice de guerre. Son ventre, un territoire (ennemi) à conquérir et où semer la haine de soi<sup>32</sup>; une arme lorsque, même enceinte, elle entoure son propre corps d'explosif (je pense aux femmes tchéchènes). Ce que les femmes semblent parfois gagner de la guerre aux côtés des hommes, elles le perdent en temps de paix, rappelle Groulx. L'analyse que propose Barbara Victor du parcours des *shahidas*<sup>33</sup> – ces femmes-matrices de la nation «libérées» de leur rôle traditionnel par Yasser Arafat, qui invente le féminin du mot arabe *shahid* [martyr]<sup>34</sup> – le montre d'une manière extrême et exemplaire. Selon Victor, le sentiment d'exclusion éprouvé par certaines femmes palestiniennes à l'intérieur même de leur propre société serait un élément de motivation qui influencerait significativement leur volonté de mourir comme martyre, un geste qui, selon son enquête, leur redonnerait une place «légitime» dans un projet communautaire et, parfois, familial. Ce processus reproduit parfaitement le mécanisme du bouc émissaire tel qu'analysé par René Girard et dont j'ai parlé plus tôt. Pour Victor, ce sacrifice serait même l'une des «formes ultimes de l'exploitation des femmes dans le monde contemporain<sup>35</sup>». Ainsi, la mort de ces femmes ne semble pas davantage que leur vie se voir attribuer une valeur égale. D'après les informations recueillies par Victor, lorsqu'il s'agit du martyr d'une femme, la famille ne recevrait que la moitié de la pension accordée par l'état pour le martyr d'un homme.

*[...] si je possédais ma propre maison, par exemple, je ne serais pas victime de stigmatisation.*

– Tessa Margreff,  
en entrevue dans le vidéo Raising Mom<sup>36</sup>

Sur le chandail du *sniper*, la femme enceinte est représentée à l'intérieur d'une cible de forme ovoïde qui évoque le sexe féminin, le centre de cette mire-matrice est situé directement sur le ventre de la mère. Au-dessus de cette image est écrit, en hébreu: *machloket tz'laim*. *Machloket* : un débat au sujet de l'interprétation de la Torah, l'écriture sacrée juive; et *tz'laim* : un franc-tireur exercé à viser et à atteindre une cible. Ces mots, traduits avec l'aide de Devora, font sans doute référence au conflit du *sniper* : ami ou ennemi<sup>37</sup>? Voilà une manière relativement commune de poser le rapport à l'autre – même hors du contexte militaire – et, par extension, une éthique dominante qui impose les termes du choix : *il faut* choisir entre tuer et être tué. D'une certaine manière, ce modèle renvoie au cycle de la vie et de la mort et à une certaine écologie, cette économie du vivant qui réclame de *tuer pour vivre*. Ne sommes-nous pas d'abord des «mangeurs du monde<sup>38</sup>»? Cependant, cette commune conjoncture de survie se voit aggravée à chaque fois que la culture favorise ou justifie l'exploitation de l'humain par l'humain, comme celle des animaux ou de l'habitat. C'est donc en regard de cette aggravation qu'il n'y aurait pas une question plus culturelle que celle-ci : *qui tuer pour (mieux) vivre?*

*Même si c'est involontaire,  
les artistes communautaires ont tendance à adopter une approche colonialiste.  
Je comprends à quel point il est facile de prendre l'identité de celui ou celle qui a les outils :  
en possession des outils, l'artiste exerce un autre niveau de pouvoir.  
Son attitude se résume par cette phrase : «Je possède quelque chose dont tu as besoin.»*

– Sara Bessin  
entrevue pour le projet Raising Mom, p. 184

Le choix du *sniper* semble inscrit sous la cible : *1 shot 2 kills*. Un tir, deux morts. Voilà un slogan guerrier qui pourrait possiblement se lire aussi : *1 shot to kill* [Je tire pour tuer]. Il suggère même qu'il y aurait une valeur ajoutée à tuer une femme enceinte. Mais porter une telle cible sur son propre dos, n'est-ce pas la plus impitoyable illustration du fait que le cycle de la violence est toujours autodestructeur? Il commence et finit dans la haine de soi et la ruine de la *maison* – génocide, *domicide* et suicide : c'est l'humain, dressé furieusement contre l'humain, vivant et *partageant* un même habitat.

*Depuis 2008, LEVIER a créé un nouveau volet, De notre vivant.  
De notre vivant est un projet qui se concentre sur une seule thématique :  
la lutte à la pauvreté. Il veut stimuler le dialogue sur l'interdépendance saine  
et encourager la création artistique confrontant les causes systémiques de la pauvreté  
en lien avec la diversité des écosystèmes, les droits de la personne et la responsabilité éthique.*

– Johanne Chagnon et Devora Neumark,  
Ce que fait LEVIER?<sup>39</sup>

Dans le contexte d'une économie libérale capitaliste globale, la collusion des pouvoirs corporatifs des maîtres de la maison s'approprié et transforme l'habitat humain, multiplie les espaces d'exclusion (interne ou externe), de déplacements forcés et de marginalisation (prison, camp, réserve et autres «lieux du ban» ou banlieues). Voilà un mode d'habiter humain caractérisé par une éthique, une économie et une écologie<sup>40</sup> de la séparation et de la domination où la codépendance et l'exploitation caractérisent la relation entre la maison des uns et la maison des autres; où l'humain habite alternativement, ou tout à la fois, la maison du maître et le quartier des esclaves<sup>41</sup>, le camp et la maison<sup>42</sup>. Dès lors, comment poser autrement qu'en cherchant encore à s'approprié la «maison», la question de la continuité du vivant, c'est-à-dire la question de la relation entre la culture et l'(habitat) humain?

Par exemple, dans un essai intitulé *Help Us to Divorce*<sup>43</sup> portant sur la relation entre Israël et la Palestine (une relation apparentée dans ce titre à un lien conjugal), Amos Oz, écrivain et essayiste israélien, déplore l'ignorance et l'indifférence de chacun à l'égard des traumatismes de l'autre. Il reconnaît aussi la légitimité du désir d'un foyer, «*desire for home*», chez tous les réfugiés, les expulsés, les déportés, les victimes de violences sociales et familiales. «Vous n'avez plus à choisir entre être proisraélien ou propalestinien», écrit-il «vous devez être propaix.» Ne plus choisir entre l'ami ou l'ennemi, entre l'un ou l'autre tracé du Mur, unité du désir de paix. Néanmoins, voici de quelle manière Oz décrit ensuite la relation entre Israéliens et Palestiniens: «L'affrontement entre les Israéliens et les Palestiniens n'a rien d'une guerre civile entre deux catégories de la même population, de même peuple ou de la même culture. Ce n'est pas une lutte interne, mais internationale [...]». Et il ajoute: «Il ne s'agit pas d'une controverse théologique, culturelle, d'un désaccord entre deux traditions, mais d'un simple conflit immobilier quant au véritable propriétaire de la maison.» À qui appartient la maison? Poser ainsi le problème, n'est-ce pas déjà à la fois le reproduire et le reconduire?

Ce sont les mots d'Audre Lorde dans *Sister Outsider* qui se font maintenant entendre, ainsi que son appel à la création et à la sororité, au potentiel de changement que porteraient les femmes. Si en effet les outils du maître ne peuvent démanteler la maison du maître, comme l'écrivait Lorde évoquant entre autres la domination du système patriarcal et esclavagiste: *Sister outsider*, de quels outils différents a-t-on besoin pour créer quelque chose d'autre qu'une nouvelle «maison (du maître)»<sup>44</sup>?

*Debout sur la plate-forme, à se répéter cela,  
il ne faut plus attendre.*

*Approfondir la nécessité d'une serpillière bien tordue,  
toute appliquée n'aimer que d'ici.*

*Mais ne jamais chanter matines.*

*Le souffle suspendu dès la brûlure avant la voix.  
Car durant cette prière au milieu de la nuit  
il arrive que l'on croie,  
faire le don de sa foi.*

*Inutile au cœur des moniales,  
retourner arpenter les remparts.*

*Sans prendre une pomme brune ni la manger  
il arrive que l'on croie,  
s'entendre dire me voici.*

*Laisser s'achever matines,  
sans marcher au devant<sup>45</sup>.*

Plusieurs années après avoir écrit ce récit de la contemplative et de la marcheuse, je suis au Carmel de Berlin. Complies, le dernier office de la journée, a lieu, selon la règle, dans la clôture. Ce soir-là, sœur Nicola nous ouvre la grille, il y a une autre femme, elle passera la nuit dans la salle de méditation. L'office commence par un très beau chant, plus bas que les autres. Et un long et beau moment de silence, toute la journée s'y dépose. Quelques lectures. D'autres chants. Puis les sœurs se lèvent

et marchent vers l'arrière de la crypte. Maria-Theresia me fait un grand signe, je les accompagne. En demi-cercle devant la *pietà* qui se trouve dans la crypte, «*the mother who brings death* [la mère qui porte la mort]<sup>46</sup>», pour le dernier chant, douze carmélites, cette femme, et moi qui ne chante pas. En retraversant la cour du Carmel après l'office, j'entends les oiseaux et j'ai l'impression de marcher dans mes propres pas.

En novembre 2008, au métro Atwater à Montréal, lieu de rassemblement pour plusieurs Inuits nomades urbains, un cercle de chant se forme suite à l'invitation de Devora Neumark et Deborah Margo, *Why Should We Cry? Lamentations in a Winter Garden* [Pourquoi devrions-nous pleurer? Lamentations dans un jardin hivernal]<sup>47</sup>. Moe Clarke (Métis), Lisa Gagné (Saulteaux) et Émilie Monnet (Anishinabe) guident l'apprentissage de trois chants : une «chanson à répondre» mettant en scène les voix de femmes s'interpellant d'une montagne à l'autre pendant l'absence des chasseurs de la communauté; un chant à la Terre-mère, composition originale de Lisa suite au décès de sa mère; et une *moon song*, chant de guérison traditionnel des femmes. Je trouverai une voix en moi pour me joindre au cercle.

*J'aimerais remercier Johanne Chagnon et Devora Neumark pour leurs commentaires sur les différentes versions de ce texte et Suzanne de Lotbinière-Harwood pour la traduction en anglais du texte original français*

## NOTES

- Je remercie Jessica Gagnon, candidate à la maîtrise en Sciences de l'architecture à l'Université Laval pour l'invitation à me joindre à cette rencontre.
- Voir ma participation à la rencontre *Éthique? Normes? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire*, p. 52-53, et le texte *L'art communautaire ou retrouver le chemin de la maison?* rédigé à la suite de cette journée, p. 54-63.
- J'ai d'abord entendu Sœur Maria-Theresia dans un film de Harriet Wichin, *Silent witness / Les Gardiens du silence*, Montréal, Wichin / York Film, vidéocassette, 1994, 74 min. Elle parlait de la présence des religieuses d'un cloître dans «un lieu d'horreur et de culpabilité». Elle avait fait partie de la communauté du *Karmel* de Dachau, elle est maintenant à Berlin, près de l'ancienne prison de Plötzensee, où l'on a exécuté des résistants lors de la Seconde Guerre mondiale. Elle parlait des questions que soulève la présence des religieuses dans la communauté. À l'écouter, j'avais l'impression que les rapprochements entre le Carmel et l'art se traduisaient d'une manière concrète dans les paroles prononcées depuis l'intérieur de la clôture. C'est ce qui m'a amenée à Berlin et au *Karmel Regina Martyrum*, où je retourne depuis.
- Voir aussi le texte de Caroline Alexander-Stevens intitulé «*Comment vais-je vivre?*», p. 284-299.
- La Clôture et la faille* (inédit), Montréal, Université du Québec à Montréal, thèse de doctorat, 2001. Plusieurs parties ou versions partielles de cet essai, dont je reprends ici quelques éléments, ont fait l'objet de publications, notamment dans les revues *Liberté, Ethica, Trois*.
- This should be housing / Le temps de la maison est passé* reçoit le soutien du Collège de Maisonneuve et du Fonds de recherche sur la société et la culture dans le cadre des activités de l'Équipe de recherche sur l'imaginaire contemporain, Centre *Figura*, Université du Québec à Montréal. Le présent article fait référence à certains matériaux d'un essai en cours d'écriture, *Le Coin rouge : l'angle de beauté* (titre de travail) qui rendra compte de ce cycle de recherche-crédation.
- L'utilisation de l'italique mettra en évidence le radical *dom* (maison) tout au long de cet article.
- Voir note 2. Voir aussi ma participation au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire (2004)*, p. 68, au *Programme de formation et d'échanges en vidéo communautaire pour projet d'art communautaire*, p. 106-107, et au programme de formation et d'échanges *Art communautaire : imagination, collaboration et éthique*, p. 128. J'ai agi comme éditrice collaboratrice pour cette publication.
- Voir [www.engrenagenoir.ca/blog/ce-que-fait-levier](http://www.engrenagenoir.ca/blog/ce-que-fait-levier).
- L'ensemble des citations qui se présenteront dans cette forme en retrait sont des extraits de la présente publication.
- Sur la relation entre la maison et le livre, voir entre autres «L'Intérieur est l'asile où l'art se réfugie». Cet article appartient aussi au cycle de travaux *This should be housing / Le temps de la maison est passé*. Voir : [brocku.ca/brockreview/index.php/voixplurielles/article/view/369](http://brocku.ca/brockreview/index.php/voixplurielles/article/view/369).
- Rappelons que lors de la première session de remue-méninges de LEVIER, lorsqu'il avait été question de la manière d'administrer les fonds et à qui ils devraient être attribués, Kim Anderson avait déjà suggéré : «Donnez l'argent aux communautés, elles savent qui sont leurs artistes.»
- J'emprunte cette expression à Fédor Dostoïevsky, *Les Carnets de la maison morte* [1860-2], traduit par André Markowicz, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 1999. Le premier chapitre de ce récit, qui témoigne des années de baigne de Dostoïevsky en Sibérie, s'ouvre sur une description de la prison faite depuis l'intérieur de l'enceinte et se clôt sur une scène de *largesse*, le don d'un petit kopeck à un prisonnier. Ce geste est un rare franchissement de la frontière de la prison, ce monde à part qui se (re)structure pourtant sur le modèle de cet autre monde, le monde de la civile maison, dont la prison est la condition de possibilité et qu'elle protège, en quelque sorte.
- Voir mon texte *L'art communautaire ou retrouver le chemin de la maison?*, p. 54-63.
- Je me réfère ici aux travaux de René Girard et à ceux de Heiner Mühlmann : René Girard, *Les Origines de la culture : Entretiens avec Pierpaolo Antonello et Joãz Cezar de Castro Rocha*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004; René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1983; Heiner Mühlmann, *MSC Maximal Stress Cooperation: The Driving Force of Cultures*, Wien, SpringerWienNewYork, 2005.
- René Girard, p. 269-270 (voir note 15).
- René Girard, p. 100 (voir note 15).
- «Tout se passe effectivement là-bas [dans le monde des maisons, par rapport à *ici*, le camp] comme s'il y avait des espèces — ou plus exactement comme si l'appartenance à l'espèce n'était pas sûre, comme si l'on pouvait y entrer et en sortir [...] la division en races ou en classes étant le canon de l'espèce et entretenant l'axiome toujours prêt, la ligne ultime de défense : "Ce ne sont pas des gens comme nous."» Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard [1957]2002, p. 240.
- «Recherche et enseignement, une pratique ambidextre ou autoportrait d'une enseignante en chercheuse» dans *Pédagogie Collégiale*, dossier «Histoire de la recherche au collégial», resp. Sébastien Piché, vol. 22, n° 4, été 2009, p.28-32 (cet article peut être consulté à [www.aqpc.qc.ca/UserFiles/File/pedagogie\\_collégiale/Lachapelle.pdf](http://www.aqpc.qc.ca/UserFiles/File/pedagogie_collégiale/Lachapelle.pdf)).
- Extrait d'un texte *abandonné* et resté sans titre, le récit de la contemplative et de la marcheuse, l'une dans l'attente de l'autre. Le titre du présent texte, *La brûlure avant la voix*, provient aussi de cette fiction inédite (1992).
- «Dead Palestinian babies and bombed mosques — IDF Fashion 2009», article de Uri Blau, 20 mars 2009 (voir [www.haaretz.com/hasen/spages/1072466.html](http://www.haaretz.com/hasen/spages/1072466.html)). [page consultée le 23 mars 2009]. L'article ne semble plus accessible via ce lien URL, mais il a été repris sur de nombreux autres sites où il peut encore être consulté.
- Madeleine Gagnon, *Les Femmes et la guerre*, Montréal, VLB éditeur, coll. Partis-pris actuels, 2000, p. 20-21.

23. Voir « La violence conjugale fait des ravages dans l'armée », *Le Devoir* (Montréal), 19 juillet 2010.
24. Benoîte Groulx dans Madeleine Gagnon, p. 8 (voir note 22). À moins d'indications autres, toutes les citations de ce paragraphe proviennent de la même page. Pour Susanne de Lotbinière-Harwood, cette violence faite aux femmes dans la société est inscrite dans le système du genre grammatical de la langue française : « La règle de grammaire voulant que le masculin l'emporte sur le féminin n'est pas le résultat du hasard, ni l'expression d'un ordre naturel. Elle reflète plutôt la situation d'infériorité socio-économique, politique, juridique et symbolique des femmes. [...] [L]e français est non seulement anti-démocratique (la majorité ne l'emporte pas) mais foncièrement injuste. » *Re-Belle et Infidèle: La traduction comme pratique de réécriture au féminin / The Body Bilingual: Translation as a Rewriting in the Feminine*, Montréal/Toronto, Les Éditions du remue-ménage/Women's Press, 1991, p. 14-15.
25. Eyal Weizman, *À travers les murs. L'architecture de la nouvelle guerre urbaine*, Paris, La Fabrique éditions, 2007. À moins d'indications autres, toutes les citations dans la suite de ce paragraphe proviennent de ce livre. Il s'agit de la traduction du chapitre VII du livre *Hollow Land: Israel's Architecture of Occupation*, Londres/New York, Verso, 2007.
26. Voir par exemple : Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002; Nathalie Heinrich, *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 1998.
27. Eyal Weizman, p. 9 (voir note 25).
28. Cette continuité rappelle la manière dont l'art et l'activité artistique sont réintégrés dans la vie de la communauté sous le Troisième Reich par l'usage nazi de l'art. Le Troisième Reich restitue en effet à l'art une fonction peu différente de celle dont se réclament certains mouvements artistiques européens depuis le 19<sup>e</sup> siècle, une fonction fondée sur une conception de l'art peu étrangère aux idées et à l'art de l'époque. C'est, notamment, dans leur commun investissement du pouvoir et des potentialités de l'art que la relation à l'art sous le national-socialisme entretient une proximité des plus troublantes avec les mouvements collectivistes des avant-gardes historiques, ainsi qu'avec l'idéologie artistique moderniste.
29. Notons que le gouvernement israélien se plaît à présenter ce matériel technologique — essentiellement développé à des fins militaires par une société israélienne de recherche et de développement — comme des outils technologiques visant à préserver et à sauver la vie humaine dans des situations de catastrophe humanitaire, comme celle du 12 janvier 2010 en Haïti. Le Canada et les États-Unis sont actuellement des clients de ces technologies de la « sécurité » et des diverses méthodes de « protection » et de surveillance développées par Israël.
30. Voir, notamment sur le site de LEVIER, la documentation liée au programme de formation et d'échanges que Devora et moi avons coanimé, intitulé *Combien d'esclaves avez-vous? L'Art et les économies d'exploitation, passées et présentes*, qui a eu lieu les 12, 13 et 14 mars 2010 au MAI (Montréal, arts interculturels) — Meena Murugesan, chargée de projet.
31. « Dans ce contexte, la transgression des frontières domestiques représente la manifestation même de la répression d'État. », Eyal Weizman, p. 68 (voir note 25).
32. Voir *War BABIES... nés de la HAÏNE*, documentaire de Raymonde Provencher, produit par Macumba International inc. avec la collaboration de Télé-Québec, TV5 et l'Office national du film du Canada, 2002, 92 min.
33. Barbara Victor, *Shahidas. Les femmes kamikazes de Palestine*, Montréal, Flammarion Québec, 2003[2002].
34. Discours d'Arafat prononcé le matin du 27 janvier 2002 à Ramallah, et cité par Barbara Victor : « *Shahida, Shahida...* jusqu'à Jérusalem. [...] C'est vous qui libérez de l'oppression vos maris, vos pères et vos fils. Vous qui vous sacrifiez comme les femmes se sont toujours sacrifiées pour leur famille. » Barbara Victor, p. 18 (voir note 33). L'après-midi même, Wafa Idris, une Palestinienne de 26 ans, commit un attentat kamikaze dans la rue Jaffa à Jérusalem. Elle est considérée comme la première femme martyre palestinienne.
35. Barbara Victor, p. 264 et p. 123 (voir note 33).
36. Voir ce vidéo dans la compilation *Documenter la collaboration* insérée au centre de cette publication.
37. La nouvelle *The Sniper* (1923), de l'écrivain irlandais Liam O'Flaherty, met en scène un semblable conflit : la chute du récit révèle au franc-tireur qu'il vient de tuer son frère après qu'une femme ait attiré sur lui les tirs de cet « ennemi ». Voir [www.classicshorts.com/stories/sniper.html](http://www.classicshorts.com/stories/sniper.html).
38. Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 13.
39. Voir [www.engrenagenoir.ca/blog/ce-que-fait-levier](http://www.engrenagenoir.ca/blog/ce-que-fait-levier).
40. Notons que les trois termes sont, d'une certaine manière, reliés à la maison ou à l'habiter : *éthos* signifiant *tanière* ou *demeure*; *économie* provenant de *oikos nomos*, la loi de la maison; et *oikos logos*, *écologie*, traitant de la relation fondamentale entre culture et habitat humain.
41. Voir le chapitre 3, intitulé « The "big house" and the "slave quarters" » dans Gwendolyn Wright, *Building the American Dream: A Social History of Housing in America*, Cambridge, Massachusetts, Londres, MIT Press, 1983[1981].
42. C'est notamment en affirmant l'unité des catégories *camp* et *maison*, et ainsi, l'unité des régimes d'exploitation de l'humain par l'humain, que la démarche de Robert Antelme dans *L'Espèce humaine* (voir note 18), soutient l'impossibilité de la séparation entre *eux* et *nous* qui, selon moi, désigne la maison comme *domination*.
43. Amos Oz, *Help Us to Divorce. Israel & Palestine: Between Right and Right*, Londres, Vintage, 2004. La traduction française de cet essai est aussi disponible : Amos Oz, *Comment guérir un fanatique*, Paris, Gallimard, Collection Arcades, 2006.
44. Je paraphrase ici le titre de l'essai d'Audre Lorde, « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House [Les outils du maître ne démantèleront jamais la maison du maître] ». Je fais aussi référence à l'extrait suivant, tiré d'un autre essai dans le même recueil : « Les structures anciennes de l'oppression, les veilles recettes de changement, sont ancrées en nous, c'est pourquoi nous devons, tout à la fois révolutionner ces structures et transformer nos conditions de vie, elles-mêmes façonner par ces structures. *Parce que les outils du maître ne détruiront jamais la maison du maître* (je souligne). » *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley, Crossing Press Feminist Series, 2007[1984], p. 123. Traduction française sous le titre *Sister Outsider: Essais et propos d'Audre Lorde sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme...*, Genève/Laval, Éditions Mamélys / Éditions Trois, 2003.
45. Extrait d'un texte *abandonné* et resté sans titre, le récit de la contemplative et de la marcheuse (inédit, 1992).
46. J'emprunte l'expression « *the mother who brings death* » à Angela B. Moorjani dans « Sacrifice, Mourning, and Reparation: Käthe Kollwitz », dans *Aesthetics of Loss and Lessness*, New York, St. Martin's Press, 1992, p. 107-121. La *pietà*, ou le motif de la mère et de l'enfant mort, est important dans le travail de l'artiste Käthe Kollwitz (1867-1945) et ce, bien avant la Première Guerre mondiale, tout comme le motif du sacrifice et de la régénérescence. Cependant, Moorjani montre que celui-ci perd de son importance au fur et à mesure que l'artiste remet en question le *credo* sacrificiel, cette puissante idéologie du sacrifice aux valeurs supérieures propre à son époque et à sa tradition. Au début de la Première Guerre, l'artiste — partagée entre son souci pour la vie de ses fils et son respect pour l'esprit de sacrifice, qui s'exprime tout autant sur les plans religieux et sociaux qu'artistiques — considère le sacrifice comme une force, un geste qui met l'individu au service d'une cause, sociale, nationale ou révolutionnaire. En 1914, la mort d'un de ses fils au cours d'une bataille provoque cependant une profonde et longue remise en question de cette mystique du sacrifice partagée par ses contemporains. Angela Moorjani parle même d'une « conversion au pacifisme » chez Kollwitz, dont l'engagement traduira désormais un encouragement à résister à l'idéologie sacrificielle.
47. Il s'agissait d'une des leçons de chant parmi plusieurs autres données entre l'équinoxe d'automne et le solstice d'hiver par diverses personnes invitées parce qu'elles avaient personnellement vécu ou éprouvé, à travers leur histoire familiale, diverses expériences de déplacements forcés. Ces leçons faisaient partie de l'événement public *Why Should We Cry? Lamentations in a Winter Garden*, une œuvre de Devora Neumark et Deborah Margo, qui a eu lieu dans le cadre de la programmation *Dis/location: projet d'articulation urbaine*, volet 3 (au square Cabot) de DARE-DARE Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, du 21 septembre au 21 décembre 2008.