


Edith Brunette & François Lemieux

INTERVIEW

PDF: Cuts Make the Country Better is a strange anachronism when compared to other art exhibitions in Montréal because of its tight focus on the Netherlands' art community and its economic and political problems. In spite of this, and in contrast to most exhibitions that are conceived around or explore cultural differences, Cuts resonates deeply with the current political and economic situation in Canada. Its political and social transversality makes it an unusual cultural manifestation and yet we can easily situate ourselves within its dialogic space. Can you both discuss the strategies behind the research project, especially in relation to your initial exchanges, your choice of subject matter, location, and interviewees?

Cuts Make the Country Better porte moins sur les particularités culturelles de telle ou telle région que sur les processus d'uniformisation qui renvoient ces particularités au folklore; sur l'uniformisation des contextes de production culturelle, surtout – puisque la culture en tant que matière organique,

existant par et pour elle-même, est en voie d'être complètement absorbée par une culture produite, au profit de laquelle les artistes se retrouvent mobilisés par les États et les entreprises qui les administrent. Nous n'avons donc pas choisi les Pays-Bas pour ce qui les distingue du système canadien des arts, mais pour ce qu'ils révèlent à son sujet, en le projetant tout au plus de quelques années dans son propre futur. C'est ce dont témoignait l'article d'un quotidien néerlandais reproduit en ouverture de l'exposition, consciemment abandonné à ses traductions française et anglaise via Google : paresseuses, truffées d'idioties, celles-ci n'en demeureraient pas moins parfaitement lisibles, tant leurs contextes d'écriture et de diffusion s'avéraient interchangeable.

Les coupes drastiques opérées par le gouvernement néerlandais dans le soutien  aux arts ne sont que la pointe de l'iceberg; elles sont l'aboutissement logique d'un processus de dévalorisation des arts comme expérimentation de possibles ou comme ouverture sur des imaginaires, des mondes sensibles, privilégiant plutôt leur déplacement vers le champ normatif de l'économie capitaliste.

Comme plusieurs, nous suivons l'évolution, sur le plan international, de la multiplication des foyers de politiques d'austérité. Nous comprenons bien que les dynamiques hégémoniques de l'économie et des politiques néolibérales offrent peu ou pas de moyens d'échapper à ce processus. La Grèce sous asphyxie économique en est un exemple déterminant que nos dirigeants n'ont même plus besoin de brandir pour produire de l'effroi. Ce genre d'opération favorise partout l'idée que ce qu'il faut, naturellement, c'est s'adapter à ce système, y trouver la meilleure place possible et s'y ranger, comme nation, comme communauté et comme indi-

vidu. C'est ce qui émerge des entrevues que nous avons réalisées auprès d'artistes et de travailleurs.euses culturels.les néerlandais.es, et qui revient souvent dans nos échanges ici : chacun.e s'aménage une situation lui permettant de survivre financièrement et de se préserver un minimum de cohérence sur le plan artistique ou politique.

Nous nous sommes rendus aux Pays-Bas à l'automne 2014 avec pour objectif de recueillir des témoignages, au moment où les effets des coupes commençaient à devenir palpables. Nous voulions éprouver les effets des coupes à l'échelle des individus et des collectivités, et mieux comprendre les tensions qui les accompagnent, dans la sphère publique comme à des niveaux plus intimes. Les quelques vingt artistes, commissaires, galeristes et administrateurs.trices que nous avons rencontrés.es ont réagi de manières très différentes aux coupes. Ces réactions allaient de la fuite à la collaboration, mais, quelle que soit l'attitude choisie, il y avait transformation : un groupe d'artistes s'est constitué en organisme afin de provoquer, dans l'espace médiatique, une réflexion collective et publique sur la place des arts dans la société ; un ancien punk est parvenu à concilier, dans son discours, la culture du *do it yourself* et l'entreprenariat immobilier ; expulsés par la municipalité, des artistes ont abandonné leur squat et le centre d'artistes qu'ils y avaient établi, renonçant à le reloger ; d'autres ne sont parvenus à conserver leur galerie qu'à condition de se plier à des exigences de croissance sans fin qui compromettent leur projet initial.

Chacune de ces attitudes est parcourue (et ne peut qu'être parcourue) par un certain nombre de paradoxes et de contradictions avec lesquels il leur faut composer : celles

qui rendent difficile, par exemple, de travailler sur un plan commun tout en laissant place à la dissension; de maintenir une liberté d'action tout en obéissant aux critères sur lesquels se fonde le financement des arts, peu importe sa provenance; de résister aux mauvais plis de l'institutionnalisation sans s'enfoncer dans la précarité, etc. Ce sont ces contradictions, et les assemblages fragiles qu'artistes et travailleurs.culturels.tentent d'ériger sur leur sol, que nous avons voulu mettre en évidence avec les entrevues, mais aussi avec des imprimés. Ainsi, les citations affichées dans l'exposition se révèlent hétérogènes, se bousculant les unes les autres, mais toutes rédigées au même « tu » car nous croyons qu'elles parcourent chacun.e d'entre nous. Comme artistes cherchant à créer des alternatives, à multiplier les liens ou à produire du commun dans un monde qui s'appauvrit et se stratifie, nous sommes condamnés.es à travailler avec le paradoxe, mais c'est en composant avec sa présence, sans chercher à trancher entre ce qui serait « bien » ou « mal », que nous pouvons quitter le terrain parfois stérile de la critique et entreprendre de refaçonner nos mondes.

PDF: How would you respond to the suggestion that Cuts engages with different models of the artist and artwork that are currently at play in the art world?

Nous avons appris à nous méfier des modèles, de leur façon de forcer le réel à épouser une forme venue le plus souvent d'en haut... de Dieu? Gilles Deleuze et Félix Guattari en parlent magnifiquement. Une forme, c'est pour eux le genre de chose qui impose au réel l'empreinte de sa structure. C'est l'arrogance de la représentation comme revers

de l'obscur et de l'inassimilable. Avec *Cuts Make the Country Better*, il ne s'agit pas de faire le procès de modèles particuliers, mais au contraire, d'inspecter ceux qui se sont imposés à nous – par les politiques culturelles, mais aussi par le type de figures d'artistes qu'encourage le milieu de l'art contemporain. On voit, par exemple, l'insistance avec laquelle les intervenants.es locaux tentent d'instituer leurs propres rampes de lancement vers les vitrines dominantes des marchés mondiaux, aux détriments d'autres approches et d'autres scènes. Ce genre d'images (ou de mirages) finit par infléchir les pratiques, qui subissent la violence d'assignations identitaires privilégiant la compétition et le « chacun pour soi ».

Avec *Cuts*, en tant que projet, il nous faut renoncer, jusqu'à un certain point, à des idées courantes de ce que devraient être une œuvre et une parole d'artiste. Ces idées reconduisent l'impératif, pour l'artiste, de ne travailler qu'avec des thèmes « universaux » ou abstraits, plutôt qu'avec des enjeux situés, et de ne s'engager en rien sinon envers une esthétique ou un médium. Des impératifs qui inhibent toute incursion de l'art sur le terrain politique et au regard desquels *Cuts*, bien sûr, échoue complètement. Cette « transgression », parfaitement banale à nos yeux, semble néanmoins avoir teinté négativement le compte-rendu d'exposition paru dans *Le Devoir*. Jérôme Delgado s'y attardait presque exclusivement (et avec ennui) aux objets, sans saisir que l'intérêt du projet était ailleurs. Prendre la parole et, surtout, prendre position apparaissent encore aux yeux de plusieurs comme un renoncement à une liberté que l'on se plaît à penser comme consubstantielle à tout bon artiste. Bien des artistes le pensent également.

D'autres modèles, pourtant, ont des effets bien plus pervers, si on les observe sous l'angle des supposées libertés de l'artiste. Au fil des entrevues, l'une des figures dont les limites apparaissent le plus clairement est celle de l'« artiste entrepreneur.e ». C'est la figure la plus discutée dans le film, car elle s'enroule à toute une série de contraintes qui bouleversent les idéaux auxquels continuent de croire, malgré tout, bien des gens dans le milieu de l'art. Les artistes témoignent des exigences qui leur sont adressées afin qu'ils et elles se plient au langage des institutions d'État. On les presse de s'approprier les mots de l'entreprenariat; une adaptation qui devient un critère dans l'obtention de financement public et, bien sûr, un outil pour aller chercher des appuis privés lorsque le premier se fait plus rare. Or, avec les mots viennent certaines valeurs, des changements dans la manière de penser qui influencent profondément la façon dont ces artistes envisagent leur rôle dans la sphère sociale. Malgré la violence de cette pression, qui s'exerce désormais à tous les niveaux institutionnels et qui est clairement ressentie par celles et ceux avec qui nous avons discuté, la plupart se soumettent aux règles de ce jeu qui prend la forme d'un moyen de survie.

Nous sommes entrés, collectivement, dans une logique de ventriloquie où l'artiste, le travailleur du milieu communautaire, la chercheuse, l'étudiante, etc., subit une capture – de son imaginaire, de sa parole –, qu'il et elle se voit pressé d'accepter pour survivre. Avec les citations exposées en galerie à l'article, nous reprenons en quelque sorte le procédé contre lui-même : celui ou celle qui les lit doit composer avec leur présence, avec la manière dont elles pénètrent ses pensées et s'approprient sa propre voix – ce « tu » qui les inclut, pour

ou contre leur gré : « *Les coupes te sont devenues invisibles. Tu penses que tout va bien, car les institutions sont toujours là. Mais derrière cette façade, tu aperçois beaucoup de pauvreté cachée.* » Mais dans tout bon spectacle de ventriloquie, il vient un moment où la poupée s'exaspère de la main qui l'agite et de la voix qui souffle à travers elle. Vient un moment de colère dont le milieu des arts pourrait faire usage.

PDF: There is a distinct collaborative dimension to Cuts that seems to manifest itself in the work's implicit dialogic matrix (content, interviews, choice of media, visual structure, etc.). Can you both discuss the dynamic between dialogue, collaboration, politics and social activism in your work in general and in Cuts in particular?



Nous avons pris le pari de concevoir l'exposition comme chambre de résonance où une certaine idée de l'hospitalité faciliterait des rencontres amies. Nous voyions cet espace comme une plateforme où disposer des objets, pas tellement pour leurs qualités propres que pour ce qui pouvait advenir entre eux et autour d'eux : des idées, des questions, des conversations, des gestes. Nous y avons organisé des rencontres informelles, des discussions publiques ou avec des groupes invités : des enseignantes du collectif québécois *Prof contre la hausse* et de l'Université d'Amsterdam, qui à ce moment se trouvait occupée par un vaste contingent d'étudiants.tes et de professeurs.res ; un collectif de travailleurs.ses culturels.les québécois.es s'interrogeant sur la notion d'autogestion ; le coordonnateur d'un centre d'artistes ontarien, etc. Des projections de documentaires du réalisateur flamand Jef Cornelis, puis du

nôtre, à la toute fin de l'exposition, de même que la publication d'un numéro de la revue *Le Merle, Cahiers sur les mots et les gestes*, furent d'autres moyens de faire circuler la parole et de tisser de nouveaux liens. Une multiplication des leviers, en quelque sorte.

L'exposition terminée, le film que nous avons réalisé à partir des entrevues se transforme à son tour en plateforme, cette fois plus légère. Tout comme les artéfacts qui occupaient la galerie d'article, le film lui-même ne trouve sa pleine existence que dans les contextes de projections publiques auxquels il est destiné. Comme « pièce de conversation », destinée à voyager dans différentes villes canadiennes, il devient prétexte à la rencontre, à l'échange de paroles et au tissage de nouveaux liens. Nous engageons ainsi un nouveau cycle d'entrevues auprès des artistes et travailleurs. ~~ses~~ culturels. ~~les~~ du Canada – là où le système n'a pas encore implosé, mais où tout est en place pour que cela se produise.

Ce déplacement vers le collectif découle d'une certaine lassitude face à un système qui trouve du réconfort dans le fait de savoir quelle personne signe, quelle autre exécute ; un savoir à partir duquel d'aucuns pourront découper, juger, organiser, célébrer ou ignorer une pratique donnée. « Écrire pour ne plus avoir de visage », écrivait une telle qui citait un tel qui citait Michel Foucault dans *Qu'est-ce qu'un auteur ?* La dimension personnelle qui accompagne le travail de signature porte avec elle la crainte que ce qui nous appartiendrait en propre finisse par nous échapper. Elle inhibe l'énonciation d'idées, la participation à la vie publique ou la possibilité de s'abandonner à l'aventure des expérimentations collectives.

Tout comme les distinctions entre les Pays-Bas et le Canada nous intéressent moins que ce qui les rassemble, ce qui nous rattache les uns aux autres nous importe beaucoup plus que ce qui nous sépare sur le plan politique – et ce, même si ce qui nous lie passe par notre commune vulnérabilité, nos affinités mineures. L'imposition des politiques d'austérité passe par des stratégies visant à amplifier la distance qui sépare différents secteurs d'activités ou groupes sociaux, parvenant ainsi à mettre dos-à-dos des individus qui, autrement, pourraient s'associer. Ce fut l'une des raisons de la faible résistance à la vague de compressions qui s'est abattue sur les Pays-Bas, où chacun.e se voyait renvoyé.e à défendre son seul territoire. Et c'est justement pourquoi, lors de l'exposition, nous avons choisi de nous intéresser aussi aux efforts déployés par des infirmiers, des chargées de cours ou des étudiantes, en refusant de reléguer leurs luttes à un espace qui nous serait étranger.

Dans la version finale du film, nous avons sciemment omis les noms et les titres des personnes interviewées. Ceux-ci sont sans importance, car les idées, les gestes et les attitudes de ces personnes nous parlent et nous traversent toutes, à un moment où un autre. La question est plutôt : de quoi peut-on devenir capable dans une telle situation, et sur quels appuis ? Non seulement au regard des luttes à mener, mais aussi des manières de donner sens à nos pratiques et à nos vies, en cultivant ce qui les lie à celles des autres. Encore :

Je dis simplement qu'un radeau n'est pas une barricade, et qu'il faut de tout pour qu'un monde se refasse. Un radeau, vous savez comment c'est fait : il y a des troncs

de bois reliés entre eux de manière assez lâche, si bien que lorsque s'abattent les montagnes d'eau, l'eau passe à travers les troncs écartés. C'est par là qu'un radeau n'est pas un esquif. [...] Quand les questions s'abattent, nous ne serrons pas les rangs – nous ne joignons pas les troncs – pour constituer une plate-forme concertée. Bien au contraire. Nous ne maintenons du projet que ce qui du projet nous relie. Vous voyez par là l'importance primordiale des liens et du mode d'attache, et de la distance même que les troncs peuvent prendre entre eux. Il faut que le lien soit suffisamment lâche et qu'il ne lâche pas.

– Fernand Deligny

