



La culture au Québec au temps de la pandémie

Réaction, adaptation, normalisation,
résistance et hybridation

Sous la direction de HERVÉ GUAY, LOUIS PATRICK LEROUX
et SANDRIA P. BOULIANE



La pandémie de COVID-19 a radicalement changé nos habitudes et nos attitudes à l'égard de la culture ainsi que son rôle dans nos vies. Cet ouvrage revient sur cette période mouvementée et brosse un tableau vif et diversifié des répercussions de la crise sanitaire sur le milieu culturel et la production artistique au Québec. Il est issu d'un vaste travail de recensement amorcé en mars 2020 par des membres du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec (CRILCQ) qui ont réagi à la situation exceptionnelle en entreprenant la recension de milliers d'activités culturelles qui ont jalonné la pandémie. Ce travail d'archivage constitue l'armature du livre, auquel se greffent études et témoignages de ce qui a été vécu, éprouvé, collecté et compris par des chercheurs, des créateurs, des professionnels de la culture et des étudiants.

Les textes réunis ici adoptent des perspectives variées, parfois éloignées de la facture universitaire qui caractérise généralement ce type d'ouvrage. L'ensemble témoigne d'une intention claire : garder la trace d'une crise dont les effets sur les arts et le milieu culturel continuent de se faire sentir.

Hervé Guay enseigne le théâtre à l'Université du Québec à Trois-Rivières où il est directeur du Département de lettres et communication sociale.

Louis Patrick Leroux est recteur de l'Université Saint-Paul à Ottawa. Il a été pendant vingt ans professeur à l'Université Concordia.

Sandria P. Bouliane est professeure de musicologie à la Faculté de musique de l'Université Laval.

Ils sont tous les trois chercheurs au CRILCQ.

39,95 \$ • 30 €

Couverture : *Lèche-vitrine*, photo © Antoine Carabinier-Lépine.

Version numérique en accès libre
www.pum.umontreal.ca

ISBN 978-2-7606-5032-9



9 782760 650329

LA CULTURE AU QUÉBEC AU TEMPS DE LA PANDÉMIE

Sous la direction de Hervé Guay, Louis Patrick Leroux
et Sandria P. Bouliane

Avec la collaboration d'Anne-Philippe Beaulieu
et de Claire-Hélène Piuze

LA CULTURE AU QUÉBEC AU TEMPS DE LA PANDÉMIE

**Réaction, adaptation, normalisation,
résistance et hybridation**

Les Presses de l'Université de Montréal

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Titre: La culture au Québec au temps de la pandémie: réaction, adaptation, normalisation, résistance et hybridation / sous la direction de Hervé Guay, Louis Patrick Leroux et Sandria P. Bouliane.

Noms: Guay, Hervé, éditeur intellectuel. | Leroux, Louis Patrick, éditeur intellectuel. | P. Bouliane, Sandria, éditeur intellectuel.

Collection: Nouvelles études québécoises.

Description: Mention de collection: Nouvelles études québécoises | Comprend des références bibliographiques.

Identifiants: Canadiana (livre imprimé) 2024000048X | Canadiana (livre numérique)

20240000498 | ISBN 9782760650329 | ISBN 9782760650336 (PDF) |

ISBN 9782760650343 (EPUB)

Vedettes-matière: RVM: Arts québécois—21^e siècle. | RVM: Pandémie de COVID-19, 2020—Québec (Province)

Classification: LCC NX513.Q4 C85 2024 | CDD 700.9714—dc23

Mise en pages: Folio infographie

Dépôt légal: 2^e trimestre 2024

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

© Les Presses de l'Université de Montréal, 2024

Les Presses de l'Université de Montréal remercient de leur soutien financier le Fonds du livre du Canada, le Conseil des arts du Canada et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).

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

| Canada



Conseil des arts
du Canada



IMPRIMÉ AU CANADA

Remerciements

Ce projet, à l'image de la pandémie, a commencé dans l'urgence, avec le désir de documenter le moment extraordinaire que nous vivions toutes et tous avec étonnement et incertitude, et qui a duré plus longtemps que prévu.

Le projet s'est déployé en plusieurs étapes, de la collecte des données à la préparation du manuscrit de cet ouvrage. À chacune d'entre elles, de nouvelles personnes se sont greffées et ont participé à cette aventure collective. À l'instar de tous les contributeurs et de toutes les contributrices, nous tenons à les remercier de leur apport à ce livre.

Les trois directeurs de cet ouvrage aimeraient exprimer en premier lieu leur gratitude à Lise Bizzoni, coordonnatrice du CRILCQ, qui en a été l'instigatrice, suivie de toute l'équipe du CRILCQ, dont les auxiliaires se sont investis sans compter dans la documentation, la saisie et la réflexion critique autour des effets de la pandémie sur les milieux culturels et les productions artistiques au Québec. Un merci tout particulier à Olivier Lapointe, responsable des infrastructures numériques du CRILCQ, qui a créé une base de données sur mesure pour effectuer ce recensement. En outre, cet ouvrage n'aurait pas vu le jour sans la grande équipe d'auxiliaires de recherche placée sous la coordination inspirée de Charlotte Moffet. L'appui complémentaire et spécialisé des auxiliaires de recherche de nos universités doit aussi être souligné. Que soient ici remerciés Claire-Hélène Piuze de l'UQTR, Mathilde Perahia, Anna Vigeland et Joe Culpepper de l'Université Concordia et Noémie Marchand et Katia Auger de l'Université Laval. Mentionnons également l'expertise cruciale d'Anne-Philippe

Beaulieu, dont la recherche iconographique et les tableaux enrichissent grandement ce livre, ainsi que celle de Clara Champagne-Laforest qui nous a aidés à préserver certaines images prises durant la pandémie et pas du tout conçues dans l'optique d'être publiées un jour.

Par ailleurs, quatre autres partenaires nous ont accompagnés en contribuant à un volet particulier de ce recensement : il s'agit de l'Association québécoise de l'industrie du disque, d'En Piste, de Littérature québécoise mobile et du Regroupement du conte au Québec. Nous leur en sommes reconnaissants, ainsi qu'à tout organisme et toute personne qui nous a informés d'une initiative culturelle ayant eu lieu sur le territoire québécois en cette période mouvementée.

En plus des ressources du CRILCQ qui est notamment financé par le Fonds de recherche du Québec - Société et culture à titre de regroupement stratégique, les universités d'attache respectives des codirecteurs y sont allées de contributions financières supplémentaires et d'appuis divers, par exemple grâce au programme Mitacs, pour rendre ce livre possible.

Nous tenons enfin à remercier Guy Champagne et Patrick Poirier des Presses de l'Université de Montréal d'avoir accepté avec enthousiasme ce manuscrit atypique et sortant indéniablement du cadre des collectifs universitaires habituels.

Hervé Guay, Louis Patrick Leroux et Sandria P. Bouliane

Introduction

Hervé Guay, Louis Patrick Leroux et Sandria P. Bouliane

L'écrivain italien Boccace est parmi les premiers, dans le préambule du *Décaméron*, à décrire les conséquences à la fois sanitaires et culturelles d'une épidémie sur la société. La peste noire qui frappe Florence en 1453 est fulgurante. De « vaillants hommes », de « belles dames » et de « gracieux joveux », en parfaite santé le midi, « le soir venu soupèrent en l'autre monde avec leurs trépassés ». Dans ce recueil de nouvelles, pour échapper au fléau, une dizaine de bourgeois et de bourgeoises se confinent dans un château où ils passent 10 jours à se raconter des histoires. Une forme littéraire inédite, la nouvelle, en est à ses balbutiements et la culture occidentale en est durablement changée.

Si la COVID-19 a elle aussi produit de nombreuses victimes, même après quatre ans, il est encore trop tôt pour savoir dans quelle mesure cette pandémie aura des répercussions durables sur la culture ici et ailleurs, bien qu'à court terme, on voit comment elle a changé nos habitudes et nos attitudes quant à notre consommation de la culture, à nos méthodes d'enseignement et à une certaine remise en cause du travail en présentiel. En mars 2020, la nécessité de réagir à cette crise sanitaire s'est néanmoins rapidement imposée aux chercheurs et chercheuses du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec (CRILCQ) dont nous sommes membres. Nous avons très vite entrepris de recenser dans une banque de données les initiatives culturelles qui découleraient de la pandémie pour en faire le squelette d'un livre qui en garderait la trace. Notre ouvrage a donc pour ambition d'attirer l'attention du public sur maintes initiatives culturelles et scientifiques engendrées par cette crise. Nous désirons également dégager quelques tendances et mettre en

évidence les mutations tant positives que négatives que la pandémie a pu avoir sur la culture au Québec, au sens large. Et, à l'instar de Boccace, nous avons parié qu'une des manières les plus efficaces de rendre compte de cette relation entre culture et coronavirus serait de s'y attacher en racontant des histoires telles qu'elles ont été vécues, éprouvées, collectées et comprises par des chercheurs, des créateurs, des professionnels de la culture et des étudiants. Les textes réunis ici adoptent conséquemment diverses perspectives, parfois très éloignées de la fiction et même de la facture universitaire qui caractérise bien des collectifs, mais l'ensemble n'en brosse pas moins un certain portrait des répercussions de la pandémie sur la culture au Québec.

Sur le plan méthodologique, le concept de l'archive participative (Alaoui, 2021, p. 14) est l'un de ceux qui nous ont inspirés tout au long du projet de recensement. L'archive est dite *participative* quand « les usagers – spécialistes ou non – sont sollicités à mobiliser leurs compétences archivistiques et numériques pour annoter et décrire les archives dans l'objectif d'en améliorer l'exploitation à des fins de recherche, d'information générale ou encore de divertissement » (Alaoui, 2021, p. 15). Nous avons donc voulu ouvrir ce recensement des initiatives culturelles au temps de la COVID-19 à l'ensemble du monde de la recherche et de la culture, en même temps que nous nous sommes fait un point d'honneur de conduire une collecte de données rigoureuse. C'est d'ailleurs pour cette raison que le CRILCQ l'a réalisée conjointement avec divers partenaires scientifiques et culturels (Association québécoise de l'industrie du disque, En Piste, Littérature québécoise mobile, Regroupement du conte au Québec). Le vaste réseau du Centre a aussi été contacté pour que tout individu ou organisme puisse signaler des initiatives qui nous auraient échappé. De plus, le colloque que nous avons organisé les 10, 11 et 12 mars 2021 a permis de rallier encore plus de chercheurs, de travailleurs culturels, d'enseignants et d'étudiants autour de la réflexion que nous avons entamée autour du rapport entre culture et COVID-19. Cette participation, nous l'avons encore élargie en continuant de solliciter des témoignages et des réflexions jusqu'au dernier moment, pour que soient représentés, dans ce livre, autant de secteurs culturels que possible. En publiant ces textes, nous espérons surtout apporter une contribution à la constitution de la mémoire collective de cette pandémie.

De l'esquisse d'une chronologie à celle d'une périodisation

Le premier effort qui nous a paru indispensable pour permettre aux lecteurs et aux lectrices d'entrer dans ces textes et dans les réflexions qui les irriguent consiste à proposer un découpage temporel propre au Québec. À notre avis, une telle périodisation est nécessaire, étant donné que les mesures prises par les autorités, bien qu'elles puissent ressembler à celles adoptées ailleurs, ont structuré d'une manière précise l'évolution de cette pandémie et ses effets sur le monde culturel, de ses créateurs à ses publics, en passant par ceux qui y travaillent ou y réfléchissent.

Revenons en arrière : nous sommes en février 2020 quand le Québec détecte son premier cas de COVID-19. Deux semaines plus tard, le 13 mars 2020, le gouvernement Legault décrète un confinement de deux semaines pour tenter d'enrayer la propagation du virus. On sait maintenant que ces deux semaines s'éterniseront. Après un printemps difficile, le premier répit survient durant l'été 2020, mais comme les cas repartent à la hausse en septembre 2020, un système d'alerte fondé sur un code de couleurs est mis en place. Au Québec, le vaccin arrive le 14 décembre 2020 ; s'ensuit une longue campagne de vaccination qui connaît plusieurs résurgences. Le 29 novembre 2021, le variant Omicron fait son apparition, juste avant les célébrations de fin d'année. Le 18 janvier 2022, un nombre record de patients se trouvent hospitalisés. Le 14 mars 2022, la cinquième vague atteint son sommet et le gouvernement décide de lever l'essentiel des mesures sanitaires, dont l'utilisation du passeport vaccinal. À compter d'avril 2022, le port du masque devient facultatif à l'exception du milieu de la santé, dernier endroit où il sera maintenu.

Un certain nombre de dates ont aussi été marquantes dans les pratiques culturelles. Le 14 mars 2020, Québec annonce la fermeture de tous les lieux de rassemblement, y compris les lieux culturels. Le 22 mai, les musées, les bibliothèques, les cinéparcs rouvrent et les activités d'enregistrement reprennent, mais on y applique des mesures de distanciation. Le 15 juin, les rassemblements intérieurs sont de nouveau permis, y compris dans le champ culturel, pourvu qu'ils soient limités à 50 personnes et qu'on maintienne 2 mètres de distanciation entre les individus. Le 29 septembre 2020, les autorités décrètent une deuxième fermeture des lieux culturels en zone rouge et des règles variables entrent en vigueur, qui dépendent du lieu et de la discipline artistique. Le 26 mars 2021, les salles de spectacle en zone rouge rouvrent, avec jauge réduite et mesures de

distanciation. Le 10 août, le passeport vaccinal s'applique aux activités «non essentielles», dont la culture. Le 20 décembre 2021, on procède à une nouvelle fermeture des salles de spectacle, mais les musées, les galeries et les bibliothèques sont épargnés. Le 25 janvier 2022, les salles de spectacle rouvrent, cette fois avec une jauge de 50 % et moyennant 1 mètre de distanciation entre les spectateurs. Le 28 février 2022, c'est le retour à la pleine capacité avec maintien du masque; on autorise l'abandon du passeport vaccinal deux semaines plus tard, puis le masque tombe à son tour au bout de quelques semaines.

Cette chronologie, même si elle s'avère bien entendu incomplète, rappelle les étapes essentielles des événements qu'il est possible de mettre en rapport avec les initiatives culturelles réalisées au Québec durant la crise sanitaire. On peut remarquer que le déroulement de la pandémie adopte la logique suivante: 1) premier confinement, 2) reprise graduelle avec instauration de règles précises, 3) reconfinement, 4) déconfinement avec des règles variables, 5) reconfinement plus court, 6) déconfinement progressif.

Dans le monde culturel, si l'on regarde les choses d'un point de vue macroscopique, on note une première période de réaction axée sur le numérique, une deuxième période où la présence reprend ses droits et où l'on s'adapte aux nouvelles règles, une troisième période qui instaure l'hybridation des pratiques comme une nouvelle normalité, puis une quatrième période qui exprime un essoufflement et un rejet de cette nouvelle normalité tout autant qu'un refus de retourner à l'époque prépandémique. Bien que le recensement au cœur de cet ouvrage ait essentiellement porté sur les deux premières périodes (du 13 mars 2020 au 13 mars 2021), nous résumons ces quatre phases en les désignant par les substantifs suivants: réaction, adaptation, normalisation, résistance et hybridation.

Réaction

La première phase, celle de la réaction, correspond au premier confinement (mars-mai 2020) et se caractérise principalement par le transfert plus ou moins sophistiqué en ligne ou sous forme numérique d'activités culturelles¹. Il est vrai que le temps passé à la maison et sur les écrans

1. Pour les musées, dont l'activité en ligne est déjà ancienne, leur fermeture a surtout, dans la première phase de la pandémie, «engendré un rapide déplacement de leurs activités

explose à la faveur du confinement, ce dernier nous forçant, comme l'observent Anne Soronen et Karoliina Talvitie-Lamberg, à maintenir et cultiver nos liens avec les autres par le biais des écrans et des plateformes numériques (2021, p. 298), que ce soit à titre d'émetteur ou de récepteur. La consommation accrue de la culture sur des supports numériques s'accompagne de rares activités en présence comme les concerts sur les balcons ou la collecte des livres à l'extérieur. Ce sont souvent des activités où des artistes et des organisations vont à la rencontre du public resté chez lui, empêchés² qu'ils sont d'avoir recours à leurs infrastructures et moyens habituels pour assurer leur visibilité³.



Image 0.1 Logo de l'initiative *Au creux de l'oreille*, 2020.
Crédit: © Théâtre Périscope.

C'est une période transitoire qui donne lieu à des initiatives originales qui ne sont pas conçues pour perdurer. L'initiative *Au creux de l'oreille*, du théâtre Périscope où des acteurs joignent par téléphone des personnes isolées pour leur lire un texte de leur choix parmi une sélection en est un bon exemple. On peut aussi songer aux concerts et activités mis spontanément en ligne à partir de la maison, sans qu'on ait eu le temps d'en soigner particulièrement la forme⁴. Pour ce qui est des rares activités en

en ligne, afin de conserver leurs liens avec leurs publics» (Van Geert, 2021, p. 48) sans que beaucoup d'activités véritablement innovantes ne voient le jour.

2. «C'est surtout "l'empêchement" – celui de rencontrer d'autres – qui a poussé sa créativité», écrit Sylvie Roques à propos de l'artiste en temps de pandémie. (2020, p. 6)

3. Voir, à ce sujet, Philippe Barré et Laurence D. Dubuc (2021), qui font de l'invisibilité du travail provoquée par la pandémie – et donc de la perte de leur accès à la diffusion en raison de la fermeture des galeries et des salles de spectacle – l'un des enjeux centraux de cette période pour les artistes des arts visuels et des arts de la scène.

4. Parmi d'autres, Karen Pennesi souligne le rôle important de YouTube et de TikTok comme supports de ces prestations et observe que ceux qui y diffusent des contenus doivent s'adapter aux contraintes formelles de ces médias sociaux pour y rejoindre leur public. Selon Pennesi, ces supports brouillent notamment la distinction entre créateurs amateurs et professionnels. Elle note enfin le caractère peu fini de ces vidéos: «L'aspect brut des

présence, les chansons qu'entonne Martha Wainwright de son balcon s'avèrent emblématiques de ce mouvement qui tient, là encore, davantage de la réaction que de la préparation. Penser cette phase comme une réaction indique bien que la composante d'improvisation et de spontanéité prend ici le dessus sur la réflexion, et que la nécessité de s'exprimer l'emporte sur l'intention de proposer une forme artistique achevée.

Adaptation

La deuxième phase correspond au premier déconfinement (mai-septembre 2020) et renvoie au retour de certaines activités en présence, mais qui se déploient selon des modalités différentes. Ces pratiques culturelles doivent tenir compte des règles imposées tant par les autorités politiques que par la santé publique. C'est le cas des tournages et des festivals⁵, qui doivent fonctionner dans un nouveau cadre et avec des règles précises. La production en ligne qui se poursuit se raffine pour faire face à la concurrence. À la faveur de l'été et du beau temps, il y a également redécouverte des espaces publics extérieurs comme endroits pour tenir des activités culturelles⁶.

Cette phase d'adaptation se produit dans le contexte d'un déconfinement qui, comparativement à la phase précédente, entraîne une émancipation, mais la tenue de ces activités est conditionnelle au respect de nouvelles règles du jeu⁷. Le tournage des émissions de télévision, qui se fait dans le respect de la distanciation, constitue un exemple de cet effort d'adaptation.

vidéos fait savoir aux spectateurs que ces créateurs passent au travers de la même chose qu'eux. Notre traduction : « *The raw look of the videos lets viewers know that the creators are going through the same thing as them.* » (2021, p. 12)

5. Rentschler et Lee observent dans les festivals du sud de l'Australie trois mutations entraînées par la pandémie : l'accent mis sur le localisme, c'est-à-dire le fait de cibler les voyageurs de la région et du pays pour assister à leur événement en raison des contraintes de voyage propres à la crise sanitaire ; le passage de la compétition à la collaboration entre les festivals et les autorités responsables du tourisme pour attirer ce même public ; l'accélération de la transition numérique qui consiste surtout à transmettre en *streaming* des performances offertes en direct. (2021, p. 36)

6. Marie-Eve St-Pierre remarque à ce sujet qu'au cours de la pandémie, « la pratique organisée [de loisirs] a laissé place à la pratique libre à domicile et dans les espaces publics à proximité (parcs, espaces verts, rues, etc.) ». (2021, p. 1)

7. Des chercheurs suisses ayant interrogé des artistes de Genève relativement aux défis liés à l'adaptation aux mesures sanitaires observent que la mise en œuvre de ces protocoles sanitaires stricts est vécue par beaucoup comme « un fardeau » (Naef et Birchler, 2022, p. 50).



Image 0.2 L'artiste circassienne Méliejade Tremblay Bouchard, *Spectacle de confinement*, 2020. Crédit photo : © Caravane Philanthrope.

Le contexte entraîne des modifications superficielles aux pratiques en vigueur auxquelles même les spectateurs devront s'ajuster au moment où ils visionneront leurs émissions préférées. En matière de présence, on peut citer l'exemple des membres du Cirque Alphonse et du Patin Libre qui retournent aux origines du cirque et défilent dans les ruelles de leur quartier, à Montréal. Par ailleurs, les organismes culturels les plus aguerris ne se contentent plus d'une mise en ligne expéditive de leur contenu, la concurrence générée par la pandémie en amène plusieurs à développer des projets numériques dont l'esthétique est pensée pour affronter la concurrence. Ainsi, le Festival des arts de Saint-Sauveur, tout comme Barcode Circus avec *Branché*, tourne des performances scénarisées dans des lieux naturels inspirants, en forêt, et ces vidéos sont susceptibles de se démarquer du tout-venant filmé dans le salon ou la cuisine d'un particulier⁸.

8. Bien que, dans un premier temps, les petits joueurs aient pu tirer leur épingle du jeu dans la mise en ligne de leurs créations, plusieurs économistes, comme Betzler *et al.* (2021, p. 796), sont d'avis que le virage numérique accentué par la pandémie bénéficiera surtout aux organismes culturels les mieux financés et, par conséquent, que l'écart numérique se creusera entre les petits et grands acteurs du secteur culturel. Les auteurs estiment aussi qu'à terme, la pandémie risque de nuire à la diversité de l'expression culturelle, car les institutions les mieux nanties s'en sortiront mieux que les autres.



Image 0.3 *Bonheur Mobile*, été 2020, Montréal. Crédit photo: © Lynn Poulin.

La phase d'adaptation des initiatives culturelles fait état à la fois d'une prise en compte plus poussée des exigences du numérique vers lequel les organismes culturels sont grandement encouragés à se tourner en raison, entre autres, des programmes mis sur pied par l'État et les organismes qui les financent. Cette adaptation émane également d'une volonté de s'adapter au nouvel environnement réglementaire en vigueur et d'une redécouverte temporaire de l'espace public et de l'extérieur comme espaces que les créateurs et leurs publics peuvent investir davantage. L'ensemble de ces adaptations témoignent de la part des organismes, des travailleurs culturels et des artistes d'une capacité d'acquérir de nouveaux savoir-faire, de créer dans des contextes différents et de collaborer avec de nouveaux joueurs, sans qu'il soit encore clair s'il s'agit là d'une situation temporaire et sans qu'on sache lesquelles de ces pratiques s'établiront dans la durée. Cette phase force en quelque sorte le milieu culturel à composer avec une incertitude accrue⁹, faculté dont sont inégalement dotés individus, organismes

9. Barré et Dubuc usent pour leur part de l'expression *incertitude radicale* pour décrire le phénomène dans lequel ont été plongés les milieux culturels durant cette phase: «L'incapacité des autorités publiques de fournir à ces milieux un horizon temporel et stratégique de redémarrage complet de leurs activités de création et de diffusion rend en effet le redéploiement des secteurs artistiques fortement hypothétique.» (2021, p. 2)

et associations, d'autant que les ressources et les infrastructures sur lesquelles ces derniers peuvent tableer diffèrent grandement de l'un à l'autre.

Normalisation

La troisième phase (septembre 2020-mars 2021) dure si longtemps qu'elle incite à considérer comme normales les activités en ligne et comme anormales celles qui ne se passent pas en visioconférence ou qui ne peuvent pas être enregistrées. De nouvelles habitudes culturelles se mettent en place, comme d'assister à un colloque ou à un cours en ligne, de visiter un « musée chez soi » (Van Geert, 2021, p. 56), de visionner des séries télévisées¹⁰ ou de s'adonner à des pratiques postcinéma¹¹ pour ceux et celles qui préféraient les sorties culturelles, de revenir à la lecture de livres papier achetés en ligne ou chez le libraire le plus proche, etc¹². Certaines constituent également

10. À ce sujet, Lisa G. Perks affirme : « Ces expériences boulimiques de consommation des médias fonctionnent tels des pôles d'engagement social significatif pour une population dont les options de rechange sont rares en matière d'activités sociales. » Notre traduction : « *Media marathoning experiences functioned as a hub for meaningful social engagement for a population that often had few alternatives avenues for social activities.* » (2019, p. 314) Le confinement a aussi retourné, selon Tanya Horeck (2021), la perception qu'avait une partie du public du *binge-watching* sur Netflix, qui est ainsi passé d'une activité vue comme dangereuse à une activité considérée comme bénéfique pour la santé. Sharon Jeannotte généralise, pour sa part, à l'ensemble des productions du secteur culturel cet apport au bien-être de la population en temps de pandémie. « Il était évident que ceux qui travaillaient dans le secteur culturel fournissaient ce que de nombreuses personnes voyaient comme un service essentiel, presque aussi important que les services de santé, la production et la distribution des aliments. » Notre traduction : « *[I]t was evident that those working in the creative sector were providing what many viewed as an essential service, almost as important as those provided by the health care, the food production and food retail industries.* » (2021, p. 1)

11. Selon Chloé Galibert-Lainé et Gala Hernández López, les pratiques postcinéma « désigne[nt] généralement les formes de l'image en mouvement nées avec le tournant numérique et qui s'émancipent des spécificités du médium cinématographique » (2022, p. 2). Ces médias se distinguent du 7^e art par « leur caractère fondamentalement numérique, interactif, connecté, ludique, miniaturisé, mobile, social, processuel, algorithmique, agrégatif, environnemental, ou convergent » (Shane Denson et Julia Leyda (2016) cités par Galibert-Lainé et Hernández López, 2022, p. 2). Une enquête française sur les pratiques culturelles note une forte augmentation de la consommation de vidéos sur Internet, de la consultation des réseaux sociaux et de l'usage des jeux vidéo en période de confinement. (Jonchery et Lombardo, 2020, p. 15)

12. Une étude française sur les pratiques en bibliothèque en temps de confinement indique qu'un usager sur deux considère avoir davantage lu pendant la période (Costes, 2022, p. 5). La même étude mesure que l'achat en librairie qui s'est accru durant la pandémie a touché surtout les faibles lecteurs, à savoir ceux qui fréquentent moins les bibliothèques. Par ailleurs, selon cette étude, les nouvelles modalités d'emprunt, surtout liées aux documents numériques, ne se sont pas maintenues passées les périodes de confinement.

une transposition sur les plateformes de visioconférence d'une activité qui existait déjà comme c'est le cas, par exemple, des cercles de perles en ligne auxquels prennent part des artistes autochtones du Grand Nord qui continuent ainsi de pratiquer ensemble cet art (Wenzel, 2021). Ces pratiques culturelles en relèguent d'autres à l'arrière-plan et peuvent faire ressentir un manque à l'égard de celles que l'on a abandonnées. Elles conduisent aussi à une réflexion autour de la monétisation de certaines activités culturelles offertes en ligne. Parallèlement, le retour en salle se complique pour diverses activités et les contraintes réduisent le plaisir pour une partie du public, qui reste clairsemé dans certains établissements. En même temps, le numérique cause une certaine fatigue par l'effet d'homogénéisation des pratiques culturelles et sociales qu'il entraîne. Cette phase de normalisation bénéficie néanmoins à certains festivals et activités qui se tiennent en ligne et dépassent ainsi les frontières ou encore aux librairies dont les ventes s'accroissent.

Les conséquences de cette phase sur le milieu culturel varient grandement d'une discipline à l'autre. Mais elles se font sentir sur l'ensemble de la chaîne de la production culturelle, c'est-à-dire dans les écoles où l'on forme les créateurs, parmi les travailleurs et les artistes privés d'emploi pendant une longue période et qui décident de quitter le secteur culturel, chez d'autres qui absorbent plutôt des pertes économiques substantielles en choisissant de rester, tout comme bon nombre d'organisations d'ailleurs, chez qui les mesures gouvernementales ne compensent qu'une partie de la chute des revenus. Fragilisation et résilience apparaissent comme les deux faces de la médaille des effets économiques de la pandémie sur le secteur culturel¹³. Au bout de la chaîne, les publics voient aussi leur accès à certains produits culturels restreint, tandis que l'offre en ligne explose, tout comme le temps qu'y passe l'individu par la conjugaison du télétravail et de ses heures de loisir. Nul ne se surprend dès lors que durant cette phase, la fatigue numérique s'accroît même si, pour certains qui y sont moins sensibles, les avantages de tout faire en ligne l'emportent de prime

13. La fragilisation économique du milieu culturel par la pandémie, sa vulnérabilité et sa précarité en tout temps, tout comme sa résilience devant la crise, sont soulignées par de nombreux auteurs (Laurin et Nicholls, 2021 ; Barré et Dubuc, 2021 ; Bérubé *et al.*, 2021, p. 17 ; Betzler *et al.*, 2021 ; Naef et Birchler, 2022 ; Ottone, 2022). À titre d'exemple, l'Association canadienne des organismes artistiques avance qu'un travailleur culturel sur trois du secteur des arts, du spectacle et des loisirs a perdu son emploi en 2020 (Julien, 2021).



Image 0.4 Festival des arts de ruelle, *Alfa Rococo* sur le *Mixbus Studio*, promenade Masson, Montréal, 12 septembre 2020. Crédit photo : © Félix Deconinck.

abord sur les désavantages qu'ils y voient, puisque cette nouvelle normalité, installée depuis de longs mois, a déjà chassé le temps où la plupart des activités de socialisation, y compris culturelles, se faisaient en présence. Dans cette phase, sortir au théâtre ou au cirque veut aussi dire aller s'asseoir, masqué, dans une salle clairesmée où il faut attendre son tour pour quitter sa rangée et pouvoir rentrer chez soi. Il est donc bien plus simple d'écouter un balado à la maison. En résumé, même si elle est loin d'être toujours exaltante, la vie en ligne facilite la tenue de bien des activités qui exigeaient autrefois de se déplacer et de quitter le cocon de son domicile; comparativement, en contexte de pandémie, non seulement le présentiel s'accompagne de nombreuses contraintes qui changent sans cesse, mais il comporte le risque de contracter le virus et de contaminer ses proches. Cette nouvelle normalité est faite de deux ingrédients paradoxaux qui ne sont pas sans effet sur les travailleurs et les publics de la culture : le repli sur soi comme condition d'une sécurité à toute épreuve.

Résistance et hybridation

La quatrième phase (mars 2021-décembre 2023) amène une remise en question par une partie du milieu culturel de la nouvelle normalité instaurée par la pandémie. Certaines règles, comme le port du masque et la distan-

ciation, mais aussi l'invitation à se réinventer lancée aux créateurs et aux organismes culturels, sont contestées au nom de leurs conséquences sociales, économiques et esthétiques. Le recours à un mélange de présentiel et de virtuel tend à se généraliser pour quantité d'événements et d'organismes, conduisant à une multiplication du cas par cas et à une relativisation des bienfaits du numérique et de la présence. Ceci se reflète par exemple dans le choix qu'offrent désormais certains festivals comme Les Rendez-vous Québec Cinéma d'assister à l'événement en ligne ou en présence. Si le retour à la normale est visible par certains aspects, la pandémie a laissé des traces par le fait qu'on ne gère plus la production, la médiation et la diffusion artistique, les réunions, les absences au travail, la contamination des artistes, les voyages à l'étranger, etc., de la même manière qu'auparavant. L'acceptation d'une certaine hybridité¹⁴, soit celle d'un mélange variable de présence et de distance, produit une réorganisation du travail semblable à celle des activités et des pratiques culturelles, qui incite à soupeser chaque fois les avantages et les désavantages de l'un et de l'autre. Mais il arrive aussi que le refus ou l'incapacité d'un membre de l'équipe ou d'un groupe de participer en présence à un événement ou à une séance ébranle, mette à mal ou reporte le retour à la normalité tel qu'il avait été envisagé. Par exemple, un stage dans un organisme culturel que l'on avait prévu en présence finit par devenir hybride ou par se tenir à distance, à cheval entre deux villes ou deux pays. Un étudiant qui devait effectuer une sortie culturelle avec sa classe et qui se voit dans l'incapacité de le faire se verra remettre un lien pour visiter l'exposition en privé et l'on admettra qu'il remette son travail à partir de cette visite. En somme, de la même manière que les médias se sont multipliés, les modalités du travail, de la production, de la diffusion, de l'enseignement, de la médiation et des pratiques culturelles s'accroissent. En fait, le continuum des réactions aux changements entraînés par la pandémie génère aussi bien de la résistance active, de l'acceptation résignée et de l'indifférence que de l'enthousiasme devant les nouveaux possibles. La discussion, la consultation, le sondage et la décision unilatérale deviennent autant de manières de gérer cette hybridation, qui est peut-être l'autre nom que l'on peut donner aux conséquences de la pandémie sur la culture et sur les nombreux secteurs qui la constituent. De même cette hybridation

14. Pour la directrice suisse d'un festival de film interrogée au cours de la pandémie, « l'hybride » est devenu le mot magique, mais au final cela revient à organiser deux événements en un » (Naef et Birchler, 2022, p. 52).



Image 0,5 Musée d'art de Joliette, *Sans titre* [Public masqué lors d'un vernissage en automne 2021]. Crédit photo : © Romain Guibault.

témoigne, à sa façon, de l'importance des lieux culturels dans la construction du lien social, appelés qu'ils sont à sans cesse y participer par des moyens et des modalités plus variés que jamais. Ainsi, la plupart de ces lieux participent désormais à créer aussi bien un cadre de rencontre concret pour leurs publics que ce que Hugon appelle une « sociabilité à distance », qui constitue selon lui « un outil extrêmement puissant de remédiation contre l'isolement et la déliaison » (2010, p. 81).

Présentation des parties et des chapitres de l'ouvrage

Les 28 chapitres de cet ouvrage sont organisés en 5 parties qui font écho aux 4 phases de la pandémie mises en relief et au recensement des initiatives culturelles qui en a été l'armature. Cependant, plutôt que de reprendre la périodisation proposée, ces textes renvoient à des champs d'intervention précis, qu'il s'agisse, par exemple, de documenter comment la pandémie a bouleversé les opérations de la recherche universitaire, de voir comment elle a transformé les modes de création et de diffusion, d'observer comment on a remis en cause les modèles économiques et sociaux gouvernant les pratiques artistiques et culturelles ou encore de s'attacher à la manière

dont la pandémie tend à reconfigurer des pans entiers de la vie en société comme la reconnaissance des artistes, la difficulté de maintenir des liens Nord-Sud et l'isolement qui en résulte, l'enseignement des arts, le droit en lien avec la parodie ou la satire en ligne et, plus généralement, la fatigue associée aux écrans que la plupart d'entre nous ont expérimentée. Ces contributions issues du monde culturel et du milieu de la recherche visent à rendre compte de nos préoccupations, mais aussi des pratiques qui ont eu cours à des moments et dans des domaines aussi variés que possible.

Première partie. Recenser et chercher

Parmi les nouvelles occupations suscitées par la crise sanitaire, le travail de recension et d'archivage d'événements propres à de multiples disciplines artistiques et activités culturelles est l'une de celles dans lesquelles s'investissent pleinement le milieu de la recherche universitaire et bien des organismes à vocation culturelle. Lorsque le CRILCQ nomme Charlotte Moffet à titre de coordonnatrice de notre projet de recensement des initiatives culturelles au Québec, bien futé est celui qui aurait prédit qu'avant la fin du mois de mars 2020, 7 auxiliaires travailleraient à temps plein pour dresser la liste des initiatives mises en œuvre quotidiennement pour 21 champs et disciplines artistiques et que, 3 ans plus tard, un ouvrage composé de 28 chapitres verrait le jour. En guise d'ouverture, c'est une histoire de « construction d'un avion en plein vol » que raconte dans le détail Charlotte Moffet. Avec elle, nous suivons les enjeux méthodologiques rencontrés à chaque étape d'avancement du projet : veille médiatique, classement des initiatives et des disciplines, circonscription du corpus, soucis d'uniformisation, gestion des données, etc. Mais surtout, l'autrice nous raconte l'importance de la collaboration, entre groupes et individus, entre un centre de recherche et ses membres réguliers et ses étudiants, pour agir devant l'urgence de « documenter, de préserver la mémoire de projets et d'événements souvent spontanés et éphémères ».

Le deuxième chapitre invite à la rencontre de la « recherche en temps réel » à laquelle ont pris part, pour une période plus ou moins longue, une trentaine d'auxiliaires de recherche du CRILCQ provenant de quatre universités québécoises. Au fil des mois, ils ont assumé les tâches liées à la veille médiatique, à l'entrée de données et à la validation des fiches créées pour chaque initiative recensée. Sept membres de l'équipe, Isatis Gravel-LeBlanc,

Samuel Paré, Anne-Philippe Beaulieu, Nancy Perron, Maurane Arcan, Karolann St-Amand et Francis Desruisseaux, partageant leur réflexion critique sur cette expérience de recherche hors du commun, vécue au moment même où la dynamique culturelle et sociale se transformait. Cette mosaïque de textes scrute le projet de recensement sous ses aspects intime, scientifique, concret et virtuel. Leurs témoignages pointent les défis en cours et à venir, tant pour le secteur culturel que pour celui de la recherche.

La première étude centrée sur une discipline est celle que Jason Camlot consacre à la littérature. Plus spécifiquement, l'auteur se livre à l'analyse préliminaire d'une enquête menée auprès d'organismes et d'organisatrices d'événements littéraires, d'éditeurs et d'une fédération littéraire impliqués dans le milieu anglophone montréalais. Camlot part du principe que la distance temporelle et critique vis-à-vis des effets de la COVID-19 sur le milieu culturel et littéraire est encore insuffisante pour théoriser leurs significations ou pour en tirer des conclusions. Il préfère ainsi se « concentrer sur l'écoute et la description comme actes critiques au lieu de théoriser » (p. 63) pour s'attarder de manière attentive au basculement ou au « changement de cap » auquel ont dû être soumis les événements initialement prévus en présence. Les témoignages obtenus au moyen de son enquête participent à mettre en évidence les gains et les pertes générés par les nouvelles modalités virtuelles des événements; que ce soit au moment de l'idéation ou de la réception de l'événement, ou encore du point de vue des besoins en infrastructures et des compétences en littératie numériques.

C'est à travers les arts de la scène que Claudia Blouin et Jade Gagnon ont étudié la réponse à la « crise pandémique » auprès d'un ensemble d'artistes-chercheurs du Québec et de l'international qui ont participé au colloque virtuel du RASE (Regroupement en arts de la scène et de l'écran de l'Université Laval) en février 2021. Le thème « Résilience, adaptation et innovation : réinventer les pratiques artistiques et de recherche » s'est présenté comme une occasion de réfléchir à la notion même de « crise dans l'art » à travers des témoignages, des performances artistiques ou des réflexions plus théoriques ou critiques. Devant la « relégation ou rétrogradation de l'art » au profit de « l'urgent et du spectaculaire », les autrices présentent les astuces et solutions mises en œuvre par les artistes qui auront une fois de plus fait preuve de résilience et de solidarité pour démontrer leur capacité à s'adapter et à se réinventer, pour résister.

Le chapitre qui clôt la première partie de l'ouvrage présente la trajectoire d'un projet de recherche-action interdisciplinaire et interrégional subventionné qui, au lendemain du 13 mars 2020, se voit obligé de revoir ses objectifs et sa méthode. Ce récit est celui du projet *Entrepreneuriat culturel et création face aux défis et possibilités du numérique: une approche ancrée de l'analyse des pratiques exemplaires et des reconfigurations des chaînes de valeur au Québec*, dirigé par Joëlle Bissonnette et Thierry Beaupré-Gateau. Les perturbations pandémiques ont eu des conséquences directes sur les enquêtes de terrain, les grilles d'analyses et les activités de diffusion prévues, comme l'annulation de l'édition 2020 du congrès de l'ACFAS ou le retard accusé par la publication d'un ouvrage collectif, qui allait paraître finalement à l'automne 2022 (Bissonnette *et al.*, 2022). De l'obtention de la subvention à l'adaptation du projet jusqu'à la diffusion des résultats, l'équipe a observé que l'accélération de l'intégration d'outils numériques a été importante tant chez les artistes, entrepreneurs et organismes étudiés que du côté de la recherche universitaire. Leur projet aura par ailleurs révélé « la grande précarité dans laquelle évoluent nombre d'artistes et d'entrepreneurs dans l'écosystème culturel » et la nécessité de revoir plus largement les mesures de soutien accordées à ces milieux.

Deuxième partie. Créer

La deuxième partie de l'ouvrage s'amorce sous la plume de Louis Patrick Leroux, qui brosse un portrait des transformations qui ont agité le cirque québécois durant la pandémie. Il montre comment l'effondrement momentané du Cirque du Soleil crée des conditions inédites de création en favorisant le retour au bercail des artistes qui s'adonnent alors, à Montréal en particulier, à une activité plus locale que globale, mais regorgeant d'inventivité. Le milieu autrefois peu subventionné est soudainement plongé dans une précarité inédite. Ce temps d'arrêt oblige ses artisans à réfléchir à la fois à leur avenir dans la profession et aux formes de cirque qu'ils pratiquent. Le temps libre ainsi dégagé en conduit plusieurs à se tourner vers des formes expérimentales et intimes, allant dans le sens de l'« artification » du métier au détriment de sa version commerciale. De plus, l'incapacité [du Cirque du Soleil] à protéger ses employés et à payer ses créanciers les plus fragiles, les artistes, a eu un effet impor-

tant sur ses rapports avec la communauté du cirque ». C'est le regroupement national des arts du cirque, En Piste, qui prend le relais et assure le leadership requis par cette crise sanitaire doublée d'une crise de confiance dans l'employeur principal du secteur, en obtenant notamment des aides d'urgence publiques. Le texte se termine sur le redécollage des activités des plus grosses compagnies du secteur, non sans que l'auteur de *Cirque global* ne souligne quelques-uns des enseignements retenus grâce à son « recentrement » vers des pratiques plus locales.

Dans le chapitre « Et les artistes musicaux émergents ? », Mathilde Legault-Dupuy cherche à mieux comprendre les répercussions de la première année pandémique sur une catégorie d'artistes. Son enquête, menée dans le cadre d'un cours portant sur l'évaluation participative de l'action culturelle avec quatre collègues de classe, brosse un portrait des effets positifs et négatifs de la crise sur la création, la production et la diffusion d'œuvres musicales chez des artistes en début de carrière. En croisant les données qualitatives des témoignages recueillis au moyen d'entrevues de groupe virtuelles avec les statistiques obtenues à partir d'un sondage, elle en conclut qu'on ne peut pas généraliser les effets de la pandémie sur le lancement de la carrière de l'ensemble des artistes musicaux émergents. En effet, l'autrice constate une importante variation de ces effets selon le contexte de la première ou la deuxième vague. Le confort/inconfort ou l'intérêt/désintérêt que portent les artistes émergents à l'adaptation de leur art aux modes numériques de création, de production et de diffusion est un autre facteur que l'autrice porte à notre attention.

C'est dans le monde des arts visuels et plus particulièrement dans la galerie Axart de la municipalité de Drummondville que nous transportent Nathalie Dupont et Karolann St-Amand dans leur chapitre intitulé « La création en temps pandémique : du canevas à l'œuvre ». Dans ce texte à propos du virage numérique du projet *Axart en direct*, trois voix s'articulent : celle de la recherche, portée par les deux autrices, celle de l'artiste (Nathalie Dupont) et celle de la responsable du tournage (Karolann St-Amand). La première voix étudie les variables du succès de la retransmission en ligne (YouTube) d'une expérience de création d'œuvres picturales qui devait se dérouler en salle devant public. La deuxième nous plonge dans l'univers intime de la création en nous invitant à suivre la main de celle qui improvise sur la toile, tandis que la troisième, seule derrière la caméra, cherche à capter les subtilités de la naissance d'une

œuvre en direct pour retransmettre la profondeur de l'expérience dans le monde virtuel.

Avec ses trois pages et son style minimaliste, le chapitre « Et le lien humain fait son nid » résume toute la force et la beauté d'une rencontre humaine au travers de l'initiative d'origine française « Au creux de l'oreille ». Catherine Hughes, l'une des responsables du volet québécois porté par le Théâtre Périscope, nous fait part de son expérience des lectures au téléphone; des performances uniques dans « la salle de spectacle la plus intime et la plus éphémère qui soit » (p. 126). Même en temps de distanciation sociale, même sans support visuel et en se limitant à une durée d'une quinzaine de minutes, ces quelque 2 500 lectures téléphoniques auront laissé une empreinte durable tant chez les artistes-lecteurs que chez leurs auditeurs.

Dans le chapitre « Une solitude partagée: quand la volonté de soutenir la création triomphe de l'adversité », Guillaume Côté, Etienne Lavigne et Geneviève Picard scrutent à la loupe l'édition 2020 du Festival des arts de Saint-Sauveur. L'étude de ce festival implanté dans la région des Laurentides depuis 1992, et pour lequel travaillent Côté et Lavigne, permet de comprendre les moments d'angoisse auxquels ils ont eu à faire face en tant qu'organisateur d'événements de grande envergure, dont la plupart étaient prévus en salle ou à l'extérieur à l'été 2020. Dès le mois d'avril, plusieurs festivals, dont le Festival d'été de Québec, annonçaient le report de leur édition à l'année suivante. D'autres, comme le Festival des arts de Saint-Sauveur, ont profité de la situation inhabituelle pour user de stratégie et de créativité pour élaborer une édition hors de l'ordinaire, tout en maintenant leur mission de soutenir la création, la découverte et le rayonnement de chorégraphes, danseurs et instrumentistes professionnels d'ici.

Dès le premier confinement, les réseaux sociaux deviennent les yeux et les lieux virtuels à partir desquels les membres de la population interagissent entre eux et suivent la trace d'un monde en transformation. Les deux chapitres suivants délaissent toutefois les écrans de téléphones et d'ordinateurs pour celui de la télévision, le « petit écran » qui vient réclamer sa place au centre du foyer et du quotidien de la population. Dans son chapitre « Télévision et COVID-19: l'art du direct ou comment garder le contact en temps de pandémie », Pierre Barette s'intéresse à la télévision et au « rôle absolument central qu'y joue le direct et qu'on avait peut-être un peu oublié » (p. 154). L'auteur analyse comment la mise en forme des

conférences de presses quotidiennes du gouvernement use de stratégies communicationnelles pour susciter l'adhésion du plus grand nombre à ce nouveau rituel télévisé à la fois rassembleur, informatif, prescriptif et politique. L'auteur poursuit en se penchant sur l'adaptation en direct de l'émission de grande écoute *Tout le monde en parle* et au retour improbable, mais réussi, du « télé-théâtre » en réponse « au vacuum de spectacles d'art vivant » causé par la pandémie.

Dans le chapitre « Les séries télé au Québec : la création collective à l'ère de la distanciation sociale », Stéfany Boisvert nous dirige quant à elle du côté des répercussions des normes sanitaires sur la production des séries québécoises. Des interruptions de tournage, du personnel de scène qui refuse de travailler, des cas de contaminations et même des annulations d'épisodes ou de séries entières se placent entre les *fans* et leurs émissions favorites. Le coup est dur pour les productions locales, mais elles arrivent à faire preuve d'inventivité pour surmonter les défis imposés par l'usage des masques et des murs de plexiglas en raison des normes de distanciation. En couvrant les 18 premiers mois de la pandémie, alors que la « réalité peut rapidement rattraper la fiction » (p. 165), l'autrice nous fait voir l'envers du décor, nous conduit sur les plateaux de tournage et nous montre comment la pandémie a affecté peu ou prou les scénarios des séries télé.

En conclusion de la deuxième partie de l'ouvrage, le chapitre de Marie-Eve Skelling Desmeules prend en considération la question du corps dans un contexte d'enseignement et de création virtuel qui oblige la mise à distance, voire une certaine désincarnation des corps. C'est à partir de réflexions menées avec des collègues et à l'aide de ses expériences concrètes en enseignement que l'autrice présente un ensemble d'initiatives pédagogiques visant à réunir le corps en mouvement et les outils technologiques, de manière à susciter l'engagement de ses étudiants. C'est ainsi qu'en plein confinement, l'intimité du domicile, les objets du quotidien et la gestion de l'inconnu ont pu rendre possibles des activités de création et des interactions nouvelles et significatives tant au niveau de l'enseignement que de celui des apprentissages.

Troisième partie. Diffuser

La prochaine partie de l'ouvrage regroupe sept chapitres portant sur la manière dont la pandémie a transformé les modes de diffusion. Les textes citent quelques initiatives qui ont capté l'attention de leur auteur, depuis l'effort collectif de partager des histoires de la pandémie par le biais de clichés photographiques (*Cadrer le quotidien*, Musée McCord) jusqu'aux stratégies renouvelées de numérisation du livre.

Anne-Philippe Beaulieu, dans son chapitre « Les initiatives des musées québécois en temps de pandémie », dresse un portrait des nombreuses activités réalisées par le milieu muséal. Bien que le virage numérique ait été amorcé depuis plusieurs années, l'urgence de la pandémie a eu pour effet de redynamiser la filiale numérique afin de préserver un lien avec les publics, mais aussi de générer des projets stimulants au sein d'équipes dispersées par le télétravail. Les musées ont rivalisé d'inventivité dans leurs stratégies de diffusion alors que le Musée national des beaux-arts du Québec et le Musée des beaux-arts de Montréal ont proposé des baladodiffusions portant sur les œuvres de leurs collections. De son côté, le Musée des beaux-arts de Sherbrooke a rendu accessibles des ateliers de création, des opportunités d'art-thérapie et des Ruches d'art virtuelles. Il a également lancé un projet d'histoire orale. Le Musée d'art de Joliette a plutôt misé sur un projet d'intégration du travail des artistes vivants, établissant un dialogue essentiel entre eux et le public, tout en adoptant une position de médiateur. En somme, la pandémie a été l'occasion pour les musées de réfléchir à leurs stratégies pour maintenir, voire accroître, la fréquentation de leurs collections par leurs publics. La crise a ainsi provoqué une réflexion profonde et élargie sur l'accessibilité des musées et sur ce que devient leur rôle à l'heure actuelle.

François Brouard et Christelle Paré du Groupe de recherche de l'industrie de l'humour proposent un portrait chiffré de « La diffusion de l'humour en temps de pandémie » dont ils se plaisent à souligner les « entraves et occasions d'affaires ». Ils se sont intéressés à la gestion de la crise et aux adaptations du milieu de l'humour, notamment en scrutant de près les effets du virage numérique en matière de diffusion des spectacles ainsi que l'impact concret des annulations et des reports survenus dans le spectacle vivant. Le milieu de l'humour étant largement populaire et particulièrement sensible aux soubresauts du guichet et des revenus

autonomes, la fermeture des salles a eu un effet considérable qui a entraîné des problèmes de gestion humaine et financière sans précédent. Les moyens mis en œuvre pour compenser la perte de revenus ont aidé, mais c'est surtout l'apport du milieu de la télévision avec la reprise des tournages et la réorientation de la production de contenus captés et diffusés sur des plateformes numériques qui lui ont permis de survivre. Les principaux acteurs de l'humour n'ont pu faire autrement que de prendre conscience de la précarité de l'ensemble de la chaîne des valeurs et de constater à quel point la crise avait fragilisé les rapports humains.

Prenant acte des centaines d'activités culturelles recensées au Québec pendant la pandémie, nous nous sommes demandé à quel point l'exercice avait été inclusif et, surtout, si nous avions tenu compte des perspectives de genre et de diversité culturelle lors de nos appels à contribution en vue du colloque de mars 2021 et, plus tard, pour l'ouvrage que vous tenez entre vos mains. Dans l'ensemble, nous croyons avoir inclus tout ce qui était accessible publiquement, sans préjudice ni intention d'exclusion des communautés culturelles ou autres. Sans doute subsiste-t-il des angles morts et les lecteurs ne manqueront pas de nous le signaler pour que nous puissions apporter des correctifs. Cela étant, en scrutant de près les sphères culturelles officielles, il aurait été aisé de négliger les manifestations populaires de la diversité dans tous ses états. Fort heureusement, Nancy Perron a su explorer le milieu des *drag-queens* dans son compte rendu intitulé « Des feux des projecteurs à la lueur bleue de l'écran de l'ordinateur personnel ». Elle y décrit l'importance à la fois cathartique et inclusive des activités d'un milieu qui a su demeurer effervescent malgré les conditions imposées, peut-être même un peu grâce à celles-ci.

Pour leur part, Hervé Guay, Claudia-Barbara Sévigny-Trudel et Luc Drapeau ont mené deux études, l'une qualitative et l'autre quantitative, sur les comportements des spectateurs québécois en temps de pandémie. Dans la première, ils ont particulièrement tenté de cibler les changements d'habitude que la COVID-19 a entraînés chez certains spectateurs. Quelle a été la part de la prise de risque au moment de décider ou non d'assister à un spectacle en salle? Selon les auteurs, ce risque dépendait de facteurs aussi différents que l'âge, l'état de la santé et même la région dans laquelle habitaient les répondants. La pandémie n'a donc pas été vécue de la même façon dans les grandes villes et dans les régions. L'étude interroge également l'engagement du public envers les arts, son appréciation des captations

numériques (substituts temporaires, mais néanmoins valables) et pose finalement la question fatidique de l'envie du public de retourner dans les salles dès leur réouverture. Enfin, ils se demandent si le rituel de la sortie au théâtre peut être remplacé aussi facilement.

En complément à l'étude qualitative, Hervé Guay, Luc Drapeau et Claudia-Barbara Sévigny-Trudel postulent, dans leur « Enquête quantitative sur les comportements des publics de théâtre, du cirque et de la danse au Québec avant, pendant et après la pandémie », que l'engagement du public sera déterminant pour relancer les activités des arts de la scène. C'est avec cette hypothèse en tête qu'ils ont réalisé l'important sondage dont ils rendent compte, sondage auquel ont répondu près de 2 300 spectateurs, et qui leur a permis d'étudier les caractéristiques du public, ses habitudes culturelles, ses comportements pendant la pandémie et, finalement, ce qui pourrait l'influencer à revenir en salle de spectacle. Les chercheurs constatent que les options de rechange numériques aux arts vivants n'ont pas convaincu les spectateurs et que la réinvention tant espérée des salles de spectacle devrait peut-être plutôt se consacrer à rétablir le lien de confiance entre le public et les arts de la scène.

Les acteurs du milieu musical québécois se sont rencontrés en toute fin de colloque, en mars 2021, afin d'échanger sur les questions essentielles de la relance et sur ce que les différents intervenants avaient appris au cours de la pandémie. Animée par Sandria P. Bouliane, la table ronde a accueilli Solange Drouin, de l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ), Patrick Kearney, du Regroupement des festivals régionaux artistiques indépendants (REFRAIN), Dominic Trudel, du Conseil québécois de la musique (CQM) et John Weisz, des Scènes de musique alternatives du Québec (SMAQ). Ce rassemblement des forces vives du milieu associatif musical a permis de saisir la diversité et l'ampleur des questions auxquelles ont dû faire face les différents intervenants. À travers les propos recueillis par Luc Drapeau, il apparaît cependant que la pandémie a imposé à tous et sans distinction un sentiment d'urgence. Malgré les effets néfastes de la pandémie (perte de revenus autonomes, fermeture des salles, rentabilité réduite au cours des réouvertures partielles), le virage numérique a eu des effets positifs en ce qui a trait au développement de nouveaux publics, à la diffusion de la musique et à la pérennisation de certains concerts.

La pandémie a perturbé, c'est bien documenté, les cours universitaires et les activités étudiantes, obligeant les associations à choisir entre suspendre leurs activités et s'adapter à la nouvelle réalité. Sarah Gauthier, dans son texte « Repenser le processus créatif et le contact avec l'autre : le cas de la revue *Le Pied* », décrit les stratégies d'adaptation à la crise sanitaire de la revue étudiante associée au Département des littératures de langue française à l'Université de Montréal. Elle décrit les activités régulières de la revue et les moyens qui ont été mis en place par son équipe pour entretenir le lien entre les collaboratrices et le lectorat. Ces mesures incluent la migration vers les plateformes en ligne, la création de nouveaux contenus pour ces plateformes, de nouvelles initiatives, comme les « Prescriptions littéraires du Pied », un marathon d'écriture nocturne, l'ajout de points de distribution plus accessibles ainsi que la livraison à vélo de la revue imprimée. Ces initiatives ont eu pour effet de dynamiser la revue, de sorte qu'on imagine une certaine hybridité pour la suite, notamment en ce qui a trait aux ateliers d'écritures et aux stratégies d'élargissement du lectorat.

L'effet de la pandémie sur le milieu du livre a été double. D'une part, cela a remis la question de l'édition numérique et de la diffusion du livre au premier plan ; d'autre part, les libraires se sont rapidement adaptés aux besoins renouvelés des lecteurs désirant s'éloigner de leurs écrans afin de retrouver la matérialité familière du livre imprimé. Le livre québécois s'est par ailleurs hissé au sommet du palmarès des ventes le temps de la pandémie. Face à ces bouleversements, Prune Lieutier, qui s'intéressait déjà à l'édition numérique et à ses lecteurs, nous incite dans « Lire en temps de pandémie : quand les formats numériques et audionumériques tirent leur épingle du jeu » à observer comment la crise a permis de jeter des ponts entre l'évolution de l'édition numérique et audio d'avant la pandémie et ses effets sur le marché de l'*ebook*, notamment auprès des lecteurs abonnés aux bibliothèques. Il en résulte que les prêts de livres numériques, tout comme leur vente, ont clairement augmenté durant la pandémie, sans pour autant mettre à mal ni précariser le livre papier.

Quatrième partie. Subsister

Le secteur des arts et des loisirs serait le deuxième secteur économique le plus touché par la crise de la pandémie (Laurin, 2021). Le Canada et le Québec ont tous deux déployé des appuis économiques importants, depuis

la Prestation canadienne d'urgence (PCU) au fédéral (prévoyant 500 dollars par semaine par individu privé de revenus; le programme ayant coûté près de 83,4 milliards au Canada) jusqu'aux initiatives ciblées du Conseil des arts et des lettres du Québec par secteurs d'activité artistique. La Ville de Montréal a en outre créé son programme de commandes artistiques à l'été 2020; elle a par exemple offert un programme de relance des festivals de près d'un million de dollars en mars 2022.

Cet influx financier n'a pas empêché certains organismes de déposer leur bilan, de nombreux artistes et employés d'organismes culturels de perdre leur emploi. Il n'en demeure pas moins qu'une bonne partie de l'écosystème culturel québécois paraît avoir résisté au choc de la pandémie grâce à la stabilité des financements publics annuels et pluriannuels, aux subventions d'appoint et d'urgence et à la très grande adaptabilité d'organismes artistiques flexibles et foncièrement créatifs.

Dans leur chapitre « Les effets de la crise sur le secteur des arts et de la culture: la transformation des organisations culturelles », Frédéric Laurin, William Nicholls et Juliette Denis, par l'intermédiaire d'un questionnaire en ligne, ont sondé près de 600 organisations, entreprises et travailleurs autonomes dans le secteur des arts et de la culture à travers le Québec. Le sondage a eu lieu à l'automne 2020, pendant une période d'instabilité, alors que les salles étaient de nouveau fermées. L'étude vise à comprendre, au-delà des répercussions économiques, quelles ont été les actions de transformation ou d'adaptation du milieu culturel. Cette étude harmonisée des enjeux socioéconomiques reliés à la pandémie permet de saisir à la fois l'ampleur des licenciements d'employés, leur état de santé mentale et l'impact on ne peut plus concret des appuis gouvernementaux sur ce milieu qui n'a pu aller à la rencontre de son public nourricier pendant de longs mois. Les auteurs y amorcent également une importante réflexion sur les limites du modèle de financement des arts, dans un contexte d'urgence et de relance des activités économiques et artistiques.

Wendy Reid s'intéresse également aux stratégies des acteurs du milieu culturel en situation de crise, en se focalisant sur la philanthropie culturelle. Elle nous rappelle le sous-développement philanthropique qui prévaut au Québec et observe que les stratégies relationnelles y sont trop souvent restreintes aux événements-bénéfice et aux réseaux d'affaires. La pandémie est venue bouleverser ce modèle lacunaire en amenant les organismes culturels à adopter de nouvelles pratiques en matière de dons

philanthropiques, comme celle des billets solidaires, à savoir l'engagement des acheteurs à faire don des billets non utilisés pour lesquels ils renoncent à réclamer un remboursement. De plus, la majorité des souscriptions pour amasser des fonds sont devenues virtuelles, attirant beaucoup moins de donateurs, mais permettant, ce faisant, aux organismes culturels de nouer des relations de proximité avec ces derniers. Wendy Reid anticipe que la conscientisation et l'activation du public reliées à une philanthropie par petits gestes auront sans doute des effets à terme sur l'engagement du public envers ses organismes artistiques préférés.

Les quatre derniers chapitres de notre ouvrage abordent certaines zones d'incertitude, de précarité et de résilience traversées par tant de personnes durant cette pandémie. Les auteurs et autrices mentionnent de nombreuses actions courageuses et nécessaires de résistance et d'hybridation dans les pratiques de l'écriture et de l'enseignement. D'autres soulèvent l'avènement d'une certaine lassitude ressentie à l'égard du numérique pendant la période qui nous intéresse.

Dans son témoignage « Maintenir le lien international Nord-Sud en temps de pandémie », Lady Rojas Benavente revient sur l'annulation des activités prévues avec l'équipe péruvienne internationale et l'Association littéraire canadienne des écrivaines hispano-américaines au cours des premiers jours de la pandémie, en mars 2020. Son texte voyage entre le Nord et le Sud, entre le souvenir des événements et le constat des pertes, un an plus tard – perte de contact avec les membres de son réseau, perte du sentiment de sécurité et perte d'amis ou de parents survenue pendant cette période trouble. La « pestiférée » qu'elle s'est sentie devenir en transit entre le Pérou et le Canada a non seulement vécu la disparition de ses repères sociaux, culturels et géographiques, mais elle en a retrouvé d'autres grâce à la lecture et à l'écriture de réflexions essentielles, d'abord tirées du roman *Le dernier homme*, de Mary Shelley, puis de *La peste*, de Camus et de *Visions lointaines*, d'Otilia Navarrete. En somme, la littérature lui a tenu à la fois compagnie et conseil.

Nous le savons, l'irruption imprévue de la pandémie n'a pas été celle « d'une retraite où l'isolement est choisi » (Darge, cité dans Roques, 2021, p. 4). L'isolement a été imposé, tout comme cette impossibilité de dire le texte au théâtre, par exemple, de ne pas mettre en danger son prochain par la parole et ce qu'elle pourrait porter de contagieux. Comment alors enseigner les arts de la scène au temps de la COVID-19 ? Qu'en est-il

lorsque la proximité des corps, leurs effusions, leur chaleur, leur *présence scénique* posent problème? Lors du colloque de mars 2021, une table ronde virtuelle a rassemblé Guylaine Lemay, Marie-Eve Skelling Desmeules, Jean-Sébastien Ouellette, Sarah Poole et Valerie Peters. La discussion a permis à ces enseignants d'écoles professionnelles et à ces professeurs universitaires de faire le point sur les innovations, les obstacles, les défis et les enjeux entourant l'enseignement des arts durant la pandémie. Certains constats ont émergé au sujet des pratiques pédagogiques relatives à l'enseignement de la musique, du théâtre, du cirque et de l'éducation des arts. Si les intervenants, à la fois formateurs et artistes, ont évoqué les stratégies et les aménagements qui ont fonctionné, ils en sont surtout venus à mettre le doigt sur ce qui a cruellement manqué, c'est-à-dire le sens même de l'acte créateur qui exige un public, une communauté, de la présence de part et d'autre. Selon eux, les exploits virtuels, aussi léchés soient-ils, n'arrivent pas à remplacer l'immédiateté, la performance en présence, dans le cadre d'une formation attentive à l'autre, qui exige des nuances et du doigté. En dépit de ces réserves quant à ce qu'il était possible de faire avec les étudiants, les participants de cette table ronde estiment que d'avoir été contraints d'apprendre à utiliser ces nouveaux outils de formation à distance s'est révélé utile, surtout pour répondre aux aspects plus techniques et répétitifs de la formation en arts.

Un nouveau phénomène a pris son envol dans la chanson québécoise à compter du 13 mars 2020, soit la création et la diffusion sur le Web de parodies de chansons existantes liées à la COVID. Le musicologue Louis Brouillette en a recensé 166 de chansons québécoises entre le début du premier confinement et la fin juin 2021. Comme il l'explique dans son chapitre, ces parodies sont composées tant par des chanteurs professionnels que des humoristes, des paroliers ou des musiciens amateurs. Elles s'inscrivent dans la tradition de la chanson en tant qu'objet politique, qui s'impose à la fois comme outil redoutable de protestation et comme instrument de conscientisation de la population autour de questions politiques. L'auteur note aussi que la chanson a fait l'objet d'étonnantes et efficaces récupérations politiques de la part du gouvernement de François Legault. À l'affût des tendances, ce dernier a commandé des parodies et des adaptations de chansons afin de les intégrer à son plan de relations publiques pour annoncer les mesures sanitaires imposées pendant le temps des fêtes. Brouillette met également en évidence les limites légales

et la portée éventuelle de la jurisprudence sur ce corpus ludique créé dans l'urgence et l'incertitude par des artistes professionnels ou amateurs qui ont su détourner à diverses fins des chansons familières et en ont ainsi renouvelé le sens, voire l'essence.

Bertrand Gervais nous offre, au terme de cet ouvrage, un texte de réflexion qui fait office de conclusion. Il s'intéresse à un phénomène social qui a émergé au cours de la pandémie et qui s'est répandu par la suite : celui de la « fatigue numérique », qu'il situe « entre intensification et [mise en] suspens de l'engagement ». Il avance que l'intensification du numérique imposé par les mesures de distanciation sociale a eu un impact durable sur notre engagement individuel, culturel et social. Selon lui, nous nous sommes adaptés rapidement et efficacement à cette transition massive vers la culture numérique, bien au-delà des visioconférences et des sites d'achat en ligne. Dans l'épilogue saisissant de cette période de fluctuation propre à la pandémie, Bertrand Gervais remarque un étonnant paradoxe créé par le rôle de médiation que jouent les écrans en cette période de crise sanitaire : d'une part, ils parviennent à rassembler instantanément des communautés virtuelles de différentes ampleurs, surmontant ainsi des écueils physiques inouïs, comme les montagnes et les océans, et, d'autre part, ils facilitent comme jamais l'*absentéisation* plus ou moins assumée des cercles ainsi créés, générant une présence absente, une démission tranquille qui ouvre la voie au désengagement de ceux et celles que réunissent ces visioconférences. En fait, cette fatigue est désormais tellement répandue, que certains aspirent avec ardeur au retour à une certaine normalité, à des rencontres en présence, qui leur permettraient de retrouver des repères sinon habituels, du moins stables, afin peut-être de se reconnecter aux autres... si c'est encore possible.

Les expériences vécues durant la pandémie ont fait fluctuer plusieurs certitudes entourant la vie culturelle et collective. Des comportements ont été remplacés, mais pas toujours de manière totalement satisfaisante. Ainsi, visionner le spectacle vivant en mode numérique n'est pas l'équivalent de le vivre, le ressentir en direct, entouré d'un public. Yana Meerzon va même jusqu'à décrire les « intimités trompeuses » (*false intimacies*) et les « modalités anti-cathartiques » (2021, p. 2-3) qui émergent de

l'expérience numérique autorisant l'identification intimiste à l'écran, mais aussi le va-et-vient entre la représentation et le monde, sans oublier la difficulté de se concentrer devant l'injonction ou l'envie d'accomplir de multiples tâches à la fois. D'où la fatigue numérique remarquée par plusieurs d'entre nous – une lassitude plutôt qu'une révolte aquinienne – qui s'est peu à peu installée au cours de la crise sanitaire. Le tout a mené à de la résistance face à la réduction des activités en présence autant qu'à l'adoption d'une hybridation des pratiques qui oscillent désormais entre présentiel et distanciel.

L'appel volontariste des optimistes nous sommant d'adhérer à la réinvention ou à l'hybridation a également marqué l'imaginaire mondial au cours de ces longs mois de pandémie. Passant de la contrainte du confinement aux relâchements cycliques et aux ajustements itératifs, la population entière en a ressenti les perturbations et les contrecoups constants. Le milieu artistique, malgré son sens de l'inventivité et sa tolérance à une certaine instabilité, n'a pas été épargné. Philippe Barré et Laurence D. Dubuc vont jusqu'à dire qu'une véritable « incertitude radicale » s'est installée au Québec, alors que les artistes perdaient contact avec leur public et n'arrivaient plus à maintenir le capital affectif, voire de rémunération affective, censé gouverner la relation entre les deux, ce qui a enrayé, à leurs yeux, le « canal de visibilité » permettant la reconnaissance du talent des artistes émergents (2021, p. 4). Cette incertitude radicale ne sera pas atténuée de sitôt. À l'automne 2022, des théâtres à Québec mettent de l'avant des initiatives visant à attirer les spectateurs en leur offrant des billets gratuits et, partout, on offre des formules d'abonnements plus flexibles. Le gouvernement Legault est reporté au pouvoir avec une écrasante majorité et le discours social semble porter sur un grand besoin de stabilité sociale et d'un retour vers une normalité pré-pandémique. Force est de constater que ce retour espéré ne se fera pas sans développer de nouvelles habitudes de consommation culturelle et, nous le verrons, de nouveaux paradigmes introduits par une jeune génération d'artistes qui a vu l'opportunité de remettre en cause certains habits et certaines structures des milieux artistiques. Quelques années plus tard, alors que le virus est devenu endémique, les prévisions sont hasardeuses, mais cet ouvrage sert de témoignage des nombreuses expériences de nos milieux culturels qui ont fait preuve d'adaptation et de résilience et, dans certains cas, se sont repositionnés.

Éditorialisation des références, des encadrés et des images

En 2020, Marcello Vitali-Rosati proposait « une théorie de la philosophie de l'éditorialisation » propre à notre époque, celle du numérique. Dans son approche, l'éditorialisation se définit comme « un accès au monde qui se fait avec le monde lui-même » (p. 51) et va au-delà d'un travail d'édition influencé par les seules technologies numériques : « Ce qui se passe dans l'espace numérique est aussi ce qui se passe dans l'espace non numérique » (p. 19). Ce constat correspond à la vision qui a guidé la réalisation du présent collectif, à la fois témoin et vecteur de l'hybridation des espaces numérique et physique – du premier jour de recensement, en passant par les initiatives elles-mêmes et jusqu'à la publication papier et numérique de l'ouvrage. Nous postulons que ce recueil ne se limite pas à l'aboutissement d'une réflexion scientifique ou descriptive à propos des initiatives culturelles, mais qu'il agit également sur les interprétations et les réceptions futures de la création au temps de la pandémie. Ainsi, le soin que nous avons apporté à l'assemblage et à la mise en relation des contenus dépasse manifestement l'organisation matérielle traditionnelle. Pour cela, il faut reconnaître le travail exceptionnel réalisé par Anne-Philippe Beaulieu et l'ouverture dont ont fait preuve les Presses de l'Université de Montréal.

Nous avons déjà évoqué que la mise en œuvre de notre ouvrage s'est imposée dans la foulée du projet de recensement des initiatives culturelles parrainé par le CRILCQ. Au moment d'écrire ces lignes (automne 2022), les données accumulées représentent 2 723 initiatives impliquant 11 279 individus et 2 310 organismes ou collectifs qui sont désormais accessibles à partir du site Web du projet recensement.crilcq.org. Dès la première ébauche, cette base de données s'est avérée trop volumineuse pour être partagée sous forme d'annexe et surtout trop complexe pour lui donner une forme figée, alors que sa valeur réside dans la variété de jeux de données qu'elle peut générer. Il nous est alors apparu essentiel de prolonger la portée de ce travail gigantesque en usant de diverses stratégies pour donner aux lecteurs et lectrices de ces pages l'envie de fouiller dans la base, d'aller à la rencontre d'autres événements répertoriés, selon leurs goûts et intérêts, mais aussi de s'informer davantage sur les artistes et les initiatives mentionnées dans les textes. C'est dans ce but particulier que nous avons voulu donner un aperçu des données minutieusement colligées au moyen de sept encadrés répartis à travers les sections de l'ouvrage. Ces

encadrés regroupent entre elles des initiatives qui servent notamment à prendre la mesure de l'étendue géographique, de la diversité disciplinaire ou du caractère marginal d'une sélection d'activités culturelles organisées au Québec durant l'année 2020-2021.

Le travail d'éditorialisation s'est aussi effectué sur le plan de la recherche d'images. Nous avons communiqué directement avec les autrices et les auteurs, ainsi qu'avec de nombreux artistes et organismes du milieu culturel québécois. Grâce à ces échanges, nous avons pu dénicher des illustrations représentatives de leur création, de leur intention ou de leur contribution. La diversité des styles et des discours est d'ailleurs visible dans les 70 images, parmi lesquelles se trouvent des photos prises sur le vif, des captures d'écran, des affiches, des œuvres d'art, etc. Des entrevues, des citations, des bibliographies complémentaires, des hyperliens et des mots-clics dynamisent aussi les chapitres. Nous avons aussi cru bon de déposer en ligne, à l'adresse de notre livre https://pum.umontreal.ca/catalogue/la_culture_au_quebec_au_temps_de_la_pandemie, des listes raisonnées des activités liées à certains thèmes qui ont donné lieu à des encadrés. Ces inventaires témoignent de la variété et de l'originalité des initiatives qui ont vu le jour.

Textes, tableaux, images et compléments réunis dans cet ouvrage mettent en récit des ensembles d'initiatives culturelles, de groupes d'individus, de pratiques et de lieux qui, autrement, seraient traités isolément. Cette remédiation des productions culturelles porte en elle la capacité d'accroître la visibilité d'initiatives de petite ampleur, de prolonger les effets de celles qui se destinaient à une vie éphémère et de donner un sens à ce que nous n'avions pas prévu. Si nous n'avons pas pu tout couvrir et sommes conscients d'avoir laissé dans l'ombre des initiatives qui auraient mérité d'être évoquées, nous sommes confiants dans le projet d'archivage entrepris au printemps 2020 qui pourra, nul doute, générer longtemps de nouvelles lectures des effets de la pandémie sur le milieu culturel au Québec. D'ici là, nous espérons que cet ouvrage contribuera à alimenter la réflexion sur les leçons à en tirer.

Bibliographie

- ALAOUI, Siham. (2021). « L'archiviste en contexte de documentation de la pandémie de la COVID-19 : vers une mission sociale », *Documentation et bibliothèques*, vol. 67, n° 1, p. 14-25. <https://www.erudit.org/fr/revues/documentation/2021-v67-n1-documentation05867/1075633ar/>
- BARRÉ, Philippe et Laurence D. DUBUC. (2021). « Lorsque le travail devient invisible. L'action publique et le travail des artistes visuels et de la scène du Québec en contexte de crise sanitaire », *Revue Interventions économiques*, n° 66, p. 1-20. <https://journals.openedition.org/interventionseconomiques/14349>
- BÉRUBÉ, Julie, Alexis Pouliot, Jérémie Roussel et Maud Loranger. (2021). « Les industries culturelles : l'art de se réinventer pour assurer la pérennité des modèles artistiques », *Ad Machina*, n° 5, p. 15-33. <https://doi.org/10.1522/radm.n05.1405>
- BETZLER, Diana, Ellen Loots, Marek Prokûpek, Lénia Marques et Petja Grafenauer. (2021). « COVID-19 and the arts and cultural sectors: investigating countries' contextual factors and early policy measures », *International Journal of Cultural Policy*, vol. 27, n° 6, p. 796-814. <https://doi.org/10.1080/10286632.2020.1842383>
- BISSONNETTE, Joëlle, Thierry Beaupré-Gateau et Laurent Simon. (2022). *L'esprit entrepreneurial des artistes à l'ère numérique. Autoproduction et réseau de collaboration dans les secteurs culturels au Québec*, Montréal, JFD, 374 p. <https://www.editionsjfd.com/en/shop/entrepreneurship-1241/lesprit-entrepreneurial-des-artistes-a-lerenumerique-11455>
- COSTES, Mylène. (2022). « Pratiques culturelles et bibliothèques en temps de confinement. Quels changements dans les pratiques des usagers ? », *Bulletin des bibliothèques de France*, p. 1-11. https://bbf.enssib.fr/materias-a-penser/pratiques-culturelles-et-bibliotheques-en-temps-de-confinement_70565
- DENSON, Shane et Julia LEYDA (dir.). (2016). *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Sussex, Reframe Books.
- GALIBERT-LAÎNÉ, Chloé et Gala HERNÁNDEZ LÓPEZ. (2022). « Introduction », *Revue images secondes*, n° 3, p. 1-8. <https://www.researchgate.net/profile/Gala-Hernandez-3/publication/358728129>
- HORECK, Tanya. (2021). « "Netflix and Heal": The Shifting Meanings of Binge-Watching during the COVID-19 Crisis », *Film Quarterly*, vol. 75, n° 1, p. 35-40. <https://doi.org/10.1525/fq.2021.75.1.35>
- JEANNOTTE, Sharon. (2021). « When the gigs are gone: Valuing arts, culture and media in the COVID-19 pandemic », *Social Sciences & Humanities Open*, vol. 3, n° 1, p. 1-7. <https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2020-6-page-1.htm>
- JONCHERY, Anne et Philippe LOMBARDO. (2020). « Pratiques culturelles en temps de confinement », *Cultures études*, n° 6, p. 1-44. <https://www-cairn-info.biblioproxy.uqtr.ca/revue-culture-etudes-2020-6-page-1.htm>
- JULIEN, Frédéric. (2021). « L'emploi dans les industries des arts et de la culture, février 2021 », CAPACOA, Canadian Association for the Performing Arts/Association canadienne des organismes artistiques. <https://capacoa.ca/fr/2021/03/emploi-arts-et-culture-fevrier-2021/>

- LAURIN, Frédéric et Williams NICHOLLS. (2021). « Enquête sur les impacts de la crise de la COVID-19 sur le secteur des arts et de la culture et la transformation des organisations culturelles », Trois-Rivières, Mitacs/Institut de recherche sur les PME/Synapse C. <https://synapsec.ca/wp-content/uploads/2021/08/Enquete-sur-les-impacts-de-la-crise-de-la-COVID-19-sur-le-secteur-des-arts-et-de-la-culture-et-la-transformation-des-organisations-culturelles.pdf>
- MEERZON, Yana. (2021). « On False Intimacies and Anti-Cathartic Modalities of Being in the Digital Performances of Crisis », *Revue de l'AICT*, n° 24. <https://www.critical-stages.org/24/on-false-intimacies-and-anti-cathartic-modalities-of-being-in-the-digital-performances-of-crisis/>.
- NAEF, Patrick et Bastien BIRCHLER. (2022). « The impact of COVID-19 on the art worlds », *Journal of the Swiss Anthropological Association*, vol. 27, p. 40-57. https://archive-ouverte.unige.ch/files/downloads/o/o/1/6/o/1/5/8/unige_160158_attachment01.pdf
- OTTONE, Ernesto R. (2022). « Analyse de la situation internationale des industries culturelles et créatives », *Annales des Mines – Réalités industrielles*, vol. 1, p.13-16. <https://www.cairn.info/revue-realites-industrielles-2022-1-page-13.htm>
- PENNESI, Karen. (2021). « What Does a Pandemic Sound Like? The Emergence of COVID Verbal Art », *Anthropologica*, vol. 63, n° 1, p. 1-15. <https://id.erudit.org/iderudit/1078596ar>
- PERKS, Lisa G. (2019). « Media Marathoning Through Health Struggles: Filling a Social Reservoir », *Journal of Communication Inquiry*, vol. 43, n° 3, p. 313-332. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0196859918814826>
- RENTSCHLER, Ruth et Boram LEE. (2021). « COVID-19 and Arts Festivals: Whither Transformation? », *Journal of Arts and Cultural Management*, vol. 14, n° 1, p. 36-54. <https://www.researchgate.net/profile/Boram-Lee-20/publication/353570357>
- ROQUES, Sylvie. (2020). « Entre dystopies et utopies artistiques: la création au temps du coronavirus », *Recherches et éducation*, p. 1-10. <https://journals.openedition.org/rechercheseducations/9993>
- SORONEN, Anne et Karoliina TALVITIE-LAMBERG. (2021). « Listening to and Living with Networked Media During a Pandemic », *Imaginations*, vol. 12, n° 2, p. 297-321. <https://id.erudit.org/iderudit/1085746ar>.
- ST-PIERRE, Marie-Eve. (2021). « La pratique libre comme mode de participation privilégiée au loisir en temps de COVID-19 », *Observatoire québécois du loisir*, vol. 18, n° 3, p. 1-6. https://oraprdnt.uqtr.quebec.ca/pls/public/docs/FWG/GSC/Publication/662/20/1765/1/516485/5/Oo003486994_Bulletin__pratique_libre_en_temps_COVID_19_v6.pdf
- VAN GEERT, Fabien. (2021). « Les impacts de la COVID-19 et la “nouvelle normalité” des musées français », *Hermus heritage and museography*, n° 22, p. 45-61. <https://raco.cat/index.php/Hermus/article/view/394969/488436>
- VITALI-ROSATI, Marcello. (2020). « Pour une théorie de l'éditorialisation », *Humanités numériques*. <https://journals.openedition.org/revuehn/371>.
- WENZEL, Abra. (2021). « Circling COVID. Making in the Time of a Pandemic », *Anthropologica*, vol. 63, n° 1, p. 1-13. <https://id.erudit.org/iderudit/1078595ar>

Bibliographie complémentaire

- AKSER, Murat. (2020). « Cinema, Life and Other Viruses: The Future of Filmmaking, Film Education and Film Studies in the Age of COVID-19 Pandemic », *Cinej cinema journal*, vol. 8, n° 2, p. 1-13. <https://www.researchgate.net/publication/346626595>
- ALSAN, Erhan. (2021). « Days of our “quarantined” lives Multimodal humour in COVID-19 internet memes », *Internet Pragmatics*. <https://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/ip.00075.asl>.
- ALVAREZA, Fabiola et Charlotte GILMORE. (2021). « Alternative Values and Stigmatized Agents: Communicating Legitimacy in the Creative Industries », *The Journal of Arts Management, Law and Society*, vol. 15, n° 2, p. 113-126.
- BANKS, Mark. (2020). « The work of culture and C-19 », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 23, n° 4, p. 648-654. <http://dx.doi.org/10.1177/1367549420924687>
- BANKS, Mark et Justin O'CONNOR. (2021). « “A plague upon your howling”: Art and culture in the viral emergency », *Cultural Trend*, vol. 30, n° 1, p. 3-18. <https://www.researchgate.net/publication/347156514>
- BÉDÉRY, Dina. (2021). *L'influence du milieu social sur les pratiques informationnelles numériques des jeunes concernant la COVID-19*, Mémoire de maîtrise, Université Toulouse Jean Jaurès, 72 p. <https://dante.univ-tlse2.fr/s/fr/item/12666>
- BROUILLETTE, Louis. (2022). « Les parodies de chanson liées à la COVID-19. La version québécoise d'un phénomène mondial », *Revue musicale OICRM*, p. 89-120. <https://id.erudit.org/iderudit/1088246ar>
- CABEDO-MAS, Alberto, Cristina ARRIAGA-SANZ et Lidon MOLINER-MIRAVET. (2021). « Uses and Perceptions of Music in Times of COVID-19: A Spanish Population Survey », *Frontiers in psychology*. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.606180/full>.
- CAMLOT, Jason et Katherine MCLEOD. (2021). « Pandemic Listening: Critical Annotations on a Podcast Made in Social Isolation », *Canadian Literature*, vol. 245, n° 2, p.67-88. <https://ojs.library.ubc.ca/index.php/canlit/article/view/193914>
- CARRY, Vincent. (2020). « Europe: pour un nouveau contrat culturel et social », *Nectart*, n° 11, p. 94-100. <https://www.cairn.info/revue-nectart-2020-2-page-94.htm>
- COMUNIAN, Roberta et Lauren ENGLAND. (2020). « Creative and cultural work without filters: COVID-19 and exposed precarity in the creative economy », *Cultural Trends*, vol. 29, n° 2, p. 112-128. <http://dx.doi.org/10.1080/09548963.2020.1770577>
- DE ANGELIS, Rossana, Agathe CORMIER et Sylvie DUCAS. (2022). *Les écritures confinées*, Paris, Hermann, 382 p.
- DE BELDER, Emeline. (2021). *La COVID-19 et le secteur culturel: l'impact de la crise de la COVID-19 sur le secteur musical classique en Fédération Wallonie-Bruxelles*, Mémoire de maîtrise, Université catholique de Louvain, 47 p. <https://dial.uclouvain.be/downloader/>
- DESBARATS, Carole et Emmanuel LAURENTIN (dir.). (2020). « La culture au tournant [dossier] », *Esprit*, n° 407, p. 39-101. <https://esprit.presse.fr/tous-les-numeros/la-culture-au-tournant/891>

- DRAKE, Jennifer, Katherine PAPAIZIAN et Eliana GROSSMAN. (2022). «Gravitating Toward the Arts During the COVID-19 Pandemic», *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, p. 1-13.
- FANCOURT, Daisy, Jessica K. BONE, Hei WAN MAK et Feifei BU. (2022). «Longitudinal changes in homebased arts engagement during and following the first national lockdown due to the COVID-19 pandemic in the UK», *Perspectives in Public Health*, vol. 142, n° 2, p. 117-126. <https://doi.org/10.1177/17579139221080055>
- FRYKHOLM, Joel. (2021). «Trade stories, film policy and radical uncertainty: Remarks on Scandinavian cinema and COVID-19 inspired by “Digging the digital?”», *Journal of Scandinavian Cinema*, vol. 11, n° 2, p. 195-205. https://doi.org/10.1386/jzca_00047_1
- GAUTHIER, Antoine. (2021). «De travers dans la gorge: l’impact du coronavirus sur la musique traditionnelle au Québec», *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*, vol. 14, n° 1, p. 1-2.
- GÉRIN, Annie. (2021). «Villes résilientes et Slow Art: pratiques spatiales et artistiques au temps de la COVID-19.», *Espace*, n° 127, p. 46-53. <https://www.erudit.org/en/journals/espace/1900-v1-n1-espace05876/95146ac/abstract/>
- HARDLEY, Jess et Ingrid RICHARDSON. (2020). «Digital Placemaking and Networked Corporeality: Embodied Mobile Media Practices in Domestic Space During COVID-19.», *Convergence*, vol. 27, n° 3, p. 625-636. <https://doi.org/10.1177/0013916517718888>
- HERMES, Joke et Annette HILL. (2020). «Television’s Undoing of Social Distance», *European Journal of Cultural Studies*, vol. 23, n° 4, p. 655-661.
- INTACHIMPHOO, Channaron et Michelle BROWN. (2021). «Canadian university research libraries during the early days of the COVID-19 pandemic», *The Canadian Journal of Information and Library Science*, vol. 44, n° 1, p. 70-81. <https://doi.org/10.5206/cjilsrscib.v44i1.10910>
- KEID, Philipp Dominik et Laliv MELAMED. (2020). «Pandemic Media: Introduction», Philipp Dominik KEIDL, Laliv MELAMED, Vinzenz HEDIGER et Antonio SOMAINI (dir.), *Pandemic Media: Preliminary Notes Toward an Inventory*, Lüneburg, Meson Press, p. 11-20.
- KIM, Christine. (2021). «The Cultural Politics of Pandemics Representations», *Canadian Literature*, n° 245, p. 5-8. <https://ojs.library.ubc.ca/index.php/canlit/article/view/196064>
- KOSKINEN, Maaret. (2021). «Involuntary Dogme restrictions: Orca and COVID-19 screen culture», *Journal of Scandinavian Cinema*, vol. 11, n° 2, p. 207-215. DOI: 10.1386/jzca_00048_1
- MACDONALD, Kelly, Andrew ROBERT, Breanne BANNERMAN-GOBEIL, Richard BEE, Alan CHORNEY, Caralie HEINRICHS, Stacey LEE, Kelly MURRAY et Melanie SUCHA. (2021). «Manitoba Public Libraries Response to the Early Stages of COVID-19», *Partnership*, vol. 16, n° 1, p. 1-11. <https://id.erudit.org/iderudit/1078572ar>
- MIKOS, Lothar. (2020). «Film and Television Production and Consumption in Times of the COVID-19 Pandemic – The Case of Germany», *Baltic Screen Media Review*, n° 8, p. 30-34. <https://www.researchgate.net/publication/348438093>

- PALMARINI, James et Cory WILKERSON. (2022). « Supporting theatre education through resources and policy », *Arts Education Policy Review*, vol. 123, n° 3, 2022, p. 153-159. <https://www.tandfonline.com/>
- PARSON, Chris. (2020). « Music and the internet in the age of COVID-19 », *Early Music*, vol. 48, n° 3, p. 403-405.
- PITTET, Christophe. (2020). *À quoi sert (encore) l'art en temps de crise sanitaire*, Paris, Téraèdre, 164 p.
- PUSTIANAZ, Marco. (2021). *Surviving Theatre: The Living Archive of Spectatorship*, New York, Routledge, 266 p.
- QUILLET, Françoise. (2022). *La scène mondiale en temps de confinement*, Paris, L'Harmattan, 334 p.
- SEALE, Maura et Rafia MIRZA. (2020). « The Coin of Love and Virtue: Academic Libraries and Value in a Global Pandemic », *Canadian Journal of Academic Librarianship/Revue canadienne de bibliothéconomie universitaire*, vol. 6, p. 1-30. <https://id.erudit.org/iderudit/1075451ar>
- SIMMS, Scott. (2021). *Les effets de la pandémie de COVID-19 sur les secteurs d'arts, de la culture, du patrimoine et du sport : rapport du Comité permanent du patrimoine canadien* [rapport], Chambre des communes du Canada, 43^e législature, 2^e session, 37 p.
- TROTTIER-PISTIEN, Frédéric. (2021). « Mettre son cœur à distance. Ethnographie numérique du projet Chantons Ensemble », *Revue musicale OICRM*, p. 21-46. <https://id.erudit.org/iderudit/1088244ar>
- VANDERHEIDEN, Elisabeth. (2021). *The Palgrave Handbook of Humour Research*, Berlin, Springer, 517 p.
- WORMSER, Gérard. (2020). « COVID-19 La mondialisation confinée : vers une tragédie des Communs? », *Sens public*, p. 1-42. <https://www.erudit.org/en/journals/sp/2020-sp06204/1079438ar.pdf>

PREMIÈRE PARTIE

RECENSER ET CHERCHER

CHAPITRE 1

Penser la mise en mémoire au présent

Le recensement des initiatives culturelles
au temps de la COVID-19

Charlotte Moffet

« Aujourd’hui, tout le Québec doit se mettre en mode d’urgence. » (Premier ministre du Québec, 2020a) Le 12 mars 2020, le gouvernement du Québec interdit la tenue d’activités intérieures qui rassemblent plus de 250 personnes dans un même lieu confiné – la place que prendra ce mot dans nos vies au cours des mois suivants est encore inimaginable. Les universités peuvent demeurer ouvertes, mais certaines choisissent déjà de mettre en place des mesures extraordinaires pour prévenir la propagation du « nouveau coronavirus ». Les coordonnatrices du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec (CRILCQ) demandent à l’équipe de soutien à la coordination et à la recherche – dont je suis – de prévoir environ deux semaines de télétravail. Le lendemain, on déclare l’état d’urgence sanitaire sur tout le territoire québécois pour une période de dix jours (Gouvernement du Québec, 2020) – nous ne nous doutons pas alors que cette période sera prolongée pendant plus d’un an. Le CRILCQ maintient, à distance, sa mission de contribuer au développement des connaissances sur la littérature et la culture au Québec et celle de former des étudiantes et des étudiants, mais il se donne un nouveau mandat : celui d’assurer la veille des activités culturelles et de recherche en études québécoises et d’en consigner les traces.

En temps réel, nous assistons, d’une part, à une série de reports, d’annulations et de fermetures, mais nous constatons, d’autre part, que

plusieurs institutions, associations et artistes développent très rapidement des stratégies d'adaptation pour mettre en œuvre des initiatives qui donnent accès à la culture en dehors des cadres habituels. Le cas qui me vient toujours à l'esprit en premier est celui de *Mademoiselle Julie*, une production qui devait être présentée en salle à partir du 17 mars 2020 au Théâtre du Rideau Vert, et qui est diffusée dès le 19 mars, seulement deux jours plus tard, sous forme de radiothéâtre sur les ondes d'ICI Première, renouant ainsi avec une tradition soutenue depuis longtemps par Radio-Canada¹. Un autre exemple marquant de réponse au problème de fermeture des salles de spectacle est celui du Centre national des Arts et de Facebook Canada, qui mettent très tôt sur pied un fonds de secours de 100 000 dollars pour la diffusion de prestations en ligne de toutes les disciplines² (ces prestations commencent également le 19 mars 2020). Ces deux initiatives illustrent bien ce que l'on a demandé à la communauté artistique : « se réinventer » (Landry, 2020). Face à ce qui devient bientôt un véritable bouillonnement du milieu culturel, Lise Bizzoni, coordonnatrice du CRILCQ à l'Université du Québec à Montréal, réunit Hervé Guay (Université du Québec à Trois-Rivières), Louis Patrick Leroux (Université Concordia) et Sandria P. Bouliane (Université Laval) et leur propose de codiriger un projet de recensement de ce genre d'initiatives³ pour les mettre à la disposition du public⁴ grâce à un outil collaboratif. Naît alors au printemps 2020 ce qui s'appelait initialement le *Recensement des initiatives culturelles pour contourner l'isolement social causé par la COVID-19*.

1. Il est aussi intéressant de noter que le succès de cette diffusion encourage la société d'État à lancer une série de radiothéâtre, sous le titre *Au balcon d'ICI Première* (Radio-Canada, 2020a).

2. Plus de 700 prestations sont diffusées du mois de mars au mois de mai 2020. Grâce à des partenaires qui se joignent à l'initiative (The Slight Family Foundation, SiriusXM, RBC, The Bennett Family Foundation), le fonds permet aux prestations de continuer, encore plus d'un an après (Centre national des Arts, 2021).

3. Les initiatives sont comprises comme des activités, des événements, des mouvements qui sont mis en place dans le milieu de la culture et de la recherche en études québécoises.

4. L'idée est inspirée du projet mené par Maude Bonenfant, Anthony Glinioer et Martine-Emmanuelle Lapointe, qui ont documenté l'ensemble des événements et des productions culturelles de la grève étudiante de 2012 (de février 2012 jusqu'au Sommet sur l'enseignement supérieur, en février 2013). Ce projet a par ailleurs donné lieu à une publication documentaire (Bonenfant *et al.*, 2013).

Les formes préliminaires de la veille

Dès le mois de mars 2020, grâce à l'équipe de coordination du CRILCQ, le projet commence à se concrétiser. Olivier Lapointe, responsable des infrastructures numériques du Centre, travaille déjà à la conception d'une base de données. Seulement, en attendant qu'elle soit mise sur pied et fonctionnelle, un document collaboratif (un « Google Doc ») est créé afin de rassembler les données dans un même tableau et éviter de travailler en double. Cette considération découle des enjeux de communication en contexte de recherche en temps réel, en groupe et exclusivement à distance : il faut noter qu'à ce moment-là, nous sommes déjà sept à participer à cette veille, sans compter les personnes qui portent le projet.

Au début du mois d'avril, le travail se réorganise et la forme du tableau change, passe aux feuilles de calcul (Excel) – pour faciliter l'exportation des informations vers la future base de données – ; le type de données à collecter se définit⁵ et de nouvelles colonnes s'ajoutent. On maintient la dimension collaborative avec l'investissement d'un serveur infonuagique. Sur ce dernier, chaque document correspond à un « champ » ou à une « discipline » artistique, scientifique ou critique⁶.

Cette étape du travail met en lumière deux enjeux majeurs liés à la nature du projet. Le premier est celui des initiatives, signe d'abord de la résilience du milieu, mais aussi de sa contribution à la société en crise. D'une part, les artistes répondent en grand nombre à l'appel du premier ministre⁷ et créent du contenu pour sensibiliser la population (particulièrement les jeunes) aux mesures sanitaires⁸. D'autre part, des projets

5. Dans le premier outil de collecte, seuls les noms de l'initiative, de l'« institution » (qui est parfois un individu) derrière elle, les adresses Web pertinentes, les dates et un commentaire éventuel sont notés. Plus d'informations se retrouvent dans le deuxième outil : le nom de l'initiative, la source de sa création, les individus participants, les institutions participantes, le visuel, les dates, la sérialité, le lieu (géographique) d'origine, les plateformes de diffusion, les sources (adresses Web), les mots-clés associés et la description.

6. Les catégories disciplinaires sont créées selon les données recensées. Le recensement s'attarde à tous les domaines de la culture au Québec et inclut les couvertures médiatiques du projet de recensement et les initiatives en soutien à la communauté culturelle.

7. Cet appel est associé à la campagne de communication auprès des jeunes « Propage l'info, pas le virus » (Premier ministre du Québec, 2020b).

8. Un exemple marquant pour moi est une vidéo humoristique dans laquelle Rachid Badouri s'adresse aux jeunes qui ne respectent pas les mesures sanitaires. Il y évoque le rôle de l'artiste qui sert la Cité (Badouri, 2020). Plusieurs autres artistes participent à la campagne (Morin, 2020).

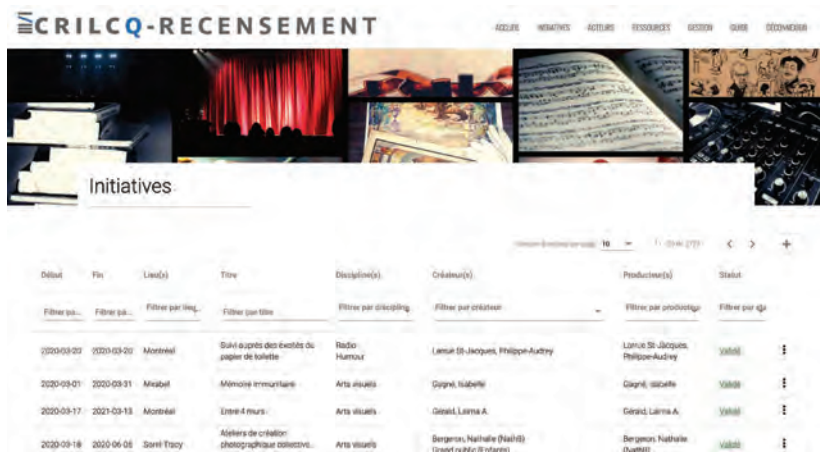
artistiques sont lancés pour briser l'isolement et divertir, garder le contact avec le public⁹. Ainsi, avec la quantité d'initiatives qui croît de façon exponentielle et à un rythme effréné, le Centre constate qu'il ne sera pas possible de continuer à documenter aussi précisément que souhaité ce qui se produit en temps réel sans prendre de retard. Nous créons donc un autre document collaboratif (un « Google Doc », plus simple que le précédent) qui devient l'espace principal de la veille : nous l'appelons le « fourre-tout » parce qu'il sert à noter rapidement les initiatives qui doivent être recensées, lorsqu'il n'est pas possible (faute de temps) de rechercher toutes les informations à reproduire dans les différentes colonnes des feuilles Excel. Ce document, qui prend finalement la forme d'une liste de petites notes (généralement un titre et un hyperlien), devient le *backlog* des données à récupérer et à intégrer.

Cette façon d'organiser les données dans les différents tableaux soulève un autre enjeu méthodologique : il s'agit du classement des initiatives multidisciplinaires, qui sont nombreuses et dont les entrées risquent de se dédoubler (tripler, quadrupler) dans les documents qui deviennent des sortes de silos de travail ne permettant pas de rendre compte des collaborations intersectorielles qui se multiplient. Il s'agit d'un autre beau problème, qui témoigne de l'activité culturelle foisonnante, mais il ne persiste pas : avant la fin du mois de mai, l'interface de gestion de données est opérationnelle et elle permet, par la sélection de plusieurs éléments dans un menu déroulant, de relier plusieurs disciplines artistiques.

Des enjeux de gestion de données

Le début du travail dans la base de données marque par ailleurs la naissance d'une collaboration avec le Montreal Working Group on Circus Research – qui tient également une veille en parallèle, au moyen d'une feuille de calcul. Le nombre de personnes impliquées dans le processus de recensement et d'intégration des données commence à augmenter : nous sommes alors plus de 10 personnes à y travailler. Une nouvelle complication voit le jour alors que se manifeste un manque d'uniformité, de cohérence interne dans la forme des données intégrées : comme la nature du projet

9. Je pense entre autres aux rendez-vous matinaux proposés presque quotidiennement par Florence K ; ce sont de courtes vidéos qu'elle nomme « chansons-café » (Khoriaty, 2020).



The screenshot shows the CRILCQ-Recensement website. At the top, there is a navigation bar with links: ACCUEIL, NOUVEAUX, ACTEURS, RESSOURCES, GESTION, Outils, and DOCUMENTATION. Below the navigation bar is a banner with the word "Initiatives" and a collage of images related to memory and culture. Below the banner is a table with the following columns: Début, Fin, Lieu(s), Titre, Discipline(s), Coordinateur(s), Producteur(s), and Statut. The table contains four rows of data, each representing an initiative.

Début	Fin	Lieu(s)	Titre	Discipline(s)	Coordinateur(s)	Producteur(s)	Statut
2020-03-20	2020-03-20	Montréal	Suivi après des évènements du papier de toilette	Radio	Lemay St-Jacques, Philippe-Audrey	Lemay St-Jacques, Philippe-Audrey	Validé
2020-09-01	2020-09-21	Montréal	Mémoire en mouvement	Arts visuels	Coprin, Isabelle	Coprin, Isabelle	Validé
2020-03-17	2021-03-13	Montréal	Entre 4 murs	Arts visuels	Gérald, Lina A.	Gérald, Lina A.	Validé
2020-03-18	2020-06-08	Saint-Esprit	Adopteurs de création photographique collective	Arts visuels	Bergerson, Nathalie (Realité)	Bergerson, Nathalie (Realité)	Validé

Image 1.1 CRILCQ-Recensement, *Interface de la base de données*, 2020. © CRILCQ.

comporte une part d'urgence (celle de documenter, de préserver la mémoire de projets et d'événements souvent spontanés et éphémères), nous avons entamé le travail avant la mise en place d'un protocole. Pour remédier à la situation, j'en rédige une ébauche. La première version de cet ensemble de règles permet d'encadrer le nommage des ressources¹⁰, puis au fil du temps et de ses mises à jour – en fonction des commentaires de l'équipe –, il couvre progressivement tous les champs de la base de données.

Dès la mi-mai, alors que nous avons créé 256 fiches d'initiatives, 826 fiches d'acteurs¹¹, 495 fiches de ressources et 86 fiches de lieux dans

10. Les ressources correspondent à tout le matériel qui peut être lié à une initiative. Elles peuvent prendre différentes formes (fichiers audio, image, PDF ou vidéo, autres types de documents, liens vers un site Web externe) et rendre compte de différents aspects d'une initiative (identité visuelle, information, captation, couverture dans les médias). La forme des fiches demande un encadrement du nommage pour deux champs particuliers. Chaque ressource a un identifiant unique, qui permet de la repérer dans un menu déroulant afin de l'associer à une fiche d'initiative : cela permet de lier une même ressource à plusieurs initiatives (par exemple, un article de presse qui propose différentes activités culturelles à faire pour une fin de semaine). Les identifiants sont importants parce qu'ils permettent de savoir facilement si une ressource a déjà été intégrée, afin d'éviter de créer un doublon. Chaque ressource présente également une référence, de type bibliographique, ce qui nécessite que l'équipe s'entende sur un protocole de rédaction, pour que les sources soient citées de façon uniforme.

11. Le mot *acteur* est employé au sens large de *qui joue un rôle*. Les acteurs sont donc des individus, des collectifs, des organismes, des entreprises, etc. qui participent à la création ou à la production d'une initiative.

Informations

Titre
Je lis bleu

Disciplines
 • Poésie
 • Littérature
 • Livre-Rue / BD
 • Littérature jeunesse
 • Soutien à la communauté culturelle
 • Milieu du livre

Fréquence
(Année)
Année

Lieu
Québec

Production/Organisation
Deschamps, Nadine

Date de début
2020-04-07

Enregistré ?
Oui

Description
« Initiative d'été pour encourager l'achat de livres québécois afin de soutenir le travail de dizaines d'acteurs de la grande chaîne du livre »

Date de fin
2021-03-13

Gratuit ?
Oui

Mot-clé
je lis bleu

Statut
valable

Ressources

Identifiant : Ressources Type(s) de lien(s)

Titre par identifiant

Site WEB: lettre-mot-d'été-je-lis-bleu Capitulation

Site WEB: lettre-je-lis-bleu Informations sur

Site WEB: inscriptions-je-lis-bleu Informations sur

Site WEB: instagram-mot-d'été-je-lis-bleu Capitulation

Site WEB: facebook-je-lis-bleu Informations sur

Site WEB: facebook-mot-d'été-je-lis-bleu Capitulation

Site WEB: instagram-nadine-deschamps-je-lis-bleu Informations sur

Image: identité visuelle-je-lis-bleu Identité visuelle / Logo

PDF: journal-de-montreal-je-lis-bleu-et-quebecois-pendant-pandemie Informations sur

PDF: expo-clavats-je-lis-bleu-ou-ourenouch-schla-de-lens-quebecois Informations sur

Image 1.2 CRILCQ-Recensement, *Exemple d'une fiche d'initiative*, 2020. © CRILCQ.

la base de données du recensement, les médias, d'abord universitaires, s'intéressent au projet (Martin, 2020). Au cours du même mois, deux nouvelles personnes se joignent à l'équipe de recherche du CRILCQ et une entente de collaboration est conclue avec un premier acteur du milieu culturel, le Regroupement du conte au Québec (RCQ), qui tient la veille des initiatives liées à ses membres. Peu après, vers la mi-juin, un autre partenariat se précise et se concrétise avec Littérature québécoise mobile (LQM), un projet de la Chaire de recherche du Canada sur les arts et les littératures numériques, dirigée par Bertrand Gervais (Université du Québec à Montréal). Comme cette équipe réalise un recensement des initiatives en littérature (Bordeleau *et al.*, 2020), celle du CRILCQ peut se concentrer sur d'autres disciplines, dont les activités ne sont pas systématiquement archivées.

Cette collaboration met cependant au jour l'enjeu de la circonscription disciplinaire: est-ce que ce qui touche le milieu du livre (les bibliothèques, les librairies, les salons) est l'apanage de la littérature? Qu'en est-il de la performance orale (les lectures de poésie, les soirées de slam, etc.)? Des questions similaires émergent du côté du groupe qui se penche sur le cirque (pour les initiatives liées à la magie, par exemple). Même si ces constats s'imposent par souci de répartition de la charge de travail (et

non d'organisation des données), ils montrent bien que les limites sont floues et que la pensée disciplinaire est non seulement réductrice, mais également difficile à concevoir, à contenir et à appliquer.

Un corpus difficile à limiter

Avec l'été qui avance et les restrictions sanitaires qui s'assouplissent, nous révisons le titre initial du projet, qui devient le *Recensement des initiatives culturelles mises en œuvre au temps de la COVID-19*. Cette appellation est plus inclusive en ce qu'elle permet aussi de considérer les initiatives en présence avec distanciation physique qui s'organisent de plus en plus : le secteur culturel québécois entre dans une nouvelle phase d'adaptation, différente de celle que le confinement strict a imposée.

Alors que la masse de données continue de prendre de l'ampleur, il faut réfléchir à la délimitation temporelle du corpus, à la fin de la collecte de données. La décision n'est pas évidente parce que les dates de reprises des activités varient selon les secteurs culturels (des commerces de détail aux salles de spectacle en passant par les musées et cinémas) : est-il préférable de s'arrêter au 22 juin 2020 avec la réouverture des salles de spectacle, des théâtres, des cinémas, puis la reprise des rassemblements de 50 personnes ? au 15 juillet 2020 avec la reprise des événements rassemblant jusqu'à 250 personnes¹² ? ou au 21 juillet avec la réouverture prévue¹³ (Martinez-Mendez, 2020) de la frontière canado-américaine ? Puisque, de toute façon, une part d'incertitude plane sur ces prévisions, nous maintenons la veille, ce qui nous permet par ailleurs d'observer une phase de transition dans l'organisation du travail dans le milieu culturel.

L'intérêt que portent les canaux d'informations et d'actualités universitaires (Lejtenyi, 2020) au recensement lui donne de la visibilité, ce qui attire l'attention des médias dits *traditionnels* ou *de masse*. Les professeurs Louis Patrick Leroux et Hervé Guay sont ainsi invités à parler du projet à heure

12. On a annoncé ces deux dates vers la mi-juin (Siag, 2020). La deuxième date (pour l'autorisation des rassemblements de 250 personnes) a toutefois été repoussée au 3 août 2020 (Institut national de santé publique du Québec, 2021).

13. Cette date est toutefois repoussée à de nombreuses reprises, alors que les gouvernements canadien et américain renouvellent l'entente de fermeture de la frontière mensuellement. Au moment d'écrire ces lignes, la situation frontalière n'est toujours pas rétablie : les restrictions se sont assouplies du côté canadien, mais elles sont maintenues du côté américain.

de grande écoute, dans le cadre d'émissions du retour à la maison, respectivement sur les ondes de la CBC Radio One à Montréal (Marandola, 2020), puis de Radio-Canada, ICI Première Abitibi-Témiscamingue (Radio-Canada, 2020c). La portée du projet dépasse alors non seulement son cadre scientifique, mais également les limites géographiques des grands centres, ce qui rejoint son objectif de chercher à recenser la production culturelle de l'ensemble du territoire québécois.

Face à l'accumulation des données recensées depuis le printemps – à la fin du mois de juin, nous avons créé 645 fiches d'initiatives –, la question de la « nouvelle normalité » se pose : y aura-t-il un « retour à la normale » ? y aura-t-il plutôt le début d'autre chose, qui est peut-être l'adaptation constante ? Certainement, des habitudes s'installent : il est déjà possible de repérer de nouvelles logiques de création et de représentation, qui relèvent de la spontanéité et de l'intimité. Quelque chose de l'urgence s'essouffle avec, par exemple, la fin du débrouillage des réseaux de nouvelles¹⁴ (Julien, 2020), des ressources gratuites. Nous devons alors nous demander si une sorte de saturation des données, des types de données se dessine, car il devient désormais possible de penser les initiatives individuelles dans des ensembles, des phénomènes.

Un peu avant la fin de l'été, nous décidons que la veille se terminera le 7 septembre, après la fête du Travail, avec la rentrée culturelle. Cette date permet d'inclure dans le recensement l'actualisation des stratégies, la reprise de la plupart des activités à l'enseigne de la « nouvelle normalité » comme une première « sortie » de la pandémie (soit le mode hybride, multimodal, puis la place du différé et du remédié). Nous envisageons la couverture d'une double adaptation : d'abord, celle qui s'est imposée au moment de la déclaration de l'urgence sanitaire, puis la première tentative de normalisation des pratiques, avec le mois d'août à penser comme organisation des possibles, comme transition (dont on pourrait discuter de la réussite, ou non). Différentes périodes commencent aussi à se définir, découpant le corpus : l'état de crise, avec une phase de *networking*¹⁵ ; la

14. Un nouveau débrouillage est mis en place du 13 octobre au 15 décembre 2020, pendant la deuxième vague de COVID-19 (Proulx, 2020).

15. Plusieurs réseaux de création se sont rapidement mis en place. Le compte Instagram @corona_culture est un exemple des formats collaboratifs qui ont cherché à répondre à la fermeture des lieux publics en offrant un espace de création et de diffusion à un nombre important d'artistes.

prédominance de l'esthétique « maison » (*home made*)¹⁶ ; la multiplication des mises en ligne de captations (qui finit par créer plus d'offres que de demandes) ; l'apparition de nouvelles formes¹⁷ (qui seront appelées à perdurer, ou non).

Le rapprochement entre la recherche et la société

Au début du mois d'août, la direction des affaires institutionnelles et de la recherche de l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) s'intéresse au projet. Elle recense les initiatives des artistes issus des secteurs de la musique et de l'humour, à la fois à des fins promotionnelles (pour les relayer au grand public) et à des fins de documentation, et répertorie ainsi 195 initiatives et 295 parutions d'albums. Il y a un besoin immédiat de partage des données afin d'alimenter les réflexions des instances gouvernementales provinciale et fédérale quant au soutien à accorder aux différents acteurs culturels pour les aider à traverser la crise. Pour répondre à cette nécessité, une nouvelle collaboration avec le milieu culturel se concrétise. Le projet de recensement devient ainsi un exemple concret du rapprochement entre la recherche et la société visé par les organismes subventionnaires publics : il permet de montrer qu'en arts et en culture, les communautés de la recherche savent et peuvent aussi, à l'instar de celles de la santé, des sciences naturelles et des technologies, servir et rendre à la Cité.

Jusqu'à la fin de la saison estivale, la veille des initiatives et l'intégration des données se poursuivent, tandis que les médias continuent d'offrir de la visibilité au projet : des entrevues sont diffusées au bulletin de nouvelles de Noovo à V Télé, dans le *Journal Métro* (Cliche, 2020), puis, au lendemain de la parution d'un article sur *ULaval Nouvelles* (Larose, 2020),

16. De nombreuses initiatives reposaient sur des enregistrements amateurs. On peut penser à la série de capsules *Faites une scène au TNM!*, dans le cadre desquelles plusieurs artistes associés de près ou de loin au Théâtre du Nouveau Monde proposaient des lectures d'extraits de textes de théâtre (Théâtre du Nouveau Monde, 2020).

17. Pour le théâtre par exemple, on explore et expérimente plusieurs avenues de diffusion. Il y a d'abord les retrouvailles avec la radio (et son prolongement dans la durée avec la baladodiffusion). Peu de temps après, on peut entendre du théâtre au téléphone, grâce à l'initiative *Au creux de l'oreille* (Théâtre Périscope, 2020). Le projet est si populaire au printemps 2020 qu'il est repris pendant la période estivale, à l'automne et pendant la période des fêtes de la même année. La diffusion télévisuelle du théâtre, qui fait son apparition plus tardivement, connaît elle aussi beaucoup de succès (Therrien, 2021).

la professeure Sandria P. Bouliane parle du projet à l'émission du retour de Radio-Canada, ICI Première Saguenay (Radio-Canada, 2020d).

Le recensement attire aussi l'attention d'autres types d'acteurs. Le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) propose des pistes de collaboration dans l'analyse des données du projet en les croisant avec le soutien de crise offert¹⁸. Des organismes et des individus entrent également en contact avec l'équipe de recherche pour partager les initiatives mises en place de leur côté. Même si l'exhaustivité souhaitée reste peut-être un idéal dans une entreprise de cette ampleur, il demeure possible d'arriver à esquisser un portrait assez large des initiatives culturelles mises en place pendant la pandémie de COVID-19 grâce à ces différentes contributions : en cela, il s'agit d'une démarche qui, par sa forme, invite les communautés à poser une pierre à l'édification d'un projet commun de science participative, de développement des connaissances autour de la crise, de ses répercussions et des réactions qui y sont associées.

Dans le même ordre d'idées, au moment de la rentrée universitaire, le CRILCQ lance un appel d'intérêt à l'égard du projet (CRILCQ, 2020a). Plusieurs individus, groupes et organismes, comme Hexagram, réseau de recherche-crédation en arts, cultures et technologies, ou la Chaire de recherche en littérature médiatique multimodale, répondent à l'appel et manifestent leur désir de contribuer au recensement ou d'accéder aux données. Entre autres, la direction de l'Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ) de l'Institut de la statistique du Québec souhaite s'appuyer sur cette recherche notamment pour réaliser des portraits, globaux et par discipline, de l'activité culturelle au temps de la COVID-19.

Une inévitable deuxième vague

Comme prévu, la veille prend fin le 7 septembre 2020, mais à peine quelques jours plus tard, sous la menace d'un retour en confinement partiel ou total, nous devons déjà nous demander si, en fonction de la situation sanitaire qui se dégrade, alors que la province entre dans une deuxième

18. Il est notamment question ici du Plan de relance économique du milieu culturel, développé par le ministère de la Culture et des Communications, ses sociétés d'État et le ministère des Finances, et déployé entre autres à travers les programmes du CALQ (Ministère de la Culture et des Communications, 2020).

vague épidémique (Bordeleau, 2020), la période de collecte de données devra se prolonger au-delà de la date initialement prévue. Sans surprise peut-être, cela se confirme avant même la fin du mois, avec l'annonce du « défi 28 jours¹⁹ » (Cabinet du ministre de la Santé et des Services sociaux, 2020), soit une période de quatre semaines sans contact à partir du 1^{er} octobre, décrétée dans le but de freiner la transmission communautaire du coronavirus. Nous prenons la décision de poursuivre la veille. Toutefois, comme les données de la première période de collecte (du 13 mars au 7 septembre 2020) sont toujours en traitement, nous créons deux nouveaux documents de veille, toujours sous la forme de « Google Docs ».

L'un d'eux sert à couvrir la deuxième vague²⁰, d'abord du 1^{er} au 28 octobre 2020, puis jusqu'au 13 mars 2021 : étant donné que les restrictions sanitaires sévères se poursuivent (notamment la fermeture des institutions culturelles, comme les salles de spectacle) et qu'il est impossible d'envisager à court terme une sortie de la pandémie (ou même de la deuxième vague), nous fixons définitivement la date de fin de la veille au 13 mars 2021 dans l'idée de créer, avec le recensement, le portrait de la première année de pandémie au Québec en matière d'initiatives culturelles.

Parallèlement, l'autre document créé a pour objectif de récupérer le plus grand nombre possible de données entre le 8 et le 28 septembre 2020, période courte pendant laquelle nous avons cru au retour d'une normalité adaptée et qui s'appelle provisoirement, poétiquement peut-être, « entre les vagues ».

Vers le rayonnement des savoirs

Au cours de l'automne, Marie Allard, journaliste à *La Presse*, entend parler du projet par le biais de l'Union des écrivaines et des écrivains québécois

19. Il faut peut-être mentionner que cette période est prolongée à de nombreuses reprises et que des restrictions sanitaires de plus en plus contraignantes sont mises en place, jusqu'à l'instauration, le 9 janvier 2021, d'un couvre-feu en vigueur de 20 heures à 5 heures du matin. Cette mesure n'est complètement levée que le 28 mai 2021 (Institut national de santé publique du Québec, 2021).

20. Il s'agit d'un découpage interne qui ne reflète pas les dates réelles des vagues épidémiques. L'INSPQ situe la première vague entre le 25 février et le 11 juillet 2020. S'ensuivent une période intervague du 12 juillet au 22 août 2020, puis une deuxième vague qui s'étend du 23 août 2020 au 20 mars 2021 (Institut national de santé publique du Québec, 2021).

(UNEQ) : dans le cadre d'un reportage sur les effets de la pandémie sur l'univers de la littérature jeunesse au Québec (Allard, 2020), elle s'appuie sur les chiffres (provisoires) du recensement.

Avant la fin de l'année, la démarche attire l'attention sur la scène internationale. Solveig Serre (Centre national de la recherche scientifique), Luc Robène (Université de Bordeaux) et Cécile Prévost-Thomas (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3) s'intéressent à la conception de la base de données et manifestent leur désir de collaborer pour mener à bien leur propre projet de recherche intitulé *MUSICOVID (Expériences musicales en temps de COVID: s'adapter, résister, innover)*²¹.

Dès le début de la nouvelle année, Télé-Québec et La Fabrique culturelle, plus précisément le bureau régional de l'Estrie et de la Montérégie, contactent l'équipe de recherche avec l'idée d'offrir une vitrine aux différentes initiatives culturelles qui ont pris forme sur ces territoires. La couverture géographique est par ailleurs un enjeu central du projet et ces occasions de sortir des grands centres urbains et universitaires sont précieuses. Or, ce souci de la représentation ne concerne pas seulement les régions, mais également les communautés historiquement minorisées ou marginalisées – notamment les milieux LGBTQIA2S+, les personnes autochtones, noires et de couleur (PANDC), les communautés anglophones et allophones, les personnes en situation de handicap, etc. Ainsi, les données recueillies au moyen de la production participative (*crowdsourcing*) permettent au projet d'être plus exhaustif, mais également plus inclusif.

D'ailleurs, bien des contributions à la collecte des données proviennent aussi des communautés scientifique et artistique. Il s'agit d'un effort collectif. En ce sens, un appel à communications (CRILQ, 2020b) est lancé à la fin de l'année 2020 afin d'amorcer une mise en commun, dans le cadre de journées d'étude, de réflexions sur les initiatives nées pendant la crise, histoire d'en rendre compte par le biais de diverses perspectives théoriques et méthodologiques.

L'événement *Réagir, créer, persévérer: les initiatives culturelles québécoises au temps de la COVID-19* (CRILQ, 2021) se tient du 10 au 12 mars 2021, commémorant en quelque sorte la date de début de l'état d'urgence sanitaire et du projet de recensement. S'y rassemble une soixantaine d'acteurs des milieux de la recherche et de la culture, issus de 14 universités,

21. Voir la page Facebook *Musicovid* (lien en bibliographie).

institutions d'enseignement et de recherche canadiennes et internationales, puis de 14 organismes et associations²². Les conférences et tables rondes s'organisent autour de quatre axes : 1) réagir à la crise, 2) créer pendant la crise, 3) garder le contact en temps de pandémie, 4) persévérer (et survivre)²³. Suivant la visée de rapprocher la recherche et la société au cœur du projet, ces prises de parole et ces discussions s'adressent tant au milieu universitaire, aux artistes, aux associations professionnelles, aux instances gouvernementales, aux établissements parapublics qu'au grand public. L'événement bénéficie d'ailleurs d'une certaine visibilité puisqu'il est mentionné dans la presse écrite (Alarie, 2021; *L'Express*, 2020) et à la radio (Radio-Canada, 2020a). Il en est même question dans un article qui offre une rétrospective de l'année de pandémie dans le monde artistique (Rousseau, 2021).

Un état des lieux

Au moment où j'écris ces lignes, le projet n'est pas encore arrivé à terme. Si la veille des initiatives prend fin au lendemain des journées d'étude, la quantité de données à intégrer et à contre-vérifier est colossale. À la fin de l'été 2021, nous avons intégré à la base de données les notes consignées dans le document « fourre-tout ». S'y retrouvent 2 258 initiatives impliquant 11 657 acteurs issus de 36 disciplines, provenant de 1 909 lieux et liées à 6 338 ressources. Parallèlement à l'entrée des données (des documents des deux périodes suivant le 7 septembre 2020, totalisant près d'une cinquantaine de pages de listes) qui se poursuit, un minutieux processus de validation s'opère. Cette démarche de contrôle de qualité précède l'ouverture de la base de données au public, car l'objectif est bien sûr, suivant le mouvement de la science ouverte, la mise à disposition pour le public d'une interface consultable en libre accès et composée de modules facilitant le croisement des données, permettant de produire des statistiques et de la microanalyse.

22. Il s'agit des 7 Doigts de la main, de l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ), d'Axart, du Cirque Alfonse, des Contes à relais, du Conseil québécois de la musique (CQM), du Conseil québécois du patrimoine vivant (CQPV), du Festival de la poésie de Montréal (FPM), du Festival des arts de Saint-Sauveur, du Festival Trad Montréal, de NICE TRY (belessai), du Regroupement des festivals régionaux artistiques indépendants (REFRAIN), des Scènes de Musique Alternatives du Québec (SMAQ), du Théâtre PÂP.

23. Le programme complet est disponible en ligne.

L'équipe travaille en fait davantage avec une interface de gestion des données qu'avec un outil d'analyse. La recherche qu'elle autorise se limite à l'organisation des données à l'aide de certains filtres²⁴. Elle permet aussi de comprendre les liens hiérarchiques entre les initiatives²⁵, puis de retrouver à partir de la fiche d'un acteur (individu ou organisme) les initiatives qui lui sont associées²⁶. Des réflexions ont donc cours pour réfléchir à des questions particulières qui pourront être posées sur le corpus lorsque nous aurons rendu les données accessibles. Olivier Lapointe travaille ainsi à la mise en place d'outils graphiques, comme une carte qui pourra être produite grâce à la géolocalisation des initiatives, ou encore une ligne du temps qui sera ponctuée des annonces des mesures gouvernementales (les restrictions sanitaires, mais aussi le soutien en temps de crise). Ces outils visuels permettront d'observer – plutôt que les éclosions virales normalisées dans la durée – les éclosions culturelles qui ont ponctué la première année de pandémie.

Si le *Recensement des initiatives culturelles mises en œuvre au temps de la COVID-19* vise un approfondissement du discours académique, artistique et public, il cherche aussi à célébrer la capacité d'adaptation et la résilience qui ont permis de répondre par des solutions innovantes aux difficultés et aux opportunités occasionnées par la crise sanitaire. Il s'agit après tout d'une situation inédite : rien de comparable ne s'est produit depuis 100 ans. Le paysage culturel et le geste créateur au Québec en seront changés ; il s'agit donc d'en faire état afin de poursuivre l'une des missions phares du CRILCQ, qui est d'être « l'interface entre ce qui se crée et ce qu'on en dit » (CRILCQ, s.d.). Si au moment d'écrire ces lignes, tout n'est pas encore fini (la pandémie, le travail), lorsque viendra le temps de réfléchir rétrospectivement à ce que les acteurs des milieux de la culture et des études québécoises ont dit, fait et écrit au cours de cette période toute particulière, ce projet pourra certainement offrir matière à de nombreuses réflexions.

24. Les filtres disponibles pour distinguer ou rassembler les initiatives sont les dates de début et de fin, le(s) lieu(x), le titre, le(s) discipline(s), les acteurs ayant participé à la création ou à la production et le statut de la fiche.

25. Sur une fiche d'initiative, il est possible de retrouver des sous-initiatives associées.

26. Il est possible de repérer les initiatives auxquelles un acteur a participé d'un point de vue créatif ou sur le plan de la production, de l'organisation.

Bibliographie

- [s.a.]. (@corona_culture). [s.d.]. « résidences virtuelles », [compte Instagram], 16 mars 2020 [date de création]. https://www.instagram.com/corona_culture/
- [s.a.]. (2020). « Musicovid » [page Facebook], 31 octobre 2020 [date de création]. <https://www.facebook.com/MUSICCOVID19>
- ALARIE, Kim. (2021). « Colloque sur les arts et la pandémie », *Le Nouvelliste*, 9 mars 2020. <https://www.lenouvelliste.ca/arts/colloque-sur-les-arts-et-la-pandemie-69a6687c59f58e842c114afb9dbd23>
- ALLARD, Marie. (2020). « Les jeunes avides de livres », *La Presse*, 8 novembre 2020, <https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2020-11-08/les-jeunes-avides-de-livres.php>
- BADOURI, Rachid. (2020). « COVID-19: RESTE CHEZ TOI LE JEUNE! » [vidéo], 18 mars 2020. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=F7N4oqnz1s4>
- BONENFANT, Maude, Anthony GLINOER et Martine-Emmanuelle LAPOINTE. (2013). *Le Printemps québécois. Une anthologie*, Montréal, Écosociété, 360 p.
- BORDELEAU, Benoit, Mélodie SIMARD-HOUE et René AUDET. (2020). « Initiatives web du milieu littéraire durant les mesures d'urgence (COVID-19) » [publication Web], Littérature québécoise mobile (LQM), 7 juillet 2020. <https://lqm.uqam.ca/fr/billet/initiatives-web-du-milieu-litteraire-durant-les-mesures-durgence-covid-19>
- BORDELEAU, Stéphane. (2020). « Le Québec “dans la 2^e vague”, avec 586 nouveaux cas de COVID-19 », Radio-Canada, 21 septembre 2020. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1735349/coronavirus-bilan-quotidien-quebec-21-septembre-2020>
- CABINET DU MINISTRE DE LA SANTÉ ET DES SERVICES SOCIAUX. (2020). « Pandémie de la COVID-19 – Le ministre Dubé demande 28 jours d'effort pour casser la 2^e vague » [communiqué], 25 septembre 2020. <https://www.quebec.ca/nouvelles/actualites/details/pandemie-de-la-covid-19-le-ministre-dube-demande-28-jours-deffort-pour-casser-la-2e-vague>
- CANADIAN BROADCASTING CORPORATION. (2020). « Let's Go with Sabrina Marandola – How will the pandemic change performing arts industry? », 22 juin 2020.
- CENTRE DE RECHERCHE INTERUNIVERSITAIRE SUR LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE AU QUÉBEC (CRILCQ). (2020a). « Signalement d'intérêt à l'égard du projet de recensement des initiatives culturelles au temps de la COVID-19 », 26 août 2020. <https://crilcq.org/actualites/signalement-dinteret-a-legard-du-projet-de-recensement-des-initiatives-culturelles-au-temps-de-la-covid-19/>
- CENTRE DE RECHERCHE INTERUNIVERSITAIRE SUR LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE AU QUÉBEC (CRILCQ). (2020b). « Appel à communications – “Réagir, créer, persévérer: les initiatives culturelles québécoises au temps de la COVID-19” », 17 novembre 2020. <https://crilcq.org/actualites/appele-a-communications-reagir-creeer-perserver-les-initiatives-culturelles-quebecoises-au-temps-de-la-covid-19/>
- CENTRE DE RECHERCHE INTERUNIVERSITAIRE SUR LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE AU QUÉBEC (CRILCQ). (2021). « Réagir, créer, persévérer: les initiatives culturelles québécoises au temps de la COVID-19 », 10 mars 2021. <https://crilcq.org/activites/3662/>

- CENTRE DE RECHERCHE INTERUNIVERSITAIRE SUR LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE AU QUÉBEC (CRILCQ). [s.d.]. « Qui sommes-nous ? ». <https://crilcq.org/qui-sommes-nous/>
- CENTRE NATIONAL DES ARTS. (2021). « À propos de #CanadaEnPrestation ». <https://nac-cna.ca/fr/canadaperforms/about>
- CLICHE, Alice. (2020). « Près de 900 initiatives culturelles sont nées de la pandémie au Québec », *Journal Métro*, 5 août 2020. <https://journalmetro.com/culture/2493776/900-initiatives-culturelles-nees-pandemie-recensees>
- GOUVERNEMENT DU QUÉBEC. (2020). « Décret 177-2020, 18 mars 2020 », *Gazette officielle du Québec*, Lois et règlements, 152^e année, n° 12A, p. 1101A-1102A. <http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=13&file=2012A-F.PDF>
- INSTITUT NATIONAL DE SANTÉ PUBLIQUE DU QUÉBEC (INSPQ). (2021). « Ligne du temps COVID-19 au Québec », 19 juillet. <https://www.inspq.qc.ca/covid-19/donnees/ligne-du-temps>
- JULIEN, Luce. (2020). « ICI RDI : l'opération de débrouillage a pris fin le 30 juin », Radio-Canada, 18 octobre 2020. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1714522/radio-canada-rdi-debrouillage-coronavirus-luce-julien-mot-info>
- KHORATY, Florence. (2020). « Florence K. Chanson-café du matin : une petite bossa tranquille... » [vidéo], Facebook, 22 mars 2020. <https://www.facebook.com/100044170462541/videos/609922756252885>
- L'EXPRESS. (2020). « Un colloque virtuel sur les initiatives culturelles nées pendant la pandémie », 9 mars 2020. <https://www.journalexpress.ca/2021/03/09/un-colloque-virtuel-sur-les-initiatives-culturelles-nees-pendant-la-pandemie/>
- LANDRY, Angie. (2020). « 2020 : l'année culturelle québécoise en 6 mots marquants », Radio-Canada, 30 décembre 2020. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1760063/2020-culture-quebec-6-mots-covid-19-pandemie>
- LAROSE, Yvon. (2020). « Pour garder le contact », *ULaval nouvelles*, 3 septembre 2020. <https://nouvelles.ulaval.ca/2020/09/03/pour-garder-le-contact-a:68a2f07d-b8f8-4507-999a-4bbf76219361>
- LEJTENYI, Patrick. (2020). « Concordia professor Patrick Leroux co-leads a study of Quebec's cultural sector as it navigates the COVID-19 pandemic », *Concordia University News*, 17 juin 2020. <https://www.concordia.ca/news/stories/2020/06/17/concordia-professor-patrick-leroux-co-leads-a-study-of-quebecs-cultural-sector-as-it-navigates-the-covid-19-pandemic.html>
- MARTIN, Valérie. (2020). « COVID-19 : des Uqamiens se mobilisent (4) », *Actualités UQAM*, 12 mai 2020. <https://www.actualites.uqam.ca/2020/covid-19-des-uqamiens-se-mobilisent-4>
- MARTINEZ-MENDEZ, Paloma. (2020). « La frontière canado-américaine fermée jusqu'au 21 juillet », Radio Canada International (RCI), 16 juin 2020. <https://www.rcinet.ca/fr/2020/06/16/la-frontiere-canado-americaine-continuera-fermee-jusquau-21-juillet>
- MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS. (2020). « Plan de relance économique du milieu culturel » [document], Gouvernement du Québec, 7 p.

- https://cdn-contenu.quebec.ca/cdn-contenu/adm/min/culture-communications/publications-adm/plan-action/PL_Relance_Economique_Culture_2020.pdf?1591030436
- MORIN, Stéphanie. (2020). « Les idoles des jeunes répondent à l'appel », *La Presse*+, 18 mars 2020. https://plus.lapresse.ca/screens/571e2ee7-oeoe-4407-ab8f-3c3e7a05fc31__7C___o.html
- PREMIER MINISTRE DU QUÉBEC. (2020a). « La pandémie de la COVID-19. Le gouvernement du Québec diffuse de nouvelles directives à l'intention de la population du Québec » [communiqué], *Gouvernement du Québec*, 12 mars 2020. <https://www.quebec.ca/premier-ministre/actualites/detail/le-gouvernement-du-quebec-diffuse-de-nouvelles-directives-a-l-intention-de-la-population-du-quebec>
- PREMIER MINISTRE DU QUÉBEC. (2020b). « La pandémie de la COVID-19. Le Premier ministre François Legault lance un appel à tous les artistes, sportifs, personnalités publiques, influenceurs du Web et youtubeurs pour sensibiliser les jeunes du Québec » [communiqué], 17 mars 2020. <https://www.quebec.ca/nouvelles/actualites/details/le-premier-ministre-francois-legault-lance-un-appel-a-tous-les-artistes-sportifs-personnalites-publiques-influenceurs-du-web-et-youtubeurs-pour-sensibiliser-les-jeunes-du-quebec>
- PROULX, Boris. (2020). « Le débrouillage d'ICI RDI prend fin malgré la résurgence de la COVID-19 », *Le Devoir*, 17 décembre 2020. <https://www.ledevoir.com/culture/medias/591888/rdi-brouille-de-nouveau>
- RADIO-CANADA. (2020a). « En direct – Colloque sur les arts et la pandémie à l'UQTR: entrevue avec Hervé Guay », 10 mars 2020. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/en-direct/episodes/517931/rattrapage-du-mercredi-10-mars-2021/14>
- RADIO-CANADA. (2020b). « Radiothéâtre: 7 nouvelles pièces à écouter sur ICI Première et OHdio », 22 juin 2020. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1714314/radiotheatre-7-pieces-ici-premiere-ohdio>
- RADIO-CANADA. (2020c). « Région zéro 8 avec Félix B. Desfossés – Projet interuniversitaire pour recenser la culture en temps de pandémie », 25 juin 2020. <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/region-zero-8/episodes/466892/rattrapage-du-jeudi-25-juin-2020/8>
- RADIO-CANADA. (2020d). « Place publique – Tous les événements culturels virtuels de la pandémie recensés », 4 septembre 2020. <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/place-publique/episodes/478506/rattrapage-du-vendredi-4-septembre-2020/15>
- ROUSSEAU, Marie-Lise. (2021). « Un an de pandémie: flou artistique pour les arts de la scène », *Journal Métro*, 10 mars 2021. <https://journalmetro.com/culture/2622433/un-an-de-pandemie-flou-artistique-pour-les-arts-de-la-scene>
- SIAG, Jean. (2020). « Autorisation des rassemblements intérieurs: un "premier pas" bien accueilli », *La Presse*, 16 juin 2020. <https://www.lapresse.ca/arts/2020-06-16/autorisation-des-rassemblements-interieurs-un-premier-pas-bien-accueilli>
- THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE. (2020). « Faites une scène au TNM! » [vidéo], 5 mai 2020. *YouTube*. https://www.youtube.com/playlist?list=PLThwRhSYNkTc8_VFW-ZoHzdrCES5CjTma

THÉÂTRE PÉRISCOPE. (2020, 2023). « Au creux de l'oreille » [page Web]. <https://theatre-periscope.qc.ca/notre-theatre-2/au-creux-de-loreille/>

THERRIEN, Richard. (2021). « Du théâtre à la télé: encore, encore! », *La Presse*, 9 février 2021. <https://www.lapresse.ca/arts/television/2021-02-09/du-theatre-a-la-tele-encore-encore.php>

CHAPITRE 2

La recherche en temps réel

Créer de l'archive

Charlotte Moffet et l'équipe du Recensement

Le projet *Recensement des initiatives culturelles mises en œuvre au temps de la COVID-19* est devenu possible grâce à la collaboration de plus d'une trentaine de personnes, dont l'équipe de coordination du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec (CRILCQ).

Pour témoigner de ce qui a pu être observé et pour lever le rideau sur le projet, voici les courts récits de recherche de sept membres de l'équipe. Ces descriptions du travail de recensement des initiatives culturelles reposent sur les expériences singulières des personnes qui les partagent, mais aussi sur un effort rigoureux pour rendre compte des enjeux liés à ce projet inhabituel. Les approches choisies et les questions posées par les auxiliaires de recherche sont donc variées et touchent un large éventail de disciplines artistiques.

Cette mosaïque de textes rend compte non seulement de certaines considérations méthodologiques qui structurent le projet *Recensement des initiatives culturelles mises en œuvre au temps de la COVID-19*, mais propose également quelques éléments d'analyse, des pistes de recherche à approfondir dans les prochaines années, voire des réflexions critiques sur ce que la pandémie a mis en évidence à propos de la dynamique culturelle actuelle. Ce sont toutefois, à mon sens, les interprétations particulières, les apports personnels et les sensibilités individuelles, la multiplicité des points de vue sur les données collectées qui confèrent du

relief, de la richesse à cet assemblage de récits et aux observations éparées qu'il contient.

Facebook comme plateforme de diffusion culturelle au temps de la COVID-19 – Isatis Gravel-LeBlanc

Dans le cadre des étapes préliminaires du recensement, j'ai eu l'occasion d'observer le rôle clé des réseaux sociaux pendant le confinement et plus particulièrement celui de Facebook, qui s'est imposé comme l'un des principaux canaux de diffusion et de consommation culturelle et artistique.

Le virage numérique massif a permis d'élargir l'accès direct à l'art et à la culture en raison de l'aspect « démocratique » de Facebook puisque son utilisation, contrairement à un billet pour un événement culturel, est gratuite. Constatant dès le début de la crise les effets de l'isolement sur la santé mentale de la population, plusieurs organismes et artistes ont choisi d'offrir leurs contenus culturels sans frais sur la plateforme. Des conteurs se sont rassemblés virtuellement, par exemple, pour créer les soirées du Conte en quarantaine « en réponse à la carence d'événements culturels caus[ée] par la [...] COVID-19 » (Regroupement du conte au Québec, 2020). Grâce à cette accessibilité et à l'abondance de l'offre culturelle sur Facebook, j'ai moi-même pu découvrir quelques artistes, dont Arnaud Soly grâce à ses vidéos d'humour satirique¹.

Cependant, la situation de précarité dans laquelle se sont retrouvés les Québécoises et les Québécois n'a pas épargné les acteurs culturels. D'ailleurs, l'enjeu déjà problématique de la monétisation de l'art et de la culture par le biais de Facebook s'est exacerbé durant la pandémie : l'éditorialiste de *La Presse*, Alexandre Sirois, soulignait, dès les premiers mois, les « problèmes structurels qui empêch[ai]ent bon nombre d'artistes de monétiser leur créativité qui se déplo[yait] [...] sur le Web » (2020). Là réside l'aspect que j'ai trouvé le plus préoccupant quant à la situation des artistes qui tentaient, comme une grande partie de la population, d'adapter leur métier au mode virtuel sans toutefois voir leurs efforts récompensés financièrement. Dans les explications du service Facebook for Business (Facebook, s.d.), la compagnie indique qu'il existe bel et bien des moyens

1. Certaines de ces vidéos, liées à l'actualité pandémique, sont devenues virales (voir Soly, 15 mars 2020 et Soly, 15 juillet 2020).



Images 2.1 et 2.2 *Distanciation sociale*, capture d'écran de la capsule de l'humoriste Arnaud Soly diffusée le 29 mars 2020 sur YouTube [image du haut]. *Les anti-masques*, capture d'écran de la capsule de l'humoriste Arnaud Soly diffusée le 15 juillet 2020 sur YouTube [image du bas]. Crédit : © Arnaud Soly : YouTube.

d'être rémunéré pour le contenu déposé sur cette plateforme, mais les conditions à respecter pour y avoir accès ainsi que les moyens de monétisation défavorisent les petites institutions culturelles ainsi que certains types d'art et catégories d'artistes. L'une des trois options de monétisation offertes est l'intégration automatisée de publicités dans les vidéos ; il faut donc que l'objet culturel se prête à ce média. Facebook requiert également

un minimum de 10 000 abonnés et de 600 000 minutes de visionnement dans les 60 derniers jours sur la page publiant le contenu pour avoir accès à une rémunération. Ainsi, une personne qui cherche, dans l'urgence, à transposer son art pour qu'il soit diffusé en mode virtuel sur cette plateforme ne touche aucune rémunération dans l'immédiat, à moins de susciter un énorme volume de visionnement. Parallèlement, comme le souligne un rapport remis en janvier 2020 au gouvernement du Canada, les géants du Web comme Facebook, YouTube et Google échappent encore aux politiques de financement en matière de culture (Groupe d'examen du cadre législatif en matière de radiodiffusion et de télécommunications, 2020).

Les contenus partagés sont aussi soumis à la configuration du réseau social : la visibilité sur Facebook est modelée par un algorithme hiérarchisant le contenu en fonction, entre autres, de la popularité de la page et des relations tissées entre les utilisateurs et les utilisatrices. Par exemple, en dépit de ma navigation sur des pages publiant du contenu culturel dans le cadre du recensement, l'interface me proposait une plus grande proportion de publications commanditées ainsi que du contenu que mon entourage avait consulté ou aimé². De plus, l'aspect chronologique du fil d'actualité favorise une consommation éphémère qui ne nécessite pas une grande attention et à laquelle certains contenus culturels s'adaptent mal. De surcroît, la disposition graphique et les outils de navigation sont peu adaptés à un travail de recherche comme celui de l'équipe du recensement puisqu'il est difficile de retrouver d'anciennes publications et des événements archivés. La question de la pérennité des publications et des objets artistiques et culturels sur la plateforme se pose donc.

La consommation et la réception de ces contenus se voient également affectées par l'abondance d'éléments disparates qui se côtoient sur cette interface qui se caractérise par sa visée multifonctionnelle. Les publications culturelles sont intercalées entre des éléments virtuels de toute nature, allant des commentaires d'autres utilisateurs et utilisatrices à des vidéos destinées à attirer l'attention et les clics. Ainsi, l'interruption de la consommation culturelle et la présence constante de la communauté sur

2. Si l'utilisation de la plateforme est sans frais, une part du profit de Facebook découle des espaces publicitaires vendus. Plus une utilisatrice ou un utilisateur fait défiler son fil d'actualité, plus il ou elle visionnera ces publicités, ce qui est dans l'intérêt de la compagnie.

LE CONTE

Le conte, art vivant et tradition orale, n'a pas cessé de se perpétuer durant la pandémie. À travers les réseaux sociaux et des festivals annuels remaniés sous des formes hybrides, les artistes de la parole ont trouvé le moyen d'emporter les esprits confinés dans des contrées lointaines. Des histoires créées sur demande, des narrations en ligne, des trousse de lecture à emporter, des contes numériques à télécharger ainsi que des parcours extérieurs avec stations narratives ont été proposés, pour permettre aux familles de se divertir en toute sécurité. Chose certaine, durant cette étrange période, la parole et l'imagination ont su faire voyager!

Originaire de l'Abitibi-Témiscamingue, le conteur André Lemelin, cofondateur des Productions du Diable Vert et membre du Regroupement du conte au Québec, lance en avril 2020 l'initiative *Les contes à relais*. Plus d'une centaine d'auteurs – professionnels et amateurs – du Québec et de la France se joignent au projet et offrent chaque semaine, d'avril à juin 2020, un conte en ligne, en unissant leurs voix à distance et à relais.



Les contes à relais,
*Conte XVI. Le
magicien roux et le
glaive de lumière*,
d'Henri-Georges
Dottin [bannière
pour la lecture en
ligne], 2020. Crédit :
© André Lemelin.

La liste raisonnée des activités liées à cet encadré se trouve à l'adresse suivante :
https://pum.umontreal.ca/catalogue/la_culture_au_quebec_au_temps_de_la_pandemie

l'interface peuvent amoindrir la spécificité du contenu artistique et l'empêcher de trouver son public.

Les membres de l'équipe du recensement ont par ailleurs ressenti de la fatigue causée par la navigation constante sur le réseau, tant dans leur vie personnelle qu'au travail, pour repérer les initiatives culturelles. Quoique le contenu proposé par les artistes pouvait être impressionnant et astucieux, j'avais personnellement de la difficulté à maintenir mon attention sans balayer du regard la section des commentaires ou m'attarder à la barre de suggestions de vidéos que Facebook propose.

Bien que cette plateforme soit devenue depuis quelques années un outil incontournable en matière de promotion d'événements culturels et d'entretien des liens entre les artistes et leurs publics, l'importance accrue de ce réseau social en tant que lieu de diffusion directe de la culture au cours de la pandémie n'est pas sans soulever de multiples questions relativement à la médiation des objets culturels par des compagnies privées et à but lucratif.

Qui fait quoi ? – Samuel Paré

La première année de la pandémie a notamment été marquée par une revalorisation, dans le discours public, des travailleurs essentiels et, par extension, de tous ceux qui, dans l'ensemble des sphères d'activités, font tourner le monde loin des projecteurs. C'est une prise de conscience semblable qu'a suscitée ma participation à l'intégration de données dans la base du recensement. Ce travail m'a offert un meilleur accès à l'envers du décor de la culture en général. En outre, en raison du caractère interdisciplinaire du projet (je n'ai pas travaillé sur la littérature, mon domaine de recherche) et de certaines particularités de la plateforme d'encodage des données, mes tâches ont dirigé mon attention vers les acteurs individuels et collectifs, autrement dit le « qui fait quoi », pour reprendre le titre du premier balado (QfQ_Lien MULTIMÉDIA, 2020) que j'ai recensé et qui donnait justement la parole aux artisans et aux artisanes de la culture.

En effet, ce recensement se distingue des bases de données sur lesquelles j'ai travaillé par les ramifications très complexes de ses métadonnées : les individus et les organismes impliqués dans les initiatives recensées, entre autres, possèdent leur propre fiche informative (nom, type [pour les organismes], nom d'usage [pour les individus], lieu, organisme associé, etc.) et existent, en quelque sorte, de façon indépendante dans la base de données. Comme j'ai travaillé principalement sur des initiatives de grande envergure en musique et en cinéma, deux arts collectifs qui nécessitent un déploiement de ressources techniques et humaines plus important que la littérature et qui sont souvent financés par une variété d'entreprises et d'organismes qui n'appartiennent pas à l'industrie culturelle, une part considérable de mon temps a été consacrée à la description détaillée d'acteurs de toutes sortes (individus, entreprises, organismes, etc.).

Cette quête incessante d'informations (noms, adresses, villes, organigrammes d'entreprises, activités, affiliations, etc.), qui m'a fait traverser le globe virtuellement – dans le cas d'initiatives à fort rayonnement mondial comme le Festival international de films Fantasia –, m'a permis, d'une part, d'acquérir des connaissances diverses en sociologie des entreprises de même qu'en géographie et de mieux saisir, plus largement, l'étendue de ce que Bourdieu (1986) nomme la « surface sociale » des acteurs de ces champs artistiques : l'existence de fiches d'acteurs affiliées à plusieurs initiatives m'a fait constater, par exemple, que plusieurs réalisateurs et réalisatrices ayant participé à Fantasia étaient déjà associés à d'autres initiatives dans la base de données, et même que certains organisateurs et organisatrices du festival y avaient également présenté des films, jouant ainsi à la fois sur les tableaux de la production et de la création. D'autre part, c'est à travers ce travail de recherche et d'identification que j'ai véritablement eu l'occasion de réfléchir sur la méthodologie, car des problèmes liés aux particularités de certains acteurs ont imposé (et imposeront encore sans aucun doute) quelques changements dans la plateforme d'encodage, comme l'ajout des champs « Nom d'usage » et « Organisme(s) associé(s) » aux fiches d'individus. Ces modifications ont été faites en réponse à certains chocs culturels causés par le prestige international d'initiatives comme Fantasia (je pense surtout aux noms des réalisateurs et des réalisatrices asiatiques, qui doivent souvent être lus dans l'ordre « nom, prénom ») et aux modèles de gestion alternatifs adoptés par certaines entreprises commanditaires, qui ont remis en cause le modèle d'organigramme uniquement vertical de l'interface du recensement (certains OBNL sont dirigés par des individus égaux qui ne forment pas une entreprise).

Le plus important reste néanmoins que recenser des activités issues d'arts plus « populaires » et « techniques » comme le cinéma et la musique, dans une base de données qui fait une telle place à la dimension humaine de la culture, a modifié un peu, au-delà de la seule méthodologie, ma conception de la création artistique en général, car j'ai parfois eu de la difficulté à départager les acteurs liés à la création et ceux liés à la production des initiatives en raison de mon ancrage disciplinaire dans les études littéraires. Bien que les études sociologiques, intermédiaires et axées sur l'objet livre soient désormais monnaie courante en littérature, c'est un domaine de recherche qui me semble encore marqué par une conception

très textualiste de la création valorisant le génie auctorial : l'idée de création est bien souvent réservée à ceux qui écrivent les textes, parfois à ceux qui les disent, alors que tout ce qui « met en scène » le texte est souvent relégué au domaine de l'artisanat. C'est d'ailleurs le point de vue qu'on m'avait demandé d'adopter en 2019 quand j'ai travaillé au Centre d'archives Gaston-Miron, axé principalement sur la littérature, et où un metteur en scène ou une metteuse en scène, par exemple, devait être entré dans le champ « Artisans ». Dans le cadre du projet de recensement mené par le CRILCQ, j'ai donc dû changer ma perspective pour aborder correctement les arts collectifs, où des métiers comme la mise en scène, la réalisation, la conception de costumes, la composition et l'interprétation de la musique ou encore la conception sonore sont considérés – avec raison – comme de la création à part entière. Ce nouvel horizon m'a aussi permis de saisir adéquatement la réalité culturelle pandémique, marquée par une accentuation de la porosité déjà grandissante entre la création et la production attribuable, entre autres, au virage numérique imposé par le confinement. On peut penser, à ce propos, à tous les enjeux entourant la webdiffusion de spectacles virtuels, une stratégie adoptée par le Festival international de la chanson de Granby, par exemple : les personnes responsables de l'enregistrement des concerts en studio réalisent-elles une simple captation d'un spectacle en direct, ou créent-elles plutôt une œuvre différente ? La littérature n'a pas échappé à cette porosité des frontières : afin de surfer sur la première vague de la pandémie avant les autres, l'écrivain Antoine Charbonneau-Demers a publié lui-même, en ligne, son roman *Daddy* (2020), et ce, plusieurs mois avant sa publication chez VLB éditeur.

Bien entendu, je retournerai, dans quelques instants, écrire un mémoire textualiste dans le but de glorifier un génie incompris, mais cette expérience m'a permis d'avoir, au plus fort de la rédaction, une certaine prise sur les enjeux du présent et de palper comme jamais avant la réalité matérielle de la culture, du moins assez pour me pousser à sortir de l'ombre afin de jeter un peu de lumière sur mon travail très concret de fourmi des données.

Malgré tout, les arts sont demeurés vivants ! – Anne-Philippe Beaulieu

Depuis le début de la pandémie, les artistes du cirque se sont vus forcés d'imaginer de nouvelles manières de propager la culture et d'investir les espaces publics, entre autres dans les rues et à travers les fenêtres, les vitrines et les écrans d'ordinateur. Autant d'espaces physiques alternatifs que virtuels qui leur ont permis de poursuivre leur travail ou, du moins, de se maintenir culturellement actifs. Alors que leur communauté subissait des retombées importantes dues à la fermeture des lieux publics, ils ont su créer des initiatives d'une grande originalité qui leur permettaient de préserver une interaction avec le public. C'est dans le cadre de mon travail au CRILCQ que j'ai découvert, d'abord avec curiosité puis rapidement avec enthousiasme, les initiatives lancées au Québec. Ces données – souvent confidentielles et relayées par les réseaux sociaux – avaient été récoltées pendant des semaines par l'équipe de l'Université Concordia dirigée par Louis Patrick Leroux autour des pratiques du cirque contemporain. Anna Vigeland, Mathilde Perahia et Joe Culpepper avaient ainsi repéré des centaines d'initiatives circassiennes. Pour ma part, plus je m'impliquais dans l'entrée de ces données, plus je prenais conscience de tout un pan de la culture québécoise qui m'était jusqu'alors demeuré inconnu, moi qui suis chercheuse dans le domaine de l'histoire de l'art.

En mars 2020, les clowns du collectif Caravane Philanthrope ont entre autres investi les rues de Trois-Rivières. C'est directement aux fenêtres des maisons que Frédéric Pelletier et Guillaume Vermette sont venus animer la vie familiale des Trifluviens et des Trifluviennes (Vermot-Desroches, 2020). Le 18 avril, dans le cadre de la Journée mondiale du cirque, ce sont des centaines d'artistes circassiens à travers la province du Québec qui ont proposé de courtes performances en direct de leurs balcons. Un geste collectif en réponse à l'appel qu'avait lancé le Regroupement national des arts du cirque En Piste, qui invitait les artistes à performer à l'extérieur pour l'occasion (En Piste, 2020b).

L'été arrivé, plusieurs compagnies de cirque ont choisi d'occuper les rues et c'est ainsi que, en juillet, dans le cadre du festival Montréal presque cirque³, les défilés se sont multipliés dans les quartiers de la métropole. L'équipe de la TOHU a investi les rues et les balcons du quartier Saint-

3. En 2020, le festival Montréal Complètement Cirque était renommé Montréal presque cirque (Siag, 29 juin 2020).



Image 2.3 Caravane Philanthrope, Frédéric Pelletier dans *Les aventures de Ti-Cass dans les rues de Trois-Rivières*, 2020. Crédit photo : © Caravane Philanthrope.

Michel, alors que Bonheur Mobile⁴ déambulait dans les ruelles d’Hochelaga. Gratuites et organisées de manière spontanée afin d’éviter les attroupements, ces performances avaient pour objectif d’offrir une dose d’humour et de divertissement aux citoyennes et aux citoyens. En août, c’est la ville de Québec qui a accueilli cette fois, à la Baie de Beauport, le projet *FLEUVE*, un parcours inspiré du Saint-Laurent et organisé par la compagnie Machine de cirque (Martin, 2020). Parallèlement, à Montréal, Le Monastère, associé à XP_MTL, débutait ses animations sur la TULIP (Terrasse Urbaine Libre au Public) du jardin du Centre St Jax (Siag, 2020a), alors que le collectif Performance circassienne d’urgence (PCU)⁵, un « quatuor d’acrobates

4. Bonheur Mobile est une initiative de Geneviève Morin et Antoine Carabinier-Lépine, deux artistes membres du Cirque Alfonse. Une trentaine d’artistes ont participé à ces parades de ruelles humoristiques qui ont eu lieu de mars à décembre 2020. À l’automne, le couple fondait l’OBNL La compagnie des autres.

5. Performance circassienne d’urgence (PCU) a été fondée par Francis Gadbois, Louana Seclet, Jean-Philippe Cuerrier et Mélodie Lamoureux. C’est dans le cadre de l’initiative #CirqueauBalcon du regroupement national des arts du cirque En Piste et de la Journée internationale du cirque, que ces quatre artistes, amis et voisins, ont créé *Au show chez vous*. Ils ont d’abord exécuté la performance depuis leur balcon, puis ils ont eu l’idée de la présenter dans certains stationnements de la ville.



Image 2.4 L'artiste David Ayotte en performance dans le cadre du projet *Lèche-vitrine*, produit par La compagnie des autres avec le soutien des 3 Patapoufs, Montréal, 2020. Crédit photo : © Alice Kop.

enfarinés» (La Performance circassienne d'urgence, 2020) accompagné de leur Corolla Virus, terminait la tournée de leur spectacle mobile *Au show chez vous* offert dans les stationnements de la ville.

À l'automne, malgré la deuxième vague, les initiatives se poursuivaient. La compagnie des autres permettait à une quarantaine d'artistes issus du milieu du cirque, de la musique et des arts visuels, de se produire, grâce au projet *Lèche-vitrine* (En Piste, 2020a). En solo ou en équipe, les artistes investissaient, à la tombée du jour, l'intérieur d'une petite vitrine commerciale du quartier Hochelaga fermée pour la saison. Les passants pouvaient ainsi, au hasard de leurs déambulations nocturnes, assister aux performances.

Par ailleurs, au cours de l'année, certains artistes ont davantage investi les espaces virtuels, en offrant sur demande des spectacles et des ateliers en ligne payants. Pensons au spectacle *Battements de cirque*



Image 2.5 Les clowns thérapeutiques de Caravane Philanthrope lors d'une intervention en CHSLD, 2020. Crédit photo : © Caravane Philanthrope.

d'Anouk Vallée-Charest, aux ateliers de jeu clownesque d'Annab Aubin-Thuot (La Nab) ou encore aux soirées cabaret *Cocktail Maison* de Cirquantique, lesquelles, pour soutenir la communauté circassienne, offraient une billetterie des plus originales⁶.

Cette période trouble a montré combien ces artistes ont joué un rôle social important. La pandémie a magnifié non seulement leur créativité et leur résilience, mais également leur engagement auprès de leur communauté, dont les retombées positives ont été nombreuses. En effet, depuis

6. Reprenant la forme d'un menu de boissons, Cirquantique invitait les gens à faire un don portant le nom d'un cocktail connu. Chaque cocktail était associé à un montant : Dry Martini 5 \$; Old fashioned 10 \$; Golden Dream 20 \$ et Sex on the Beach 40 \$. Les fonds étaient ensuite partagés équitablement entre les artistes.

LES BALCONS

« Durant la pandémie, j'ai eu envie qu'on puisse se parler et s'entendre sur nos trottoirs sans pouvoir être ensemble. J'ai donc fait parler nos balcons. »

Patsy Van Roost

Durant les premiers mois de la pandémie, ne pouvant utiliser les lieux habituels de diffusion, de nombreuses organisations trouvent des espaces alternatifs pour propager la culture et aller à la rencontre de leurs publics confinés. Durant la phase de réaction, plusieurs prestations s'improvisent en réponse aux règles de confinement. Majoritairement spontanées et gratuites, celles-ci se déroulent à l'extérieur et, très souvent, depuis un balcon ou pour un public situé sur un balcon. Que ce soit sous la forme de mini-spectacles musicaux, de numéros de chant, d'interviews d'artistes ou de performances circassiennes, les acteurs culturels mettent en place des initiatives qui, tout en évitant les rassemblements, répondent avec originalité aux mesures de distanciation physique nouvellement imposées. Puis, durant la phase d'adaptation, les activités s'organisent davantage. Des compagnies de cirque, des groupes de musique et des troupes de théâtre préparent des défilés de ruelles, des spectacles de *parking* et des *shows* déambulatoires dont l'heure et le moment ne sont jamais dévoilés à l'avance. Ces initiatives ont animé des quartiers, diverti des citoyens confinés, souligné des dates importantes et invité la population à partager un moment de solidarité.



L'initiative *Si nos balcons parlaient* et l'œuvre *Confiturons la vie* de Patsy Van Roost, quartier Villeray, Montréal, 2020. Crédit photo : © Patsy Van Roost.

« Et si nos balcons parlaient, que diraient-ils de nous, les habitants du lieu ? » Voilà la question qu'a posée aux foyers montréalais durant la pandémie Patsy Van Roost. De manière générale, le travail artistique de Van Roost cherche à contribuer au vivre-ensemble. Par de petits gestes, l'artiste montréalaise répand dans l'espace urbain des messages d'amour et d'espoir qui ont pour but de révéler la personnalité des habitants du lieu. Lancée au début de la pandémie, l'initiative proposait cette fois d'exposer et partager les bonnes pensées de monsieur et madame Tout-le-Monde sous la forme rigolote d'une banderole multicolore. Sur demande, les messages personnalisés étaient livrés à domicile, prêts à être accrochés aux balcons. Au cours de l'année 2020,

les œuvres de Van Roost ont orné plus d'une centaine de balcons montréalais. Ici et là, des messages d'espoir, de bonheur et d'encouragement ont été affichés à travers la ville.



L'initiative *Les messagers de l'espoir* de Jacinthe Pilote, en collaboration avec Thien Vu Dang, fondateur de l'organisme MAPP_MTL et le soutien de l'arrondissement montréalais de Ville-Marie, mai 2020. Crédit photo : © Jacinthe Pilote.

Quatre illustrateurs montréalais invitaient aussi les enfants d'une école primaire du quartier à réaliser avec eux des dessins et des messages d'espoir et de remerciement adressés aux « héros de la pandémie ». Agrandies et projetées sur les édifices publics de l'arrondissement de Ville-Marie grâce à un vélo-projecteur, les œuvres animaient à la nuit tombée les murs des établissements du quartier. Les bâtiments sélectionnés par MAPP_TAVILLE renvoyaient notamment à des services essentiels : hôpitaux, centres communautaires, CHSLD, centres de la petite enfance, etc. Scénarisée par Guillaume Corbeil, cette œuvre interactive incitait en toute sécurité les passants qui déambulaient dans la ville ou les habitants confinés à admirer les animations colorées de la rue, de leurs fenêtres ou de leurs balcons.

La liste raisonnée des activités liées à cet encadré se trouve à l'adresse suivante : https://pum.umontreal.ca/catalogue/la_culture_au_quebec_au_temps_de_la_pandemie

mars 2020, plusieurs compagnies de cirque proposaient leurs actions aux personnes en situation de précarité. Les résidences pour aînés et les logements sociaux ont été des espaces rapidement ciblés. Des spectacles déambulatoires, des performances et des activités, gratuites pour la majorité, étaient tout spécialement destinés à ces publics, dans le but d'adoucir leur sentiment de solitude en période de confinement. On peut notamment penser à l'initiative de Drôldadon, *Les BalconfinéES*, qui proposait un « art solidaire pour solitaires » avec des « spectacles covid-proof [sic] pour balcons » (Drôldadon, 2020), ou encore aux prestations webcam des clowns thérapeutiques de Caravane Philanthrope offertes aux personnes aînées en CHSLD (Cossette, 2020).

Ainsi, pendant plus d'un an, les artistes de cirque du Québec ont fait preuve d'une grande générosité, en créant des alternatives amusantes qui avaient pour objectif, d'une part, de rétablir leur condition d'artiste éprouvée par la crise et, d'autre part, d'aller à la rencontre du public. C'est grâce à une culture «à deux mètres de distance» fort originale qu'ils y sont finalement arrivés. Par ailleurs, l'année 2020 a forcé la population au changement. Bien qu'une partie du public ait choisi de boycotter temporairement la culture en mode alternatif, l'autre a été ravie de constater qu'il pouvait être amusant de laisser l'art prendre d'assaut nos rues ou d'y avoir accès de chez soi. Quant aux timides et aux solitaires, la pandémie a eu cette retombée bénéfique de forcer la culture à venir à elles et à eux, tout en les encourageant à développer leur intérêt. Je suis moi-même difficilement «sortable», une vieille souris de bibliothèque habituée à travailler avec les siècles passés. Pourtant, cette dernière année m'a laissé entrevoir, avec bonheur, la richesse et la beauté des arts vivants qui m'avaient jusqu'alors échappé et, pour les années à venir, je compte bien combler cette lacune.

Les vertus thérapeutiques du dessin – Nancy Perron

Le projet de recensement m'a permis d'être plus que jamais au centre de l'activité culturelle actuelle, et plus particulièrement virtuelle, du Québec. J'ai principalement travaillé sur les initiatives en arts visuels, surtout en dessin, en illustration et en bande dessinée, puis en humour. Ces disciplines correspondent le mieux à ma spécialisation en histoire de l'art, soit le dessin et la caricature. Dès les premiers jours du confinement, une réelle urgence de créer s'est fait sentir chez les artistes. Ainsi, j'ai pu constater le foisonnement des activités gratuites de dessin.

D'abord, en réponse au contexte anxiogène du confinement, plusieurs initiatives mettaient de l'avant la dimension thérapeutique que peut avoir la pratique du dessin, autant pour les artistes que pour le public⁷ et plusieurs activités de coloriage étaient proposées. Ces activités peuvent aider à réduire le stress et l'anxiété en autorisant l'individu qui dessine à porter son attention sur le moment présent, induisant un état de conscience

7. De nombreux travaux portent sur les vertus thérapeutiques du dessin depuis le début du 20^e siècle (voir Perron, 2015, p. 53-54).

similaire à la méditation (Curry et Kasser, 2015, p. 81). Dans le cadre de l'initiative *En mode virtuel: Musée à colorier*, le Musée POP a publié des dessins à colorier deux fois par semaine durant cinq semaines. Ces images sont restées accessibles en téléchargement sur Facebook et sur le site Web du Musée jusqu'en 2022. Bibliothèque et Archives nationales du Québec a également mis en ligne un album de 128 images à colorier qui regroupe plusieurs illustrations provenant d'ouvrages patrimoniaux comme des programmes de spectacles, des imprimés anciens et des périodiques. Intitulé *Coloriez, relaxez, découvrez*⁸, l'album de BANQ se présente comme une séance d'art-thérapie en misant sur les effets bénéfiques du coloriage. Ce moment de détente était offert pour répondre au stress occasionné par la crise sanitaire.

Des activités d'expression graphique ont aussi contribué à maintenir un certain rapport de stabilité avec le temps durant les périodes de confinement. Par exemple, l'initiative *À vos crayons!* invitait les gens du public à dessiner quotidiennement en s'inspirant d'un thème imposé, puis à partager leurs réalisations sur Instagram. Jusqu'à la fin du mois de mai 2020, cette initiative proposait chaque jour un nouveau thème. Elle a connu un véritable succès et s'est poursuivie à la mi-juin avec un thème différent par semaine, et ce, jusqu'à l'automne. En moins d'un an d'activité, 3 162 publications ont été mises en ligne sur la page de l'initiative⁹. Au cours du premier été de la pandémie, le studio multidisciplinaire L'Abricot a mis en place un projet collaboratif de fanzine paru sous le titre *Chacun chez soi – journal collectif en temps d'isolement* (L'Abricot, 2020). Pour chaque édition, un appel de textes et d'images était lancé avec une nouvelle thématique. La série compte neuf exemplaires numérotés et imprimés en quantité limitée.

D'autres initiatives, organisées dans le domaine de la bande dessinée, cherchaient elles aussi à resserrer les liens avec la communauté. La programmation du Festival BD de Montréal (FBDM) 2020, par exemple, s'adressait autant aux professionnels qu'aux amateurs et amatrices. Lors d'activités animées comme le *Café-coloriage*, le public était convié à colorier une planche téléchargeable. *Combat de personnages* permettait d'assister à des combats de dessinateurs qui s'affrontaient en direct.

8. Lien de l'album Flickr en bibliographie.

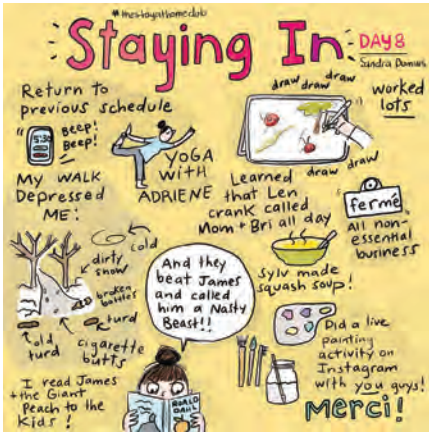
9. Voir la liste des activités sur le site Web du Festival de BD de Montréal.



Image 2.6 Couverture du journal *Chacun chez soi*, 2020. Crédit photo : © Studio L'Abricot.

Plusieurs ateliers dirigés étaient proposés, notamment *Dessignons tout seuls ensemble!*, dans lequel le bédéiste Stéphan Arche montrait comment réaliser un personnage de BD. Enfin, parmi les événements spéciaux du FBDM, des bédéistes ont participé à une *Soirée Donjons, Dragons & Dessins* diffusée en direct sur YouTube. On peut certainement faire des rapprochements entre ces activités et une forme de médiation artistique encourageant l'utilisation du dessin à des fins relationnelles. D'ailleurs, lors d'une discussion virtuelle, le docteur Jean-Bernard Trudeau et le bédéiste Siris La Poule ont présenté les ateliers de bande dessinée offerts à la Fondation pour l'art thérapeutique et l'art brut au Québec (Les Impatients). Ils ont souligné que l'expression artistique, notamment la bande dessinée, aide les individus à sortir de l'isolement.

Dans l'ensemble, j'ai beaucoup apprécié le caractère informel et convivial des initiatives de même que la solidarité entre les artistes et leur générosité envers le public. Au fil des mois, la présentation a eu tendance à s'uniformiser et le niveau de qualité des contenus s'est amélioré. Or, durant la première vague, les événements se sont organisés rapidement et d'une manière assez improvisée. Étant donné la vitesse à laquelle les artistes ont dû s'habituer aux plateformes numériques, les enregistrements vidéo des initiatives en direct comprenaient souvent des *bloopers* ou les traces



Images 2.7, 2.8, 2.9 *Staying In Day 8, Day 12 and Day 54* [extraits du journal de confinement de la bédéiste Sandra Dumais], 2020. Crédit : © Sandra Dumais.

des problèmes techniques qui avaient pu survenir. Les artistes abordent ces incidents avec beaucoup d'humour. Tout ceci a rendu l'expérience de la culture particulièrement sympathique pour les spectateurs et encourage sans doute la désinhibition des participants aux activités de dessin. Finalement, ces initiatives m'ont marquée puisqu'elles rejoignent mon objet d'étude, mais aussi, simplement, parce qu'elles m'ont fait du bien.

Perspectives sur les fonctions de la culture jeunesse en temps de crise – Maurane Arcand

Rassurée de savoir mes proches en santé et entourée de mes colocataires de l'époque, mon début de confinement ressemblait beaucoup aux journées de tempête de mon enfance. Films, jeux vidéo et cuisine occupaient la majeure partie de mon temps, comme cela a été le cas pour plusieurs jeunes en « congé » imprévu. Ce sentiment a cependant rapidement pris fin et les écoles sont restées fermées au moins jusqu'au 11 mai 2020¹⁰ plutôt que deux semaines, comme l'avait initialement indiqué le gouvernement. Les défis de la situation, notamment pour les familles avec de jeunes enfants, se sont révélés : prendre soin d'eux à temps plein, tout en faisant du télétravail pour plusieurs parents, est rapidement devenu une lourde tâche. Comment les occuper pour les semaines à venir ? La valeur de la création de contenus virtuels destinés aux enfants s'est avérée inestimable.

Dès les balbutiements du projet de recensement des initiatives culturelles, le format et la nature des contenus jeunesse se sont distingués de plusieurs façons. La rapidité de la réaction a été remarquable : plusieurs illustratrices jeunesse, comme Marianne Dubuc (Facebook, *Marianne Dubuc : Dessin live*, 2020), Élise Gravel (Élise Gravel, s.d.) et Bach (Facebook, *Bach illustrations*, 2020), ont produit des dessins à imprimer et à colorier dès les premiers jours du confinement. Les artistes offraient ainsi du contenu engageant pour les enfants. Marianne Dubuc réalisait même ses dessins lors de séances en direct sur Facebook pendant lesquelles elle combinait les propositions des internautes pour créer des dessins loufoques. Ce procédé mobilisait les enfants participant dans un processus de création interactive avec la dessinatrice. Élise Gravel, pour sa part, proposait de compléter une bande dessinée de virus ainsi que de

10. La réouverture des écoles primaires pour la région du Grand Montréal se ferait le 25 mai 2020 (Radio-Canada, 10 mai 2020).



Images 2.10, 2.11, 2.12
Biscuit et Cassonade en confinement de Caroline Munger, couverture du livre numérique [image du haut], page intérieure du roman jeunesse montrant les mesures sanitaires [image centrale] et dernière page [image du bas], 2020. Crédit : © Caroline Munger.

dessiner les ingrédients bizarres d'un remède contre le coronavirus, imposant des contraintes de création farfelues aux enfants. On a ainsi pu constater la réactivité des auteurs et des autrices de la littérature jeunesse face aux enjeux sociaux d'actualité. Le livre *Biscuit et Cassonade. Ça va bien aller!* (Munger, 2020) illustre à merveille ce phénomène. L'album, disponible en ligne pour téléchargement gratuit dès le 7 avril 2020 – soit moins d'un mois après la déclaration de l'urgence sanitaire –, représentait le quotidien de deux peluches confinées à la maison : se laver les mains, parler au téléphone avec grand-maman, cuisiner, colorier, etc. Cette représentation d'un quotidien chamboulé normalisait la situation vécue par les tout-petits et l'abordait de manière positive.

D'autres initiatives, dans un format de vidéos en direct, jouaient sur cet aspect de quotidienneté en prenant une place récurrente dans l'horaire des jeunes enfants. Le Festival de littérature jeunesse de Montréal proposait, tous les jours pendant plus d'un mois, des lectures d'albums par des auteurs, des comédiens et même des enfants, dans le cadre de son initiative *Une quarantaine d'histoires* (Facebook, *Festival de littérature jeunesse de Montréal*, 2020). Ce rendez-vous instaurait une routine, voire un rituel, dans la vie des tout-petits et des plus grands qui n'était plus aussi structurée qu'auparavant. Ces différents aspects (réponse rapide à l'actualité, interactivité, fonction pédagogique et divertissement) reflétaient des caractéristiques souvent discutées dans les créations destinées à la jeunesse (Prince, 2009).

L'abondance d'initiatives faisait également écho aux discours politique et social tenus par les gouvernements lors de cette période de crise : nous devons nous serrer les coudes, prendre soin des plus vulnérables et fournir des efforts pour les plus jeunes, qui se voyaient injustement privés de socialisation et d'apprentissage, deux piliers de leur développement. La production de contenus culturels destinés à la jeunesse a été revalorisée pour sa contribution sociale : les artistes actifs durant cette période participaient de façon non négligeable à l'effort collectif. On pouvait supposer que, dans cette période d'incertitude, plusieurs remettaient en question leurs systèmes de valeurs et trouvaient un certain réconfort dans l'idée d'aider les plus vulnérables grâce à leur art¹¹. Outre cette fonction utilitaire,

11. La richesse des recherches conjuguant pandémie, culture jeunesse et éthique du *care* est indéniable. L'éthique du *care* est un concept popularisé par la psychologue Carol

la légèreté des œuvres jeunesse et les univers fantaisistes qu'elles proposaient ont fait du bien aux tout-petits, aux jeunes, aux plus vieux ainsi qu'à l'auxiliaire de recherche que j'étais et qui accueillait à bras ouverts, dans le cadre systématique du travail en base de données, ces imaginaires éclatés.

Porter deux chapeaux : recensement et organisation d'initiatives – Karolann St-Amand

En 2020, si je m'attendais à ce que la pandémie mondiale ralentisse la plupart de mes projets, c'est plutôt l'inverse qui s'est produit et je n'ai jamais porté autant de chapeaux ! Deux d'entre eux touchaient, de très près et de plus loin, au projet *Recensement des initiatives culturelles pour contourner l'isolement causé par la COVID-19* : adjointe à la recherche et à la coordination du CRILCQ et rédactrice en chef de la revue de création littéraire *Le Pied*. Après avoir passé près d'un an à tenir ces deux rôles dans le milieu culturel, j'aimerais mettre mes expériences en relation, faire le pont entre le projet de recensement et la pratique littéraire en contexte pandémique.

Ma position pendant cette année était double. D'un côté, on me demandait de tenir une veille et de recenser des initiatives. De l'autre, je devais en organiser. J'ai participé à la mise sur pied de trois initiatives au sein de la revue *Le Pied* : des prescriptions littéraires des membres de l'équipe, des lancements numériques et un marathon d'écriture.

Les prescriptions étaient la seule nouvelle initiative du lot, née dans l'urgence de créer qui s'est installée au fil des confinements qui nous donnaient « plus » de temps. Elles étaient inspirées directement des prescriptions proposées par l'Association des libraires du Québec (ALQ), réunies sous le titre *Lire en chœur*, que j'avais choisi de recenser pour le CRILCQ. Tous les membres de l'équipe élargie de la revue, des collaborateurs et des collaboratrices aux auteurs et autrices, ont reçu une invitation pour partager 3 suggestions de lectures accompagnées d'un court commentaire — alors que les auteurs, les autrices et autres personnalités invitées par l'ALQ en partageaient 10. Les prescriptions étaient ensuite partagées sur le compte Instagram (Revue Le Pied, 2020a) de la revue.

Gilligan dans son ouvrage *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.



Image 2.13 Lancement virtuel de la revue *Le Pied* [bannière annonçant la sortie du numéro printemps 2020]. Crédit photo : © Karolann St-Amand.

Les deux autres initiatives avaient été planifiées avant la pandémie. *Le Pied* organise trois lancements par année, un pour chaque numéro; les lancements se tiennent toujours dans un bar et attirent entre 50 et 100 personnes en moyenne. Le marathon nocturne d'écriture était quant à lui associé au Festival de la poésie de Montréal (le projet avait été soumis et accepté à l'automne 2019): six auteurs et autrices devaient animer une soirée de création poétique au Quai des brumes au printemps 2020. Toutefois, à la suite de la déclaration de l'état d'urgence et face à un confinement prolongé, il a fallu repenser les lancements habituels, de même que le marathon d'écriture. À ce moment-là, je recensais plusieurs initiatives littéraires comme le dévoilement des nouvelles publications des Éditions de la maison en feu (2020), ainsi que les lancements de la revue *Moebius* (2020), qui ont pris la forme de vidéos publiées sur YouTube. Je suivais aussi fidèlement (pour mon plaisir personnel et pour le travail) les résidences de création organisées par le compte Instagram @corona_culture. Le recensement de ces événements a donc servi d'inspiration pour les projets de la revue: les formules des lancements (Revue Le Pied, 2020b) et du marathon ont été adaptées aux réseaux sociaux, rejoignant ainsi un public différent et diversifié. En effet, la transposition de ces initiatives et le projet de recensement m'ont permis de mesurer la portée du numérique,



Image 2.14 Capture d'écran du Marathon littéraire virtuel de la revue *Le Pied*, printemps 2020. Crédit photo : © Karolann St-Amand.

qui offre la possibilité de faire exister de manière plus durable des événements habituellement éphémères.

Pendant l'année qu'a duré le recensement, j'ai aimé découvrir les différentes formes que prenaient toutes ces initiatives. Une sorte d'urgence régnait dans le travail à faire pour le CRILCQ, un désir de tout noter pour ne rien perdre : c'était à la fois épuisant et stimulant de voir le nombre grandissant de projets et d'événements. J'ai trouvé inspirant de voir ce qu'ont réussi à faire les plus petites équipes comme celles des revues étudiantes ou des maisons d'édition émergentes : prendre le virage numérique, s'adapter aux changements sans nécessairement avoir beaucoup de moyens ou de ressources, tant humaines que financières. De l'autre côté de l'écran, en participant au développement de quelques initiatives, j'ai pu voir l'esprit de coopération derrière elles et surtout la volonté de créer des rencontres autrement.

Ralentir pour mieux produire – Francis Desruisseaux

Des milliers d'initiatives ont été lancées, à distance, en réponse directe à la crise. L'espace du domicile s'est rapidement redéfini, est devenu un

nouveau territoire d'exploration : le Centre PHI a offert des expériences de réalité virtuelle à la maison (Centre PHI, 2020), nous avons pu assister à des spectacles de finissantes et de finissants du baccalauréat en théâtre et en arts vivants de l'Université Laval sur Zoom (Le Collectif qui prétend être un collectif, 2020), et des centaines de festivals, comme le Festival International du Film sur l'Art (FIFA) (Radio-Canada, 2020), nous ont été offerts dans le confort de nos salons.

Plusieurs de ces initiatives ont été créées dans l'urgence, dans le but de garder des associations et des institutions en vie, mais aussi d'éviter de perdre le rythme de production habituel. Beaucoup d'autres, souvent plus indépendantes, ont cherché à remettre en question la relation au temps, à la performance et à la productivité, qui se trouve au cœur de notre société capitaliste néolibérale. Pensons notamment, à l'initiative Musée en quarantaine, organisée par le Musée d'art de Joliette (2020), qui a offert aux membres de sa communauté de partager leurs créations à travers différentes thématiques mensuelles, concentrant ainsi ses énergies sur l'humain, le replaçant au centre de ses préoccupations plutôt que de miser sur une production muséale rentable.

À quel autre moment dans notre histoire récente avons-nous eu la chance, collectivement, de prendre le temps de ralentir et de reconsidérer le rythme de nos mouvements et de nos activités ? Et durant la pandémie, comment a-t-on repensé notre rapport à la productivité ? En télétravail, alors que l'équipe de coordination du CRILCQ s'affairait à recenser ces initiatives, mais aussi à les intégrer à la base de données et à valider chacune des fiches créées – tâches qui peuvent facilement sembler infinies –, ces questions devaient être posées.

Quelles sont nos sources de motivation, au jour le jour ? Nous l'avons tous et toutes constaté, le télétravail offre une flexibilité que le travail au bureau ne permet pas, notamment pour ce qui concerne l'horaire et le temps de déplacement. Il crée toutefois l'impression d'un devoir de disponibilité entière et constante pour la réalisation des tâches. J'ai, pour ma part, rapidement développé le sentiment inquiétant de ne pas être suffisamment productif devant mon ordinateur, incapable de trouver un juste milieu entre la routine du travail et celle de la maison. Je me suis mis à ressentir de la culpabilité : « À ce point-ci de la journée, ne devrais-je pas avoir réussi à faire la validation de X nombre d'initiatives ? Pourquoi en suis-je uniquement rendu là ? » De la même manière que les musées et les

galeries indépendantes ont dû ralentir le rythme de leur programmation annuelle, il m'a fallu revisiter, face à l'ampleur du travail à effectuer pour le recensement, ma définition de l'accomplissement d'une tâche : et si, au lieu de performer sous pression, il m'était possible de *prendre le temps* de faire les choses ?

Un grand nombre de productions culturelles québécoises de la dernière année m'ont permis de réaliser à quel point cette question a été prise au sérieux. Si le projet de recensement demandait de la minutie et un certain acharnement, certaines séances de travail ont aussi pris l'apparence, lorsque l'effort y était mis, de séances méditatives durant lesquelles j'ai eu l'occasion de réfléchir, à mon rythme, aux défis auxquels a dû faire face la communauté artistique afin de maintenir une vie culturelle active en temps de crise.

Rétrospectivement, il m'est apparu possible de concevoir le travail de validation d'initiatives culturelles dans la base de données comme un moment de « pause » par rapport à mes projets de recherche, à mon mémoire, etc. Si l'espace du domicile s'est transformé en territoire d'exploration inédit, il m'a permis de m'ouvrir et de revoir mes standards de productivité dans l'ensemble de mes activités.

Bibliographie

- [s.a.]. (2020). « @a_vos_crayons » [compte Instagram]. www.instagram.com/a__vos__crayons
- L'ABRICOT. (2020). « Chacun chez soi » [page Web]. <https://labricot.bigcartel.com/product/chacun-chez-soi-numero-1>
- BACH ILLUSTRATIONS. (2020). [s.t.] [photo], 16 mars 2020. Facebook. <https://www.facebook.com/photo?fbid=3041053612600141&set=a.409485505756978>
- BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC. [s.d.]. *Coloriez, relaxez, découvrez* [album Flickr]. <https://www.flickr.com/photos/banq/albums/72157706367690674/>
- BOURDIEU, Pierre. (1986). « L'illusion biographique », *Actes de la recherche sociale en sciences sociales*, n^{os} 62-63, juin 1986, p. 69-72.
- CENTRE PHI. (2020). « PHI VR TO GO » [page Web]. <https://vr-to-go.phi.ca/>
- CHARBONNEAU-DEMERS, Antoine. (2020). *Daddy*, Montréal, VLB éditeur.
- LE COLLECTIF QUI PRÉTEND ÊTRE UN COLLECTIF. (2020). « Laboratoire : Solos qui prétendent être ensemble (6 x 1/6 de show) », 25 juin 2020. Facebook. <https://www.facebook.com/events/1501581416668852/>
- COSSETTE, Jonathan. (2020). « Quand un clown devient un service essentiel », *L'Hebdo Journal*, 9 mai 2020. <https://www.lhebdojournal.com/quand-un-clown-devient-un-service-essentiel/>

- CURRY A., Nancy et Tim KASSER. (2015). « Can Coloring Mandalas Reduce Anxiety? », *Art Therapy*, vol. 22, n° 2, p. 81. <http://dx.doi.org/10.1080/07421656.2005.10129441>
- DRÔLDADON. (2020). « Les BalconfinéES » [page Web]. <https://www.droldadon.com/balconfin%C3%A9es>
- DUBUC, Marianne. (2020). « Vidéo de Marianne Dubuc – auteure et illustratrice », [vidéo], 23 mars 2020. Facebook. <https://www.facebook.com/mariannedubucauteure/videos/198123344820249/>
- LES ÉDITIONS DE LA MAISON EN FEU. (2020). « Les éditeurs en feu – saison 2020-2021 » [vidéo], 30 mars 2020. YouTube. <https://youtu.be/ZWRXeLtop7o>
- EN PISTE. (2020a). « Lèche-vitrine: une nouvelle initiative ponctuelle à Montréal » [communiqué], 27 octobre 2020. <https://enpiste.qc.ca/fr/nouvelle/296/leche-vitrine-une-nouvelle-initiative-ponctuelle-a-montreal>
- EN PISTE. (2020b). « *Les artistes sortent sur leurs balcons pour souligner la Journée mondiale du cirque* » [communiqué de presse], 16 avril 2020. https://enpiste.qc.ca/medias/files/Publications%20et%20m%C3%A9dias/Communiqu%C3%A9s/En%20Piste_%20Communiqu%C3%A9_Cirqueaubalcon_16.04.2020.pdf
- FESTIVAL BD DE MONTRÉAL. [s.d.]. [site Web]. <https://www.fbdm-mcaf.ca/festival-bd/activites/>
- FACEBOOK, « Vérifier votre statut d'éligibilité pour la monétisation », <https://www.facebook.com/business/learn/lessons/understand-monetization-eligibility-status>
- FESTIVAL DE LITTÉRATURE JEUNESSE DE MONTRÉAL. (2020). « Festival de littérature jeunesse de Montréal – Une quarantaine d'histoires » [vidéo], 10 mai 2020. Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=231574074941128>
- GRAVEL, Élise. (2020). « Elise Gravel – Dessin à colorier » [page Web]. <http://elisegravel.com/livres/dessins-a-colorier/>
- GROUPE D'EXAMEN DU CADRE LÉGISLATIF EN MATIÈRE DE RADIODIFFUSION ET DE TÉLÉCOMMUNICATIONS (Innovation, Sciences et Développement économique Canada). (2020). « L'avenir des communications au Canada: le temps d'agir », janvier 2020. <https://www.ic.gc.ca/eic/site/110.nsf/fra/00012.html>
- MARTIN, Léa. (2020). « Un parcours immersif signé Machine de Cirque à la baie de Beauport », *Le Soleil*, 13 août 2020. <https://www.lesoleil.com/arts/un-parcours-immersif-signe-machine-de-cirque-a-la-baie-de-beauport-photos-fod4854bb663049fdeo8663d840bc522>
- MORIN, Geneviève et Antoine CARABINIER-LÉPINE. (2020). « Bonheur Mobile – Hochelaga », Facebook. <https://www.facebook.com/Bonheurmobilier/>
- MUNGER, Caroline. (2020). *Biscuit et Cassonade. Ça va bien aller*, [livre numérique], coll. « Biscuit et Cassonade », 25 p.
- MUSÉE D'ART DE JOLIETTE. (2020), « Musée en quarantaine », 2020, <https://www.museeenquarantaine.com/>
- MUSÉE POP. [s.d.]. « Musée à colorier » [page Web]. <https://museepop.ca/activites-famille/calendrier-d-activites/musee-a-colorier>
- LA PERFORMANCE CIRCASSIENNE D'URGENCE – PCU. (2020). [s.t.], 30 juin 2020. Facebook. <https://www.facebook.com/pcuparlemonastere/posts/143411484042369>

- PERRON, Nancy. (2015). « Les expériences à la noirceur de Guido Molinari (1953-1954) : inscription d'une pratique au sein du discours sur le dessin et les états modifiés de conscience », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 168 p. <https://archipel.uqam.ca/7531/>
- LA PRESSE CANADIENNE. (2020). « Le Festival international du film sur l'art donnera accès à sa programmation en ligne », *Radio-Canada*, Montréal, 15 mars 2020. <<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1667215/festival-international-du-film-sur-l-art-montreal-programmation-internet-covid-19>>.
- PRINCE, Nathalie. (2009). « Introduction », PRINCE, Nathalie (dir.), *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 9-24.
- QFQ_LIEN MULTIMÉDIA. (2020). [compte SoundCloud]. <https://soundcloud.com/user-979740150>
- RADIO-CANADA. (2020). « Réouverture des écoles primaires et des chantiers de construction au Québec », *Radio-Canada*, 10 mai 2020. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1701629/deconfinement-pandemie-coronavirus-garderies-eleves-travailleurs>
- REGROUPEMENT DU CONTE AU QUÉBEC. (2020). « Le Conte en Quarantaine », 21 mars 2020. Facebook. <https://www.facebook.com/events/511290653115003>
- REVUE LE PIED. (2020a). « revuelepied – #lesprescriptionslitterairesduPied de Karolann St-Amand », 10 mai 2020. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CAAwHakHtqn/>
- REVUE LE PIED. (2020b). « Lancements – Revue Le Pied » [vidéo], 30 août 2020. YouTube. https://www.youtube.com/playlist?list=PL9gtkB91QJowDwApaLBSqY72_hGAoItwN
- REVUE MOEBIUS. (2020). « Lancement Moebius 164 » [vidéo], 15 juillet 2020. YouTube. https://youtu.be/me_r-cJLuS4
- SIAG, Jean. (2020a). « Le cirque, envers et contre tous », *La Presse*, 15 septembre 2020. <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles/2020-09-15/le-cirque-envers-et-contre-tous.php>
- SIAG, Jean. (2020b). « Il y aura du cirque en juillet à Montréal », *La Presse*, 29 juin 2020. <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles/2020-06-29/il-y-aura-du-cirque-en-juillet-a-montreal.php>
- SIROIS, Alexandre. (2020). « Tout est gratuit (et c'est épouvantable!) », *La Presse*, 10 mai 2020, https://plus.lapresse.ca/screens/06b768ef-43bo-44f1-abf9-4fc22c01bc14___7C___o.html
- SOLY, Arnaud. (2020). « Je reviens du Costco... », [vidéo], 15 mars 2020. Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=23288769120080>
- SOLY, Arnaud. (2020). « Les anti-masques », [vidéo], 15 juillet 2020. Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=32827959152843>
- VERMOT-DESROCHES, Paule. (2020). « Guillaume Vermette: le clown humanitaire au service de ses voisins », *Le Nouvelliste*, 3 avril 2020. <https://www.lenouvelliste.ca/actualites/guillaume-vermette-le-clown-humanitaire-au-service-de-ses-voisins-video>

CHAPITRE 3

COVID longue, version littéraire

Les événements du Montréal d'expression anglaise

Jason Camlot

Depuis 2016, Where Poets Read, un répertoire d'événements littéraires montréalais, a annoncé près de 800 lectures publiques (McLeod, s.d.). Jusqu'à récemment, le dernier événement en salle qui figurait sur le site était le spectacle de variétés bilingue *Épiques Voices: Bilingual Poetry Show*, qui s'est tenu à La Vitrola le 9 mars 2020 et que Katherine McLeod et Catherine Cormier-Larose coanimaient. Je m'en souviens très bien, non seulement parce qu'on y a lu et récité de magnifiques œuvres, mais surtout parce qu'il aura été le dernier événement public de poésie auquel j'aurai assisté avant un très long hiatus qui aura duré exactement 593 jours¹. Sur Where Poets Read, pour la période du 19 au 29 mars, on voit que les spectacles ont été annulés ou reportés. Circulaient alors des publications Facebook comme celle-ci, écrite par Ian Ferrier, l'organisateur du Words and Music Show: «Le spectacle de ce soir n'est pas annulé, seulement reporté. Nous recueillons actuellement des enregistrements de l'ensemble des artistes qui devaient s'y produire et nous nous préparons à diffuser ces enregistrements dans ce groupe la semaine prochaine. Restez à l'affût et restez en sécurité!». Cette annonce trahit un manque de vocabulaire pour décrire la situation émergente et la nature des événements virtuels à venir. Depuis plus de vingt ans, Ian Ferrier organise le Words and Music

1. Le spectacle *Épiques Voices: Bilingual Poetry Show* a été organisé dans le cadre du festival Dans ta tête, le 9 mars 2020.

Show à Montréal et n'a jamais pris plus d'un mois ou deux de congé. J'ai été un de ses collègues, notamment en faisant partie du milieu artistique et littéraire anglo-montréalais, et en occupant deux postes officiels associés au Words and Music Show. Premièrement, en tant que directeur du réseau de recherche SpokenWeb, je collabore avec Ian Ferrier pour mettre au point une présentation numérique de la collection audiovisuelle documentant sa série de lectures depuis 2000². Deuxièmement, au sein du conseil d'administration de la Quebec Writers' Federation (QWF), je suis l'agent de liaison désigné pour le Words and Music Show. Il s'agit d'un poste vaguement défini qui suppose que j'appuie les efforts d'Ian Ferrier visant à organiser des événements littéraires à Montréal (efforts financés en partie par la QWF), puis que je rende compte de ces activités au conseil. Étant donné ces divers liens et mon désir de ne pas voir le Words and Music Show disparaître, lors de la dernière semaine de mars 2020, je me suis mis à travailler aux côtés d'Ian Ferrier pour trouver une façon d'assurer la pérennité du spectacle en ligne après l'annonce des nouvelles restrictions sur les rassemblements liées à la COVID-19. Cet effort conjoint a permis au Words and Music Show de se tenir virtuellement pour la première fois le 29 mars 2020 (à partir de mon compte Zoom institutionnel de l'Université Concordia). Nous étions alors convaincus que cette solution serait provisoire et de courte durée, mais elle s'est transformée en collaboration de deux ans. En tout, nous avons coorganisé 16 fois le Words and Music Show par visioconférence (et ainsi présenté environ 80 artistes) au fil des diverses saisons et des vagues de la pandémie au Québec, c'est-à-dire dans le cadre des restrictions sociales particulières imposées. J'ai déjà entamé une première réflexion sur cette impressionnante série de spectacles virtuels dans un long essai audio diffusé en tant qu'épisode du balado de SpokenWeb (2022). J'y affirme et je maintiens dans la présente contribution qu'il est peut-être trop tôt pour avancer de façon utile des théories relatives aux conséquences de la pandémie sur les cultures et communautés littéraires au Canada.

En effet, l'abstraction critique nécessaire à une théorisation de ces conséquences exigerait une distance temporelle et critique significative par rapport aux phénomènes visés. De plus, comme il est clair que nous sommes, au moment d'écrire ces lignes, encore dans le contexte de la

2. Pour en savoir plus sur SpokenWeb, voir <https://spokenweb.ca/>

pandémie, je préfère être à l'écoute de ses caractéristiques et les décrire plutôt que de théoriser leur signification en termes abstraits. Pour créer l'épisode *The Show Goes On: Words and Music in a Pandemic* (2022), qui portait sur la tenue du Words and Music Show pendant la pandémie, j'ai écouté et décrit les enregistrements audiovisuels des 16 spectacles virtuels que j'avais organisés avec Ian Ferrier. Durant cette écoute, j'ai entendu non seulement le son filtré et fragile de la « connexion » relayée qui avait remplacé le brouhaha plus fluide des rassemblements en personne, mais aussi la nostalgie manifeste (particulièrement lors des discussions avant et après les événements ainsi que juste avant la déconnexion) quant au « son de l'affect en action », ce bruit de fond des enregistrements d'événements en salle. Ce « bourdonnement des lieux » rappelant l'échange d'énergie entre les gens est remarquablement absent de l'environnement sonore de Zoom. En indiquant que je souhaite actuellement me concentrer sur l'écoute et la description comme actes critiques au lieu de théoriser, je ne nie pas qu'il s'agisse là de manœuvres d'abstraction. En effet, la description représente la moitié du travail de formulation d'une thèse. Dans cette optique, un simple adjectif correspond aux balbutiements d'une thèse. Toutefois, je crois que nous devrions nous attarder pour le moment dans le fragile espace critique de l'écoute et de la description.

En réponse à cette affirmation, avancée lors d'une conversation avec des collègues de l'ensemble du Canada par Zoom après l'écoute collective du nouvel épisode de mon balado (c'est ainsi que se maintiennent les liens au sein de nos réseaux de recherche ces temps-ci), ma collègue Hannah MacGregor, qui anime le balado de SpokenWeb, a souligné que cette posture lui rappelait ce que Toril Moi exprime au sujet des « pratiques de lecture postcritiques ». Dans *Revolution of the Ordinary*, quand elle décrit la critique littéraire comme une sorte d'attitude critique plutôt qu'une méthode explicite, Toril Moi s'oppose à la solennité critique associée à une lecture axée sur ce qui est profond et dissimulé, et réclame plutôt que la critique soit « une volonté de regarder et de voir, de porter maximale attention aux mots sur la page, à un point tel qu'on se sent obligés de demander "pourquoi cela?" » (2017, p. 179-180). Ce qui a trait aux méthodes et aux théories doit se clarifier à la lumière de ces moments où l'on remarque quelque chose de façon à ce que l'on se demande : « Pourquoi cela ? » La volonté de « porter maximale attention » (pour écouter et décrire) en étant toujours sur le point de demander « pourquoi ? » est

l'approche qui me semble actuellement la plus fructueuse et la plus respectueuse des réalités affectives de la condition pandémique. L'idée d'une « condition » pandémique évoque une signification à la fois extérieure et intérieure, autant des structures historiques, sociales et institutionnelles que des états phénoménologiques et psychologiques qui ont façonné notre expérience de vie dans ces conditions³.

Ce chapitre, bien qu'il vise à aborder des éléments relatifs à la posture et à l'approche critiques que je viens de mentionner, est davantage un rapport préliminaire qu'un argumentaire complet sur les conséquences de la pandémie de COVID-19 pour les communautés littéraires d'expression anglaise de Montréal, au Québec. Il faut dire que j'ai mis au point une proposition de recherche pour qu'une étude plus exhaustive soit réalisée quant aux effets de la pandémie sur les événements et communautés littéraires au Canada. Cette proposition, pour laquelle toutes les données (quantitatives et qualitatives) n'ont pas encore été recueillies, a été financée et s'intitule actuellement *Archive of the Digital Present for Online Literary Performance in Canada (COVID-19 Pandemic Period)*. Le projet dans son ensemble vise à recueillir diverses données sur les événements littéraires qui se sont tenus au Canada depuis mars 2020, puis de mener des entretiens d'histoire orale avec les personnes qui les ont organisés et y ont participé pour avoir une idée de la signification culturelle de ce chapitre de l'histoire littéraire. Pour les fins du présent rapport préliminaire, j'exposerai certaines données initiales que nous avons collectées sur des événements d'expression anglaise ayant eu lieu à Montréal et je résumerai des récits d'expériences littéraires de pandémie rassemblés grâce à une première série de questions envoyées par courriel à un échantillon de personnes issues du milieu littéraire d'expression anglaise du Québec. En tout, cinq organisateurs et organisatrices de séries d'événements littéraires, trois éditeurs et éditrices d'expression anglaise basés au Québec et une fédération littéraire (la QWF) y ont répondu. Le portrait que je peux offrir de la période littéraire pandémique du Montréal d'expression anglaise se résume donc aux récits acheminés par ces personnes et aux données initiales sur le nombre d'événements (données recueillies à partir de publications sur les médias sociaux)⁴.

3. Pour en savoir plus sur le concept de « condition » relativement à la pandémie, voir Camlot et McLeod, 2021, p. 69-71.

4. J'ai reçu des réponses de Christopher DiRaddo (série de lectures et club de lecture de la Violet Hour), Ian Ferrier (Words and Music Show), Oliver Fugler (Metonymy Press),

Données préliminaires

Les annonces d'événements sur les plateformes de médias sociaux comme Facebook, Twitter et Instagram ont été les premières sources de renseignements les plus utiles sur la situation des événements littéraires au Canada quand les effets des restrictions liées à la pandémie ont commencé à se faire sentir. Salena Wiener, étudiante à la maîtrise de l'Université Concordia, a compilé un ensemble de données initial couvrant la période du 20 mars 2020 au 20 février 2021. Ces recherches ont permis d'établir que 75 organisations d'expression anglaise au Canada avaient organisé au moins un événement en ligne pendant cette période. En tout, 1 031 événements littéraires virtuels s'étant tenus au Canada ont été repérés, et 18 organisations basées au Québec ont tenu 193 d'entre eux. Parmi eux, on comptait des séries de lectures comme celles organisées par Ilona Martonfi (Librairie Argo), Rachel McCrum (Atwater Poetry Project – APP), Ian Ferrier (Words and Music Show), Sina Queyras (Writers Read: Concordia University's Reading Series) et Christopher DiRaddo (Violet Hour). Les organisations visées comprenaient aussi des librairies (Librairie Drawn & Quarterly et Concordia Community Solidarity Co-op Bookstore), des presses littéraires dont Véhicule Press, Metonymy Press, Metatron Press, Linda Leith Publishing et la maison d'édition Drawn & Quarterly, des revues littéraires comme *The Void* et *Soliloquies*, ainsi que d'autres festivals et organisations dont le Festival Metropolis bleu et la QWF.

Notre définition de ce qui constitue un « événement littéraire » est large: elle inclut les lectures publiques, les forums littéraires, les tables rondes, les lancements de livres, les discussions de clubs de lecture et autres formes de performances et d'échanges littéraires publics en ligne. Puisque notre collecte de renseignements sur les événements littéraires s'étant tenus en ligne pendant la pandémie est en cours, il est clair que nos résultats initiaux sont inférieurs au nombre réel d'événements littéraires d'expression anglaise organisés en ligne au Canada et au Québec depuis mars 2020. Ces statistiques donnent également peu d'information

Linda Leith (Linda Leith Publishing), Rachel McCrum (Atwater Poetry Project), Michael Nardone (Dialogues on Poetics), Ashley (Obscura) Opheim (Metatron Press), Lori Schubert (Quebec Writers' Federation), Jason « Blackbird » Selman (artiste et organisateur pour le Kalmunity Vibe Collective). Toutes les réponses reçues par courriel seront accompagnées d'une référence complète à leur première occurrence seulement.

sur ce qui s'est produit lors de ces événements, pourquoi et comment ils ont été organisés, et ce qu'ils représentaient pour les gens qui y ont participé ou assisté. Grâce à la générosité des personnes ayant répondu par courriel à mes questions, j'en ai appris beaucoup sur la vie littéraire d'avant la pandémie et sur ce qui s'est produit depuis⁵. Dans ce rapport, je recourrai à de longues citations et à un cadre critique laconique; je vise ainsi à écouter plutôt qu'à me prononcer.

Avant la pandémie

Dans les mois et les années qui ont précédé mars 2020, les organisateurs littéraires interrogés préparaient activement des événements de toutes sortes dans des endroits physiques pour diverses communautés partout en ville. À ce sujet, Ian Ferrier indique :

Le Words and Music Show a présenté des spectacles littéraires tous les mois à la Casa del Popolo à Montréal entre 2000 et 2020. Le Mile End Poets' Festival, un événement annuel de cinq soirs avec des organisateurs, auteurs, et artistes différents chaque soir s'est tenu de 2010 à 2019, à la Casa del Popolo, à la Sala Rossa, au Resonance Café et dans d'autres salles montréalaises. Ces spectacles ont contribué à la carrière ou ont lancé la carrière de plusieurs artistes; nombre de ces artistes ont d'ailleurs acquis un renom partout au pays. (Courriel envoyé le 19 janvier 2022)

Ashley Opheim, de Metatron Press, pour sa part, souligne que sa maison d'édition a organisé sa première lecture publique en 2012, deux ans avant le lancement de son programme d'édition. Cet événement a eu lieu dans un loft du quartier Mile-Ex. Depuis, la maison a préparé plus de 50 lectures publiques au Canada et aux États-Unis, lectures qui ont présenté le travail de plus de 300 auteurs et autrices. Avant la pandémie, elle avait organisé quelques lectures en ligne, mais son objectif était plutôt de créer, par ses événements, un environnement unique pour la performance et la réception littéraires. Pour ce faire, une attention particulière était portée à l'éclairage, au décor et à la disposition de l'espace afin de favoriser plusieurs sortes d'écoute et d'interactions lors de chaque événement. Ainsi, Metatron Press a organisé des séances de lecture dans des

5. Les questions envoyées aux organisateurs littéraires du Québec ainsi que les commentaires et perspectives qu'elles ont suscités sont indiquées en annexe de ce chapitre.



Images 3.1, 3.2 Lecture de l'auteur Matthew E. Duffy à l'événement Metatron, The White Dove, un *after hours* tenu dans Parc-Extension, Montréal, janvier 2013 [en haut]. Lecture de l'auteur H. Felix Chau Bradley au Metatron livestream, devant les producteurs Fiat Lux. Événement soutenu par Anteism Project Space, dans Parc-Extension, Montréal, avril 2021 [en bas]. Crédit photo : © Ashley Opheim.

champs, des librairies de livres neufs et d'occasion, des bâtiments historiques, des galeries d'art, des salles de concert, des centres et des bars créatifs, des serres et de nombreux espaces inusités. Sa philosophie était de proposer des événements littéraires uniques et irremplaçables auxquels le public se sentirait chanceux d'avoir assisté. Par conséquent, les restrictions liées à la pandémie ont sérieusement mis à mal sa vision, qui était

d'être une maison d'édition centrée sur les événements communautaires (Ashley Ophem, courriel envoyé le 7 février 2022).

Quand Oliver Fugler traite des événements organisés par Metonymy Press avant la pandémie, il évoque une philosophie de l'expérience communautaire similaire, également explorée par des lieux diversifiés : « Nous avons eu des événements variés ! Dans des bars, des centres administrés par des artistes, des universités, la boutique érotique et librairie Venus Envy, des centres communautaires [etc.]. » (Courriel envoyé le 7 février 2022) Metonymy a été créée suivant les principes à l'origine de l'annuel Salon du livre Queer entre les couvertures (dont l'objectif était de faire venir plus de littérature queer d'expression anglaise à Montréal). D'ailleurs, les membres de la communauté queer représentent souvent une grande partie du public des événements de la maison d'édition et viennent appuyer les auteurs et autrices, leur travail et la maison elle-même. Avant la pandémie, les événements étaient généralement de nature dialogique : plusieurs lectrices et lecteurs étaient invités, et ils comportaient des discussions et des échanges après les lectures. La variété des lieux de réception reflétait la diffusion communautaire visée. Pour décrire la Violet Hour (la « série de lectures LGBTQ de Montréal »), qui s'était tenue dans une seule salle tout au long de son histoire, Chris DiRaddo met l'accent sur le lien puissant unissant l'endroit choisi et ce qu'il appelle la « diffusion littéraire » (*literary outreach*) :

La Violet Hour avait lieu dans un bar de danseurs nus du Village gai. Ce choix était délibéré. Je voulais un lieu un peu discordant qui n'était pas une librairie. Je voulais attirer des gens qui ne penseraient jamais aller à une lecture dans une librairie. Les Violet Hours étaient des événements sociaux. Elles créaient des liens entre les lecteurs et lectrices. Je voulais que les gens puissent boire une bière, découvrir de nouveaux auteurs et de nouvelles autrices, se lier d'amitié et même tomber amoureux (un couple qui est aujourd'hui marié et a deux enfants a eu son premier rendez-vous lors d'un de mes événements). Je voulais que certaines personnes soient mal à l'aise de venir. Je fais des blagues quand je parle de « diffusion littéraire », mais je pense que c'est en partie vrai. Il s'agit d'apporter la littérature dans un espace où elle ne se trouve pas normalement. Tout cela a été perdu avec la pandémie. (Courriel envoyé le 24 janvier 2022)

D'autres séries de lectures qui existaient de longue date, comme celles organisées par Writers Read et le Atwater Poetry Project, accueillaien régulièrement des auteurs et autrices de partout en Amérique du Nord



Images 3.3, 3.4 Lecture de Danny Ramadan durant la Violet Hour en août 2019 au Stock Bar, dans le Village gai de Montréal [photo du haut]. Christopher DiRaddo introduisant la Violet Hour en avril 2021 de son domicile [photo du bas]. Crédit photo : © Christopher DiRaddo.

dans des espaces institutionnels établis. Or, après mars 2020, ces espaces ont fermé leurs portes pendant des périodes prolongées⁶.

Changement de cap

Quand on a commencé à mieux connaître la menace pour la santé publique posée par la COVID-19 et que le gouvernement du Québec a annoncé de nouvelles restrictions, les organisateurs et organisatrices

6. Les événements de Writers Read s'étaient tenus dans différents espaces sur le campus de l'Université Concordia depuis plus d'une décennie (voir <https://concordiawritersread.com/>), et le Atwater Poetry Project avait lieu depuis 2004 à la Bibliothèque et centre informatique Atwater, au centre-ville de Montréal. Pour en savoir plus sur l'histoire de la série, voir <https://www.atwaterlibrary.ca/events/atwater-poetry-project/>

littéraires ont dû étudier leurs options. Initialement, leur réaction a été d'annuler ou de reporter leurs événements. Ian Ferrier souligne, en parlant du Words and Music Show prévu pour le 22 mars 2020, qu'il s'agissait « de la première fois qu'il était annulé » en vingt ans d'existence. L'organisateur est passé à l'action rapidement et a mis le spectacle en ligne exactement une semaine plus tard. C'est également en ligne que les éditions suivantes se sont déroulées pour le reste de cette année-là et la majorité de la suivante. Chris DiRaddo, pour sa part, a dû annuler une édition spéciale de la Violet Hour qui devait avoir lieu au Centaur Theatre en même temps que la série de lectures queer du Playwrights' Workshop Montréal en avril 2020. Cinq auteurs et autrices étaient censés y prendre part. À l'époque, Chris DiRaddo collaborait aussi avec l'équipe du Festival Metropolis bleu afin de mettre sur pied une série d'événements littéraires LGBTQ2S+ pour le festival de cette année-là (du 1^{er} au 6 mai 2020), à la fois en anglais et en français. Neuf événements étaient prévus et ont dû être annulés, dont une cérémonie de remise de prix, une édition de la Violet Hour, des entrevues sur scène ainsi que des tables rondes.

De son côté, Rachel McCrum, alors directrice du Atwater Poetry Project, a dû annuler un événement prévu pour mars 2020 en partenariat avec le Versefest d'Ottawa et dont les invités étaient Canisia Lubrin, Klara du Plessis et la poète allemande Monika Rinck. À titre d'organisatrice indépendante, elle s'occupait également de trois événements prévus dans le cadre du Metropolis bleu : un événement basé sur un partenariat avec le Centaur Theatre et le Throw! Poetry Collective ; un cabaret d'écopoésie qui devait avoir lieu dans une maison de verre sur un toit du centre-ville de Montréal et avait comme invités Moe Clark, Nadia Chaney et Dona La Luna ; et une installation-performance qui était censée se tenir une fin de semaine pendant le festival à l'Hôtel 10 (10, rue Sherbrooke O., Montréal), avoir pour thème les idées relatives à « l'hospitalité » et mettre en vedette Seeley Quest, Tara McGowan-Ross et Lula Carballo. C'est en janvier 2020 que Rachel McCrum s'était lancée complètement à son compte. Elle souhaitait alors gagner au moins en partie sa vie en organisant et en produisant des événements de poésie en salle. Cependant, la pandémie a mis des bâtons dans les roues de ses plans créatifs et entrepreneuriaux. Quand les grands festivals littéraires comme Versefest et Metropolis bleu ont annulé tous leurs événements, que les voyages (internationaux et interprovinciaux) étaient devenus impossibles et que la

bibliothèque Atwater – le lieu d’attache de l’APP – a fermé, l’organisatrice s’est dit que c’était la fin : « On sentait que tout était arrêté et qu’il faudrait tout recommencer du début. » (Rachel McCrum, courriel envoyé le 3 février 2022)

La Quebec Writers’ Federation, dont les services sont destinés aux communautés littéraires d’expression anglaise du Québec, organise de nombreuses activités littéraires tout au long de l’année, notamment des ateliers, des visites d’écoles, des lectures publiques, des rassemblements sociaux et une cérémonie de remise de prix. La pandémie a posé un défi logistique incroyable à Lori Schubert, directrice exécutive, ainsi qu’au personnel et au conseil d’administration de la QWF. Initialement, les restrictions ont été imposées pendant la série d’ateliers printaniers de l’organisation. La plupart des ateliers de huit semaines s’étaient tenus une fois en présence; le défi consistait donc à former les personnes qui les animaient pour qu’elles puissent se servir de la plateforme de visioconférence le plus rapidement possible. L’objectif : éviter de freiner les ateliers et de perdre des participants. La QWF en a tout de même perdu et remboursé une poignée, qui ne souhaitait pas tenter l’expérience des séances virtuelles. Lori Schubert disposait déjà d’un compte gratuit sur cette plateforme, mais elle a dû passer à un compte Affaires pour accueillir tous les ateliers, puis acheter suffisamment de licences pour chacune des personnes les animant et se former elle-même de façon intensive. À partir, entre autres, de vidéos en ligne, elle a créé un document de référence pour les animateurs qui comprenait, par exemple, des liens vers des tutoriels et des outils spéciaux à intégrer à leur enseignement de l’écriture, notamment les salles d’atelier, le partage d’écran, le tableau blanc, etc. Par la suite, Lori Schubert a tenu des séances de formation individuelles avec les animateurs et animatrices pour leur apprendre à travailler de façon indépendante avec cette plateforme qui leur était encore inconnue. Elle leur a ainsi montré comment programmer des réunions, se servir de la salle d’attente, lancer et mener leurs propres séances, etc. Une personne connaissait déjà la plateforme et n’a manqué aucune semaine; les autres, à une exception près, ont repris les ateliers dans les deux semaines ayant suivi leur première séance.

Par ailleurs, la QWF a dû changer de cap pour de nombreuses autres séries d’événements. Une nouvelle série d’ateliers nommée StoryScaping venait d’être lancée et a dû être mise en ligne (à coût plus élevé en raison



Images 3.5, 3.6 Une foule rassemblée au gala des prix de la Quebec Writers' Federation en 2019 [photo du haut]. Crédit photo : © Kevin Calixte.
L'animatrice Deanna Smith présentant les prix littéraires au gala des prix de la Quebec Writers' Federation en 2020 [photo du bas]. Crédit photo : © Quebec Writers' Federation.



d'une rétribution supérieure accordée à l'animation). On avait prévu de diffuser les événements de la série Writers Out Loud en visioconférence et ils l'ont été. Ils mettaient en vedette des auteurs noirs et autrices noires du Canada (Black Writers Out Loud). Un des événements était une performance filmée à la Sala Rossa (sans auditoire) pour une émission Web en partenariat avec SpokenWeb, le Words and Music Show et le Throw! Poetry Collective. Un autre s'inscrivait dans le cadre du Holiday Book Fest, de Read Quebec, et reposait sur une collaboration avec l'Association des éditeurs de langue anglaise du Québec (AELAQ). Les séances Shut Up & Write, d'importants rassemblements d'écriture, se tenaient normalement entre deux séries d'ateliers de la QWF et permettaient aux membres de se réunir dans les bureaux de la fédération pendant deux à trois heures. Elles ont fini par avoir lieu toutes les deux semaines, le samedi matin

(encore une fois par visioconférence). La QWF a ainsi été l'hôte de neuf séances du 9 mai au 26 septembre 2020, et la série a pris fin une semaine ou deux avant la reprise du calendrier d'ateliers réguliers. Ces séances virtuelles ont été bien reçues et ont attiré un important public. Comme la pandémie a persisté, elles ont repris en janvier 2021 et se sont tenues jusqu'au début des ateliers printaniers de la QWF, puis une nouvelle fois à l'été. En tout, la QWF a réussi à organiser 11 séances Shut Up & Write en 2021 sans jamais ouvrir les portes de ses bureaux à ses membres.

Enfin, en plus d'avoir dû changer de cap et passer au virtuel pour plusieurs événements sociaux et lectures (par exemple, dans le cadre du Salon du livre de 2020), la QWF a dû repenser son événement phare annuel, le QWF Awards Gala. Elle avait déjà réservé le cabaret Lion d'Or pour le gala de remise de prix de 2020 quand la pandémie a commencé. Elle a donc attendu jusqu'au début de l'automne 2020 avant d'opter pour un gala en ligne. Toutefois, au lieu de tenir un seul événement, elle a décidé d'en diffuser une série, préenregistrés animés par Deanna Smith, poète, artiste et formatrice. Celle-ci a annoncé les nominations pour les sept prix pendant une semaine à la mi-octobre, à raison d'un par soir. Le « gala » a eu lieu en novembre. Encore une fois, Deanna Smith l'avait préenregistré et animé; il comprenait des discours de remerciement que les personnes gagnantes avaient préenregistrés. L'auditoire n'était pas aussi vaste que pour un « vrai » gala (environ 130 personnes y ont assisté en temps réel), mais l'ambiance était festive, comme en témoignait la section de clavardage, très active. En février 2022, le gala enregistré avait été visionné 792 fois, un nombre presque quatre fois supérieur à l'auditoire normal (en personne) du gala. Le virtuel a donc le potentiel de conférer aux événements littéraires de ce genre et d'autres genres une durée de vie prolongée dépassant de loin leur date de diffusion originale.

Bien que tous les organisateurs consultés aient mentionné le grand besoin de flexibilité et la détermination qui ont caractérisé cette importante période de transition, ils et elles ont également exprimé avoir vécu une anxiété et un sentiment de perte marqués. Lori Schubert décrit cette période comme « stressante, mais aussi excitante, d'une certaine façon ». Elle ajoute : « Il était plaisant d'avoir un nouveau défi, surtout un défi qui était de toute évidence la solution au grave problème auquel tout le monde faisait face. » Linda Leith, qui parle du point de vue d'une éditrice, a pour sa part présenté cette observation consternante : « La pire difficulté,

constatée dès le début des événements virtuels et tout au long de ceux-ci, c'est qu'il est presque impossible d'y vendre des livres.» (Linda Leith, courriel envoyé le 24 janvier 2022)

Réalités virtuelles

Certaines choses possibles lors de rassemblements en personne ne le sont pas lors d'événements virtuels. Au moment où ces derniers ont commencé, plusieurs organisateurs et organisatrices indiquent avoir vécu un mélange de gratitude, de frustration et d'incertitude chaotique. À ce sujet, Ian Ferrier commente : « Quand on est revenus en format virtuel, la première fois, on était heureux d'avoir une façon de continuer à présenter des œuvres... Le reste du spectacle ressemblait beaucoup à n'importe laquelle de nos soirées, avec des présentations d'un maximum de cinq poètes. » Ian Ferrier en était toujours l'animateur. « On allait continuer à présenter des artistes, peu importe la situation », ajoute-t-il. Règle générale, une détermination obstinée prévalait afin que le spectacle ne s'arrête pas. De plus, un engagement collectif tenace relevant de l'imaginaire permettait de faire un événement littéraire, un spectacle d'un moment où tout le monde, en réalité, était assis seul à la maison devant son écran d'ordinateur. Chris DiRaddo, pour sa part, se rappelle peu le premier événement de la Violet Hour en ligne, mais il se souvient qu'« au début, on ne savait pas à quoi s'attendre ou combien de temps la pandémie durerait ». La tenue d'un événement en ligne semblait « une bonne solution temporaire ». De façon similaire, Rachel McCrum évoque un climat d'imprévisibilité : « Au début, on n'y croyait pas et on était incertains. J'ai échangé des courriels avec Klara, Canisia et Monika où l'on dit "on sera probablement capables de reprendre dans deux semaines". Maintenant, je me dis que je devrais imprimer et encadrer ces courriels. »

Par ailleurs, le recours initial aux plateformes virtuelles comme canaux de diffusion d'événements a été caractérisé par une période d'apprentissage et d'expérimentation intensifs qui a aussi été, pour des organisations faisant face aux mêmes difficultés, une période de mise en commun des connaissances. Oliver Fugler fait remarquer que le premier événement de Metonymy, à l'été 2020, « était quelque peu stressant [puisqu'ils n'avaient] pas encore utilisé la plateforme [de visioconférence] de cette façon, mais [ils avaient] assisté à un webinaire de la directrice du

FOLD (Festival of Literary Diversity), qui a aidé tout le monde à mieux comprendre comment se préparer ». Pour sa part, Rachel McCrum, a pris les moyens pour se préparer :

[J]’ai effectué quelques recherches sur différents modèles de diffusion avant de choisir Crowdcast pour son look professionnel, la facilité d’inscription aux événements, l’absence d’un grand nombre de petits visages dans des fenêtres, la possibilité d’intégrer un élément interactif et l’absence de risques de *zoombombing*. Cela semblait une peur importante au début. De plus, je sentais que Crowdcast avait été conçu au départ pour cette sorte d’événements, contrairement à Zoom et aux autres plateformes du genre (Zoom s’est rattrapé depuis).

Ces observations de Rachel McCrum indiquent que les organisateurs et organisatrices se sont vite demandé quelles étaient les possibilités offertes par les plateformes de télécommunication pour les présentations et interactions recherchées. Chris DiRaddo se rappelle qu’il a « rapidement compris », à son premier événement de la Violet Hour, qu’un rassemblement par visioconférence ne pouvait pas être comme un rassemblement en personne :

Quand tout le monde se trouve dans la même pièce, on ne se rend pas compte que les gens parlent tous en même temps ou s’interposent pour soutenir un argument avancé par une autre personne. Ces choses ne peuvent pas se produire par Zoom puisqu’elles rendent la conversation impossible à suivre. Je suis donc devenu le modérateur et j’ai établi un système où les gens devaient lever la main pour parler. Je leur ai également demandé de ne faire qu’une remarque à la fois et de ne pas prendre plus de deux minutes par argument.

Avec des plateformes de visioconférence, il faut un hôte actif, de l’ordre et une séquence événementielle qui s’oppose à la nature fluide et spontanée des interactions dans les lieux publics, où les gens peuvent entrer et sortir d’un espace donné, parler, applaudir, réagir et s’exclamer pendant une performance. À distance, l’auditoire est soit invisible, soit visible sous la forme d’une mosaïque de petits rectangles rappelant les photos de passeport.

Après une discussion collective au sujet d’un balado sur les événements littéraires en temps de pandémie, et pendant que les principaux intervenants échangeaient des idées sur le sujet, Hannah MacGregor a fait remarquer avec justesse, dans la section de clavardage : « Les plateformes numériques

sont majoritairement conçues pour nous faire choisir entre l'anonymat et la communauté. Soit l'auditoire est invisible et isolé, soit chaque personne est présentée de façon distincte et ordonnée par l'interface. » (Conversation sur Zoom, 7 février 2022) Les différents degrés de présence, qui rendent possibles des genres subtils d'interactions affectives et s'entendent malgré le brouhaha autrement cacophonique d'un espace événementiel bondé quand on se concentre suffisamment pour isoler une fréquence ou deux, sont complètement supprimés par les options paramétriques, par exemple la suppression des bruits ou d'autres outils de suppression de l'environnement. (site d'assistance Zoom) L'incohérence entre les attentes relatives aux possibilités d'un événement et l'expérience vécue lors d'un événement virtuel inspirent des épisodes de réflexions existentielles sur la conscience de soi. De son point de vue d'artiste (et non d'organisatrice), Ashley Opheim décrit l'événement virtuel comme une expérience étrangement percutante de l'absence de la présence: « Les lectures en ligne semblent en mal de ce que je chéris le plus des expressions publiques du travail créatif: les retours haptiques, la socialisation et le sentiment qu'un groupe de personnes réserve concrètement un espace physique à mon travail. »

Malgré les filtres de normalisation des plateformes de télécommunications, les événements virtuels des premiers mois de la pandémie (et longtemps ensuite) ont fait office de rendez-vous de consolation collective. Ashley Opheim relate ainsi que le premier événement en ligne qu'elle a organisé pendant la pandémie était en réaction au décès de Diane di Prima, le 25 octobre 2020. Animée à la fois par le deuil et la gratitude, elle a décidé de mettre sur pied un marathon de lecture en ligne des *Revolutionary Letters* de la poète. Elle a communiqué avec les nombreux auteurs et autrices de son réseau international et tenu une lecture complète du texte par Google Hangouts. Dans le cadre de cet événement que le public pouvait écouter et visionner, 27 voix se sont succédé. Ashley Opheim explique que cette lecture :

était motivée par un besoin collectif que je sentais, celui de nous rassembler à l'extérieur des dynamiques de marketing et de promotion de l'édition pour célébrer une femme et une poète exceptionnelle qui a eu l'audace de rêver d'un monde nouveau. Et, même si c'était en ligne, c'était très spécial de nous rapprocher par la technologie et de prendre part ensemble à la création de quelque chose en temps réel par un texte aussi puissant... C'était vraiment un événement spécial. (Metatron Press, 2020)

Lori Schubert, comme d'autres organisateurs et organisatrices, souligne que « les événements dans les tout premiers mois ayant suivi le début du confinement étaient particulièrement importants pour ceux et celles qui y ont assisté ». Par contre, ce sont le plus souvent les événements plus petits et interactifs, par exemple ceux du club de lecture de la Violet Hour, les ateliers et événements sociaux de la QWF ainsi que les exercices d'écoute du midi de SpokenWeb, qui semblent avoir pu perdurer et continuer à stimuler les personnes qui y participaient, contrairement aux événements virtuels qui tentaient de reproduire le format des performances publiques plus formelles. Lori Schubert mentionne que les sortes d'événements plus interactifs organisés par la QWF

ont contribué de façon significative à une impression de normalité pendant cette longue période étrange. Les activités offrant des possibilités d'interactions face à face, comme Shut Up & Write, les ateliers et les événements principalement sociaux, étaient les seules occasions de rencontrer de nouvelles personnes. Ils ont été parmi les sources de soulagement des gens.

Chris DiRaddo formule des observations similaires à propos des séances qu'il a organisées pour son club de lecture. Il explique aussi comment elles ont aidé les participants et participantes à créer des liens réels et durables :

Le club de lecture de la Violet Hour a été une véritable révélation pour moi pendant la pandémie. Parfois, nous étions 6 et, d'autres fois, 16, mais je voyais clairement que les liens formés étaient devenus très importants pour les participants et participantes. La lecture collective d'un livre, suivie d'une rencontre pour en discuter, a rompu l'isolement de plusieurs. Quelques membres venaient d'arriver à Montréal, d'autres vivaient seuls ou seules, d'autres encore se trouvaient à l'extérieur de la province (ce qui, en temps normal, ne se serait jamais produit), deux membres ont commencé à se fréquenter avant d'emménager ensemble, un membre esseulé s'est fait un merveilleux nouvel ami. C'était formidable pour moi aussi. Je sentais vraiment qu'on avait créé quelque chose d'important ensemble.

La série de lectures de la Violet Hour et autres événements littéraires du même genre ont fini par devenir moins attirants, et Chris DiRaddo a cessé d'en organiser autant parce qu'ils semblaient de plus en plus difficiles et décourageants à produire en format virtuel. Les événements en direct se tenaient souvent devant un auditoire de 20 à 100 personnes. Par visioconférence, il était impossible de sentir la présence du public, dont les



Images 3.7, 3.8 Lecture en extérieur de Neil Smith, dans le Village gai de Montréal, octobre 2022 [photo du haut]. Les membres du Violet Hour Book Club rassemblés sur Zoom, pour la discussion *What Belongs to You*, de Garth Greenwell, juillet 2020 [photo du bas]. Crédit photo : © Christopher DiRaddo.

rangs se sont tranquillement dégarnis (dans un cas, seules six personnes étaient présentes).

Entre le 22 mars 2020 et le 17 mars 2022, j'ai animé 25 exercices d'écoute virtuels. Lors de chacun d'eux, une personne (du milieu universitaire ou littéraire) affiliée au réseau de recherche SpokenWeb présentait

et faisait brièvement jouer une courte sélection audio, puis guidait les participants et participantes dans une discussion sur ce qu'ils et elles avaient entendu et les manières d'interagir avec les sons écoutés⁷. Les exercices d'écoute de SpokenWeb, tout comme le club de lecture de la Violet Hour, représentaient une forme interactive d'engagement littéraire qui permettait aux personnes qui y participaient de se concentrer non seulement sur l'objet sonore à l'étude, mais aussi de réfléchir à notre façon de nous écouter les uns les autres et d'écouter notre environnement à mesure que nous devenions de plus en plus habitués à travailler et à interagir par des plateformes de visioconférence. Ces événements constituaient des occasions à la fois de partager du savoir-faire, du matériel de recherche et des méthodes critiques, et de prendre part à une forme généreuse et conviviale de phénoménologie interactive. Rachel McCrum se rappelle son expérience en ces termes : « J'ai aimé les événements d'écoute de SpokenWeb sur l'heure du midi. J'ai aimé les exercices, qui nous invitaient à écouter l'environnement nous entourant. »

Innovations et répercussions

Malgré des pertes considérables au sein de notre environnement humain et notre nostalgie pour la présence des autres, les contraintes liées à nos nouveaux modes d'interaction pendant la pandémie ont généré de nouvelles formes et possibilités pour créer des liens, des formes novatrices de pratiques et d'interactions littéraires, et peut-être même de nouvelles sortes d'intimité littéraire. Les personnes responsables de l'organisation du Words and Music Show s'intéressaient aux possibilités offertes par Zoom, que les performances physiques n'offraient pas. Par conséquent, elles ont encouragé les artistes à s'amuser avec les arrière-plans, à explorer différents décors chez eux pour les lectures et à intégrer des circonstances quotidiennes dans leurs présentations. C'est ce qui s'est produit lorsque Alexei Perry Cox a lu des poèmes de son lit pendant que son bébé la

7. Les exercices d'écoute virtuels de SpokenWeb sont régulièrement ajoutés au répertoire *Archive of the Present* du site de SpokenWeb. Pour consulter un exemple de ces exercices en ligne, voir Du Plessis, 2020. Pour une liste complète des exercices d'écoute ayant eu lieu pendant la période de la pandémie, rendez-vous à la page des événements du site de SpokenWeb en appliquant le filtre « Workshops » : <https://spokenweb.ca/past-events/>.

regardait et gazouillait⁸. Les organisateurs ont prévu des lectures, des discussions artistiques, des numéros de musique et de danse ainsi que des projections d'œuvres multimédias composées de textes et de vidéos. Leur objectif était de déterminer si la plateforme pouvait véhiculer avec succès différents types de performances. Par la suite, tout comme les organisateurs de plusieurs séries d'événements qui ont dû passer au virtuel, ils ont commencé à intégrer plus d'artistes de l'international à leur programmation. Des artistes de l'Australie, de l'Europe, du Royaume-Uni, des États-Unis et de partout au Canada s'y sont ainsi produits régulièrement.

Pour rendre ses événements en ligne plus captivants, le Atwater Poetry Project a, pour sa part, commencé à présenter un duo de poètes (plutôt qu'une seule personne par événement) et a modifié le déroulement de ses lectures, désormais suivies d'une conversation entre ces poètes animée par un hôte, puis de questions de membres du public à la fin. Comme la tenue d'événements virtuels s'est poursuivie, Rachel McCrum s'est mise à diversifier les formats; ainsi, le public ne savait pas à quoi s'attendre d'un événement à l'autre. L'un consistait en une lecture double de « pages centrales » (*centerfolds*), alors que, dans un autre, une fête avait lieu parallèlement dans la section de clavardage. L'organisatrice explique que « [l]es gens revenaient d'un mois à l'autre simplement parce qu'ils étaient curieux ». Metatron Press s'est allié à Anteism Books et à ses infrastructures de diffusion numérique pour mettre sur pied des lectures en direct au rythme calme et lent filmées sous un éclairage éthéré et très stylisé. Ces choix soulignaient ainsi les liens intéressants à tisser entre les lectures de poésie, les vidéos de musique d'ambiance et peut-être même les techniques et effets des productions audio de type RASM (« réponse autonome sensorielle méridienne » ou ASMR en anglais) (Metatron Press and Anteism Books, 2021, 00 : 14 : 39). Pour les lancements de la collection de poésie *ZOM-FAM*, de Kama La Mackerel à l'automne 2020, Metonymy Press a organisé une « tournée “d'un océan à l'autre” qui se déplaçait géographiquement d'est en ouest et faisait appel à des libraires ou à d'autres hôtes à chaque endroit, même s'iel [La Mackerel] ne s'est pas déplacé·e plus loin que le parc Jarry, près de chez ellui, pour cette série d'événements ». Chris DiRaddo se rappelle la décision de tenir une fête

8. Une vidéo de la première édition virtuelle du Words and Music Show peut être visionnée sur Facebook (voir lien en bibliographie: Words and Music Show [2020]). La lecture d'Alexei Perry Cox se produit de 10 min 55 s à 18 min 50 s.

par visioconférence après la diffusion du gala de la QWF : « On a envoyé un lien Zoom pour que les gens qui le voulaient puissent se réunir et discuter comme si on avait été en personne. La fête a été brève, mais c'était parfait pour terminer la soirée sur une note personnelle. C'était tellement mieux que de fermer la vidéo du gala pour se retrouver aux prises, juste après, avec un appartement vide. » Au printemps 2021, Chris DiRaddo a aussi exploré de nouvelles avenues pour le lancement de son propre roman, *The Family Way* (Véhicule Press), afin d'éviter le format virtuel :

Au final, ce que j'ai décidé de faire, c'est de donner 100 paquets spéciaux à des amis et amies. Dans chaque sac fait à la main, il y avait une tasse, une carte postale et un exemplaire signé de mon livre. Mon partenaire et moi avons ensuite livré ces sacs à la porte de chaque personne qui en avait commandé un en l'espace de quatre semaines. C'était si amusant ! C'est comme si on avait réinventé le lancement de livre et qu'on apportait le produit aux gens au lieu de les faire venir à nous. Si le lancement avait été en personne, je n'aurais peut-être eu qu'une minute ou deux pour discuter avec les gens qui seraient venus. Mais là, j'ai pu passer de dix à quinze minutes avec chaque personne qui avait acheté un exemplaire (et tout cela s'est passé au printemps, quand on pouvait parler dehors, et j'ai donc pu voir des gens que je n'avais pas vus depuis peut-être un an). Cela m'a fait chaud au cœur et, si j'avais à choisir, je choiserais de nouveau cette expérience plutôt que celle d'un lancement traditionnel.

Tandis que Chris DiRaddo a été motivé à concevoir un nouveau mode de distribution de livres pour éviter de passer au virtuel, pendant la pandémie, Michael Nardone a pour sa part créé une série de dialogues, *Dialogues on Poetics*, en partenariat avec Anteism Books et le Centre for Expanded Poetics (CEP), simplement afin de tirer profit du système de diffusion d'Anteism et d'explorer les possibilités de programmation en ligne pour le CEP. Il s'emploie maintenant à convertir des versions éditées et transcrites de ces dialogues virtuels en manuscrits ; il tentera de les faire publier par une maison d'édition littéraire. Il s'agit d'un exemple où la diffusion Web précède l'écrit (Nardone, 2022). Bien entendu, ce qui a été appris et vécu sera en partie repris dans les variations à venir des événements hybrides et en personne. Par contre, les effets de la pandémie prolongée sur l'industrie de l'édition restent à voir. Elle pourrait avoir suscité de nouvelles créations intermédiaires et des manifestations du travail littéraire qui dépasseront les formats papier, électronique et audio du livre.

Toutefois, même si les innovations introduites représentent de possibles avancées, on ne peut nier le poids émotionnel et financier auquel cette période a confronté toutes les personnes œuvrant dans les milieux littéraires. La pandémie a notamment changé le paysage matériel des futurs événements. À ce sujet, Ian Ferrier souligne : « Deux des salles où se sont tenues nos représentations pendant dix et vingt ans sont maintenant fermées... Je ressens personnellement le besoin de demeurer en contact avec toutes les personnes qui ont fait de nos spectacles ce qu'ils sont, juste pour les saluer et savoir comment elles vont, comment vont leur moral et leur travail. »

Après avoir organisé des événements virtuels pendant deux ans, Chris DiRaddo, pour sa part, espère revenir en salle :

J'espère qu'on pourra refaire les choses de l'ancienne façon et, quand ce sera le cas, qu'il y aura encore un public... Je pense que, si cette pandémie se termine enfin un jour, les gens désireront ne plus faire les choses en ligne. Ils voudront vivre des expériences authentiques en interagissant avec les autres dans des espaces publics. Je pense donc qu'il faut s'attendre à plus d'événements littéraires et à ce que plus de personnes s'y présentent.

Rachel McCrum va dans le même sens et perçoit le passage au virtuel comme une perte évidente se manifestant sous la forme d'une nostalgie :

Je crois qu'on a perdu quelque chose. Ou, d'une manière ou d'une autre, qu'on attend encore que quelque chose revienne. Malgré tous les efforts brillants, débrouillards, imaginatifs et infatigables déployés pour perpétuer nos événements, nourrir nos plateformes, permettre aux gens de montrer leur travail, donner l'occasion au public d'avoir quelque chose à voir, à écouter, à vivre, je sens qu'on attend vraiment le retour des événements en personne, de l'expérience incarnée et du ravissement physique qu'ils apportent. Le retour des rencontres accidentelles, des petites interactions, des présentations. Sentir à nouveau un morceau de musique ou un poème parcourir toute la longueur de notre corps, faire trembler nos oreilles, notre crâne. On ne le vit pas en ce moment. Cela me manque. Vraiment beaucoup.

L'organisatrice a également souligné que cette période a été particulièrement difficile pour les artistes en émergence qui entamaient leur quête d'une communauté. En effet, si les événements virtuels ont aidé les communautés bien établies à demeurer unies, il a cependant été difficile pour les nouveaux auteurs de savoir où aller.

L'ensemble des organisateurs a parlé de l'épuisement associé à la participation aux nombreux événements virtuels qui se sont tenus depuis

mars 2020. « Je pense que les gens sont “épuisés de consommer”, observe Chris DiRaddo. [O]n ne veut plus être sur Zoom. » Michael Nardone indique la même chose : « [À] la fin du printemps 2021, je ressentais une fatigue complète par rapport aux événements virtuels. Je ne voulais plus rien faire ou assister à quoi que ce soit en ligne ». Une étrange relation avec le temps et la mémoire est un aspect de cet épuisement lié à la surconsommation de l'expérience virtuelle. À cet effet, Rachel McCrum commente :

J'en viens à me demander quels événements les gens se rappellent de cette période et comment ils se les rappellent. Je me souviens de certains moments de conversations de chacun des événements de l'APP, majoritairement grâce à leur rediffusion. Mais je ne peux pas me les rappeler ou les différencier au complet. Chaque mois, c'était le même aménagement : salon, portable, lampe, rouge à lèvres, livres, eau, sourire... Leur portée était, et je me sens très mal de le dire en tant qu'organisatrice d'événements, tellement amoindrie.

Il se pourrait qu'on se rappelle les événements de cette période en regardant de nouveau ceux qui auront été enregistrés. En effet, les plateformes de visioconférence ont facilité la réalisation d'enregistrements audio et vidéo ainsi que la sauvegarde de messages de clavardage avec la date et l'heure de leur écriture lors d'un événement littéraire.

Comme je l'ai souligné plus tôt, un entêtement de l'imaginaire (ou, pourrait-on dire, la *résilience* de l'imaginaire, pour reprendre un terme populaire pendant la période de la COVID-19) a caractérisé les communautés littéraires d'expression anglaise de Montréal dans leur volonté et leur détermination à continuer de créer, de se rassembler et d'échanger des sons et des histoires, et de se réunir de nombreuses nouvelles manières au lieu de ne pas le faire du tout. Toutefois, l'aplomb nécessaire pour préserver les communautés littéraires, les présences et les échanges, tout comme la complicité requise pour faire d'une visioconférence un événement littéraire, ont été mis à rude épreuve et ont atteint leur limite. En effet, cette riche société d'auteurs et d'artistes a traversé la pandémie vague par vague en faisant face aux restrictions québécoises, souvent extrêmes et démoralisantes. Des salles qui soutenaient fidèlement les séries de lectures et événements littéraires, comme le Resonance Café, sont à présent fermées. Il faudra donc voir où les lectures se tiendront à l'avenir quand elles ne seront plus en format virtuel (ou hybride). Les spectacles se poursuivront ; reste seulement à savoir où et comment.

Annexe

Questions sur les activités et expériences littéraires au Québec pendant la pandémie de COVID-19.

Veuillez répondre au plus de questions pertinentes possible en vous concentrant sur des réponses longues aux questions qui vous interpellent le plus.

QUESTIONS

1. Avez-vous dû annuler au moins un événement en personne en raison des restrictions liées à la pandémie (à partir de mars 2020)? Pouvez-vous donner un exemple?
2. Vous souvenez-vous de ce qui s'est produit quand vous avez décidé de faire passer les événements au format virtuel? Comment cela s'est-il produit? Comment vous sentiez-vous? Quelles solutions avez-vous envisagées? Qu'est-ce qui vous a décidé à passer au format virtuel? Comment s'est passé le premier événement?
3. De quelles façons vos événements en ligne ont-ils évolué depuis mars 2020?
4. Pouvez-vous parler d'une lecture ou d'un événement en ligne qui vous a semblé particulièrement important ou puissant pendant la période de la pandémie? Qu'est-ce qui l'a rendu si spécial?
5. Comment décririez-vous l'atmosphère et la portée des événements virtuels que vous avez organisés? Quel rôle ont-ils joué pour diffuser le travail des auteurs et autrices, maintenir les liens communautaires, créer de nouvelles relations à long terme, offrir du répit aux gens pendant une période stressante, etc.?
6. De quelles façons croyez-vous que les événements de la pandémie ont changé les activités littéraires dans votre collectivité, dans l'ensemble du Canada ou à l'échelle mondiale?
7. Selon vous, quels effets ces événements auront-ils sur l'avenir?
8. Avez-vous tenu une liste de tous les événements et de toutes les activités que vous avez organisés pendant la période de la pandémie (jusqu'à présent) ou existe-t-il un hyperlien menant à ce renseignement? (Remarque: des recherches de publications sur les médias sociaux et le site de l'APP m'ont permis de repérer 14 événements pour cette période, tenus pour la plupart par Crowdfest. Est-ce exact?)

9. Comment vos événements ou activités étaient-ils organisés avant les restrictions liées à la pandémie ? Où se produisaient-ils ? Pouvez-vous décrire brièvement les événements ou la scène que vos événements ont créés ?
10. N'hésitez pas à ajouter quoi que ce soit, toute pensée, émotion ou information non couverte par ces questions.

Enfin, si la liste ci-dessus vous semble trop imposante en ce moment, n'hésitez pas à répondre uniquement à cette question :

Quels ont été les effets de la pandémie sur vous à titre d'organisateur ou d'organisatrice littéraire et de membre de communautés artistiques ?

Bibliographie

- [s.a.]. [s.d.]. *Spoken Web* [page Web]. <https://spokenweb.ca/past-events/>
- CAMLOT, Jason et Katherine McLEOD. (2021). « Pandemic Listening: Critical Annotations on a Podcast Made in Social Isolation », *Canadian Literature*, vol. 245, n° 2, p. 67-88. <https://ojs.library.ubc.ca/index.php/canlit/article/view/193914>
- DU PLESSIS, Klara. (2020). « Adjusting the Book Launch to COVID-19: A Listening Practice », *Archive of the Present*, 18 novembre 2020. <https://archiveofthepresent.spokenweb.ca/>
- MCGREGOR, Hannah. (2022). « SWP_LP_TheShowGoesOn_SavedChat.txt », discussion zoom, 7 février 2022.
- McLEOD, Katherine. [s.d.]. « Where Poets Read » [blogue Web]. <http://wherepoetsread.ca/>
- METATRON PRESS. (2020). « Revolutionary Letters: A Diane di Prima Marathon Reading (Metatron Press) » [vidéo], 23 novembre 2020. YouTube. <https://youtu.be/CcQvG912l-o>
- METATRON PRESS AND ANTEISM BOOKS. (2021). « Metatron @ Anteism Part 2/2 » [vidéo], Presents Digital Reading, 27 mars 2021. YouTube. <https://youtu.be/HsZ3F4MzLnE>
- MOI, Toril. (2017). *Revolution of the Ordinary: Literary Studies After Wittgenstein, Austin and Cavell*. University of Chicago Press.
- ZOOM SUPPORT WEBSITE. [s.d.]. « Suppressing background noise for videos » [page Web]. <https://support.zoom.us/hc/en-us/articles/360046244692-Suppressing-background-noise-for-videos>
- WORDS AND MUSIC SHOW. (2020). « Words & Music online – Our first online show featuring (...) » [vidéo], 29 mars 2020. Facebook. <https://www.facebook.com/wordsandmusicshow/videos/891396077972589>

CHAPITRE 4

Réinventer les pratiques

La crise du milieu de la recherche en art au RASE

Claudia Blouin et Jade Gagnon

Du 8 au 10 février 2021, le Regroupement des arts de la scène et de l'écran (RASE), association étudiante des cycles supérieurs en Littérature, arts de la scène et de l'écran de l'Université Laval, a tenu son colloque annuel, en ligne, dans le cadre du festival Mois Multi. Profondément interpellé par l'actualité du milieu artistique et par la situation mondiale, le RASE a lancé un appel aux chercheurs émergents des arts de la scène, de l'écran, des littératures et d'autres domaines artistiques pour ouvrir un espace de partage des réflexions et des expériences en rapport avec la crise pandémique, mais aussi, plus largement, avec la notion de crise en art. En tant qu'organisatrices ayant assisté à l'ensemble des présentations, nous proposons d'examiner les réponses à la crise qui ont émergé de l'ensemble des artistes-chercheurs et des chercheurs provenant tant du Québec que de l'international qui ont répondu à notre appel. Si la philosophe Myriam Revault d'Allonnes voit dans la crise « le moment où – avec les perturbations – surgissent les incertitudes : incertitudes quant aux causes, quant au diagnostic, quant aux effets, quant à la possibilité même d'une issue » (2012, p. 110), certains chercheurs et artistes se saisissent du bouleversement comme d'une porte ouverte vers le changement espéré. Dans un premier temps, un dialogue s'est engagé autour du concept de crise en art entre les présentations de Marie-Christine Lesage, Dominique Chateau, Eirini Polydorou et Cyril Juvenil Assomo. Dans un second temps, les conférences-démonstrations du duo Nicolas Berzi et Armando Menicacci,

de Thomas Langlois et d'Arielle De Garie ont fait entendre les réactions à chaud empreintes de sensibilité et tournées vers l'entraide et la collectivité des artistes face à la crise pandémique. Ce petit échantillon trouve écho dans nombre de propositions artistiques issues de la pandémie que l'on a vues bourgeonner durant les derniers mois et qui nous permettent, plus globalement, comme l'a bien résumé Dominique Chateau, d'actualiser la réflexion sur « le rôle que l'art et la recherche peuvent jouer dans la réaction des individus ou des groupes en temps de crise » (2021).

La notion de crise et l'art

Les chercheurs présents durant le colloque du RASE se sont saisis de la pandémie pour s'interroger sur le concept de crise dans le contexte des arts et pour réfléchir à la manière dont les crises du passé les ont transformés. Ils ont aussi porté attention aux propositions faites par les artistes qui n'attendent pas les grands bouleversements pour préparer une transition.

Comme nous l'avons souligné en introduction, la crise est intimement liée à l'incertitude, à la fois dans le moment critique correspondant à son élément déclencheur, que dans la longue période de dysfonctionnement qui le suit. C'est en partie ce qu'a mis en évidence Dominique Chateau, professeur émérite à l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, grâce à la notion de *kairos*, moment de déséquilibre où l'état de crise nous fait tanguer, pencher vers plusieurs issues possibles, positives ou négatives. Ce « temps opportun », selon la traduction d'Aristote par Pierre Aubenque que cite Chateau, engendre une attente liée à une « tension de la conscience de l'avenir ». Bien que le monde de l'art, quand frappe une crise, se retrouve relégué au second plan pour reprendre les termes de Chateau, ou rétrogradé au profit de l'urgent et du spectaculaire, il semble que les artistes, déjà familiers de cet état d'alerte, voire de survie, se saisissent du *kairos* comme d'une opportunité pour faire basculer leur pratique, leur milieu et leur communauté vers une sortie qu'ils jugent constructive et qui, nous le verrons plus loin, est déjà en préparation.

Eirini Polydorou, doctorante à l'Université nationale et capodistrienne d'Athènes et praticienne des arts de la scène, paraît du même avis. Dans son poème chanté et mis en images vidéo sur lequel s'ouvre sa communication, des vers soulignent avec sarcasme la mise au second plan des arts :

« Alors / Siècle vingt-et-unième / Les arts abandonnés / Félicitations pour tous les domaines » (Polydorou, 2021). Le poème illustre aussi la vision de la *krisis* comme moment décisif qui peut engendrer, si l'on a le sens du *timing*, des changements sociaux favorables par l'entremise du travail des artistes : « Bienvenue crises, "krisis" / Aux crises j'espère [...] L'enfantitude et le ludique / Une révolution artistique / Voilà le nouveau mystique / Ensemble on rit à l'authentique / ...ahahahahahaha » (Polydorou, 2021). Polydorou va même jusqu'à souhaiter l'état de crise comme tremplin vers une révolution usant du rire et du jeu pour générer un apaisement des grandes problématiques sociales qu'elle souligne en images dans son vidéo-poème. En citant des exemples historiques de redéfinition par l'art des critères qui régissent notre vision du monde dans le cadre de différentes crises traversées par l'humanité, la doctorante lance, comme plusieurs, un appel à investir avec confiance dans la culture, un produit économique non négligeable qui, en temps de confinement, a aussi contribué à en reconforter plusieurs. Elle rejoint sur ce point Chateau qui, face à la relégation ou rétrogradation de l'art, rappelle le pouvoir que ce dernier recèle d'ouvrir notre imaginaire aux mondes possibles hors de la crise :

La question qui se pose est de savoir si l'art reste légitime dans un contexte où les conditions et les préoccupations sont présentes, dans un contexte où l'urgence d'action et de solutions pratiques se fait sentir. [...] Se demander si la dévaluation hypothétique de l'art comme futilité [...] n'a pas pour envers possible une sorte d'utilité qui pourrait bien, au vrai, d'un nouveau point de vue, se révéler cruciale : celle de se détourner de la crise, d'offrir d'autres horizons, fussent-ils imaginaires et fantasmatiques, ou encore, à considérer la poïétique et l'esthésie des activités à la faveur desquelles opérer[ait] la résilience physique et mentale. (2021)

À l'en croire, l'art a le pouvoir de nous rendre plus fort et d'alimenter nos aspirations à la construction du monde d'après la crise. Après avoir fait un tour d'horizon des leçons données par le monde culturel lors de diverses crises historiques, Polydorou en arrive à cette conclusion :

Il n'est donc pas surprenant que les artistes aient historiquement commencé à proposer des solutions même avant le déclenchement des crises, qu'ils aient vu la crise avant qu'elle éclate. En substance, les artistes de tout âge sont à l'écoute des besoins du monde et adaptent spontanément les pratiques artistiques en mettant la créativité au service de l'innovation et l'adaptation dans le but ultime de la résilience. (2021)

Ainsi, le monde de l'art voit non seulement les crises comme une opportunité de changement, mais il le prépare avant même que l'ensemble de la société prenne réellement conscience de transitions imminentes. La crise participe alors à l'accélération de nouvelles manières de faire et de penser qui habitent préalablement les pratiques des artistes, principalement ceux travaillant dans la marge.

Ce sentiment rejoint la réflexion élaborée par Marie-Christine Lesage dans *Micropolitiques de la création*, la conférence qu'elle a donnée en ouverture du colloque. Selon elle, plusieurs groupes d'artistes interviewés par elle et son équipe dans le cadre du projet *Recherche interdisciplinaire sur les fabriques et pratiques de la scène contemporaine*, comme Marie Brassard, L'orchestre d'hommes-orchestres, le bureau de l'APA et le Théâtre Rude Ingénierie, développent une posture transversale et de résistance. Pour Lesage, la crise actuelle « exacerbe positivement et négativement » ce qui est déjà présent comme manières de faire et de créer dans le milieu des arts vivants ; elle est un « révélateur et un accélérateur de ce qui s'invente déjà ». Elle propose donc d'observer la posture de créateurs interartistiques qui s'inscrivent dans une micropolitique constituée de valeurs collaboratives. Ils revendiquent un temps de création adapté à leurs pratiques transversales qui ne peuvent déployer leur plein potentiel dans les modes de production proposés par les institutions dont l'objectif principal est la diffusion. La posture micropolitique de ces artistes consiste, selon Lesage, à « résister à l'intérieur du système institué en cherchant des moyens d'assouplir les formats du temps de création ». La crise actuelle et le temps qu'elle a temporairement libéré des contraintes de production semblent avoir révélé un besoin auquel certains diffuseurs, comme le Théâtre de Quat'sous, ont choisi de répondre positivement en créant des résidences de création rémunérées. Ainsi, les artistes qui pratiquaient déjà des formats alternatifs au mode de production institutionnel deviennent des modèles pour le monde d'après la crise.

Un autre exemple des solutions proposées par les artistes est celui des tontines africaines présentées par Cyril Juvenil Assomo, doctorant de l'Université de Yaoundé¹ et homme de théâtre. En réponse aux crises qui frappent le théâtre camerounais, dont une crise de goût, Assomo et ses collègues artistes suggèrent la création d'associations destinées à développer les publics et à contribuer à leur éducation artistique. À la manière des tontines africaines basées sur la cotisation, chaque membre de la

tontine artistique devrait emmener au moins deux nouveaux spectateurs à chaque production d'un autre membre. En ce sens, Assomo invite à se tourner vers la solidarité et l'entraide communautaire pour mieux faire connaître et apprécier le théâtre du grand public. Il souhaite ainsi lui faire découvrir la force des arts et de ses critères pour penser la sortie de crise dans le sillage des propos d'Eirini Polydorou. Bref, l'Histoire et la situation actuelle démontrent encore une fois l'ingéniosité et les ressources à la disposition des artistes qui n'hésitent pas, en temps de *kairos*, à faire basculer le monde du côté de la créativité et de la résilience.

Repenser pour mieux rejoindre

Du côté de la recherche-crédation, les chercheurs et créateurs du colloque du RASE 2021 ont montré un désir de démocratisation de l'art vivant en temps de crise. Que ce soit par des outils technologiques ou des moyens humains, ils ont repensé leur pratique afin de mieux se retrouver personnellement dans ces nouvelles contraintes de création pandémique, et afin de mieux rejoindre le public dans de nouveaux formats virtuels.

En annonçant d'entrée de jeu qu'un grand pourcentage des artistes de la danse au Québec pense à réorienter leur carrière depuis le début de la crise pandémique, Armando Menicacci et Nicolas Berzi (2021), tous deux artistes de la scène et chercheurs à l'Université du Québec à Montréal, se sont donné le défi d'outiller virtuellement les danseurs contemporains. Leur initiative, Scènes Interactives Technologiques (SIT), est donc un projet technologique ayant pour objectif de « donner les moyens de continuer à vivre, à exister et à performer » aux artistes de la danse ne pouvant plus créer et présenter leur création sur la scène et devant un public physique. Si Menicacci précise que la fin de la pandémie amènerait « des transformations sociales qui resteraient après... », Berzi, quant à lui, ajoute que de nouveaux problèmes technologiques de « recherche-crédation postpandémique » s'ajouteront vu l'ampleur de la croissance de la web-diffusion. « Au théâtre, souligne-t-il, lorsque la technologie plante, il y a encore les comédiens [...] quand on fait de la téléperformance, on est ralenti dans le processus de création. Lorsque la technique nous échoue, la créativité est bloquée. » Dans leur performance, les artistes et chercheurs « infiltrèrent » en quelque sorte la plateforme Zoom par l'entremise du logiciel Isadora afin de transformer l'expérience numérique du spectateur en

exploitant et en contournant les capacités de la plateforme. Cette démonstration a soulevé, de manière plus sensible chez les spectateurs, le vide que Berzi appelle « la solitude du performeur ». Bien que, pour le duo, la technologie et sa démocratisation auprès des artistes des arts de la scène soient nécessaires, on peut tout de même conclure que ces avancées fascinantes au niveau numérique amènent de nouveaux problèmes tant techniques qu’humains.

Si pour certains artistes, la crise pandémique a provoqué un questionnement sur les modes de diffusion et de réception des arts vivants, pour Thomas Langlois, doctorant au programme de Littérature et arts de la scène et de l’écran de l’Université Laval, cette crise a plutôt engendré une remise en question personnelle et intime. En abordant sa pratique artistique de poésie orale au travers de son parcours de slam et de « slam-théâtre¹ », il mentionne avoir vécu un « confinement de soi » (Langlois, 2021). La situation l’a amené à « injecter dans [s]on processus créatif de fortes doses du Perce-Oreille, en fait, qui est une espèce de personnage détestable et exécrable de [lui]-même qui [l]’accompagne depuis l’adolescence et qui ponctue [s]a pratique professionnelle du slam de poésie ». Dans sa démonstration du texte à slamer *Les Godzilla*, l’artiste multidisciplinaire a montré comment le dialogue² entre lui-même et son *alter ego* pouvait exacerber sa propre vulnérabilité de poète. La crise sanitaire a renforcé une crise beaucoup plus personnelle chez le slameur, et l’acceptation de sa propre vulnérabilité a constitué une réponse à l’état de chaos actuel. Selon Bruno Barroca, Maryline DiNardo et Irène Mboumoua :

La vulnérabilité sociale, également appelée « vulnérabilité d’organisation », exprime la capacité d’une société à anticiper l’aléa, à faire face à l’urgence, à adapter son comportement en temps de crise, et à se reconstruire. La vulnérabilité sociale est ainsi directement liée à la résilience [...] La résilience fait référence à une qualité tandis que la vulnérabilité renvoie à un état. Les définitions de vulnérabilité et de résilience ont en commun un présupposé, à savoir *la capacité à faire face*. (2013, p. 2-5)

1. Concept inventé par Thomas Langlois dans son mémoire de maîtrise (voir Langlois, 2016).

2. Dans la performance du texte à slamer *Les Godzilla* de Thomas Langlois, on parlerait plus d’un « duel » entre les deux entités qui se coupent la parole et tentent, par surenchère, de faire taire l’autre.

C'est donc en se permettant d'être vulnérable que le poète Thomas Langlois a pu faire face de manière résiliente à la crise globale et à sa propre crise.

Chez plusieurs personnes appelées à se réinventer après la mise en arrêt de la diffusion, de la production ou de la création artistique causée par la pandémie, le virtuel a posé énormément de questionnements, tant logistiques que sensibles. C'est le cas de *Le Renard au Tambour* d'Arielle De Garie, artiste multidisciplinaire et doctorante au programme Littérature et arts de la scène et de l'écran. Pour la deuxième mouture du spectacle, qui devait être un album mélangeant le conte et la musique au cours d'une fiction historique portant sur Tewkesbury, la créatrice et chercheuse ne voulait pas seulement faire un « copié-collé » (De Garie, 2021) de la première mouture, elle souhaitait que l'œuvre soit une expérience à part entière. C'est pourquoi elle s'est servie des contraintes sanitaires comme de contraintes artistiques afin de faire « migrer son récit vers un autre média ». En prenant la décision de créer une version virtuelle de son spectacle, la chercheuse et créatrice s'est tournée vers la « transécriture » afin de ne pas perdre « l'essence de l'art vivant » en le transformant seulement en spectacle filmé. Cette recherche de l'essence de l'art vivant, de quelque chose de « plus humain », l'a amenée au concept d'authenticité qu'elle oppose à l'artificiel. Pour elle, « l'authenticité se travaille dans la fragilité » et se trouve directement en lien avec la relation du public et de l'œuvre. Dans son travail de « fragilisation », elle a tenté de briser le deuxième mur, qu'elle nomme le « mur de l'écran », en entrant le plus possible en contact avec le spectateur virtuel. Pour ce faire, elle s'est fixé l'objectif suivant : « à travers l'écran, libérer l'artificiel », en mettant, entre autres, l'accent sur le montage. Dans l'œuvre virtuelle *Le Renard au Tambour*, où une fiction historique est marquée par un système de « musique à relais », la créatrice a mentionné avoir gardé au montage « des jeux moins justes, des hésitations... » afin d'exacerber cette authenticité, cette fragilité. Vulnérabilité et fragilité font ici intimement écho au concept de résilience, ce qui montre bien l'ouverture envers leur propre intériorité et envers celle de l'autre qui s'est forgée chez les artistes en temps de crise et a décuplé leur capacité d'adaptation.



Images 4.1 *Le renard au tambour* [de gauche à droite : Antoine Trépanier, Annabelle Doucet et Evelyne Larochelle]. Crédit photo : © Jonathan Barbe.

En somme, l'édition 2021 du colloque *Résilience, adaptation et innovation : réinventer les pratiques artistiques et de recherche* du RASE a alimenté la réflexion autour de la notion de crise en art et s'est nourrie de tout le grain accumulé, dans la communauté des chercheurs et des créateurs, durant la première année de la pandémie de COVID-19. Ils ont replongé dans l'origine épistémologique du terme crise — la *krisis* et le *kairos* grecs – afin de revisiter différentes propositions artistiques de redéfinition des critères de la vision du monde à travers l'Histoire. Ils ont aussi examiné de plus près les pratiques transversales qui préparent la transition en amont des bouleversements et découvert des exemples d'initiatives originales. Ces actions agissent tant sur le plan social, comme c'est le cas avec les tontines artistiques au Cameroun, que sur le plan de la communauté de pratique, avec les outils que veulent offrir au milieu de la danse Nicolas Berzi et Armando Menicacci. D'autres se situent sur le plan esthétique, comme la mise en valeur de l'authenticité dans le travail d'Arielle De Garie, ou encore sur un plan plus intime, comme l'activation de la résilience grâce au recours à la vulnérabilité chez Thomas Langlois. Les échanges relevant tant de la théorie que de la création auxquels a donné lieu cet événement scientifique ont contribué à esquisser les contours du rôle majeur que peuvent jouer les artistes de tous les domaines

dans l'anticipation des grandes crises. On a souligné tout particulièrement ce qui les rend aptes à accompagner la communauté dans de telles transitions, que ce soit en prodiguant du réconfort ou en procurant des outils susceptibles d'ouvrir de nouvelles perspectives.

Août 2021

Bibliographie

- BARROCA, Bruno, Maryline DiNARDO et Irène MBOUMOUA. (2013). « De la vulnérabilité à la résilience : mutation ou bouleversement ? », *EchoGéo*, n° 24, p. 2 et 5. <http://journals.openedition.org/echogeo/13439>
- BERZI, Nicolas et Armando MENICACCI. (2021). « SIT Scènes Interactives Technologiques » [communication], colloque annuel *Résilience, adaptation et innovation : réinventer les pratiques artistiques et de recherche*, Université Laval, Québec, 10 février 2021.
- CHATEAU, Dominique. (2021). « L'art, autrement qu'art, en temps de crise » [communication], colloque annuel *Résilience, adaptation et innovation : réinventer les pratiques artistiques et de recherche*, Université Laval, Québec, 9 février 2021.
- DE GARIE, Arielle. (2021). « Réécrire l'art vivant à l'écran : le voyage virtuel du spectacle *Le renard au tambour* » [communication], colloque annuel *Résilience, adaptation et innovation : réinventer les pratiques artistiques et de recherche*, Université Laval, Québec, 10 février 2021.
- LANGLOIS, Thomas. (2016). *Le slam : les apports de la biomécanique meyerholdienne à l'intégration de l'expression corporelle et vocale dans le slam de poésie*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 278 p. <https://www.academia.edu/40800247>
- LANGLOIS, Thomas. (2021). « Vers une transgression de soi » [communication], colloque annuel *Résilience, adaptation et innovation : réinventer les pratiques artistiques et de recherche*, Université Laval, Québec, 8 février 2021.
- LESAGE, Marie-Christine. (2021). « Micropolitiques de la création » [communication], colloque annuel *Résilience, adaptation et innovation : réinventer les pratiques artistiques et de recherche*, Université Laval, Québec, 8 février 2021.
- POLYDOROU, Eirini. (2021). « "Crise" comme "critères" » [communication], colloque annuel *Résilience, adaptation et innovation : réinventer les pratiques artistiques et de recherche*, Université Laval, Québec, 8 février 2021.
- REVAULT D'ALLONNES, Myriam. (2012). « Comment la crise vient à la philosophie », *Esprit*, n° 3-4, p. 108-117. <https://www.cairn.info/revue-esprit-2012-3-page-108.htm>

CHAPITRE 5

Entrepreneuriat culturel et création face au numérique

Un projet de recherche traversé par la pandémie

Joëlle Bissonnette et Thierry Beaupré-Gateau

Ce chapitre raconte les influences de la pandémie de COVID-19 sur la conduite d'un projet de recherche-action¹ qui s'est étendu sur plus de trois années (2017-2021), pendant lesquelles la pandémie est survenue.

À l'origine, ce projet avait pour objectifs de :

- Recenser et analyser les pratiques des entrepreneurs culturels au Québec en réponse aux défis et possibilités numériques ;
- Mieux comprendre le rôle d'entrepreneur culturel à l'ère numérique ; ses interactions avec les pratiques de création ; la façon dont cet acteur et le secteur auquel il appartient se représentent le rôle d'entrepreneur culturel, en abordant les questions d'identité et de légitimité que cela soulève ;
- Reconnaître les besoins des entrepreneurs culturels, mais aussi des associations sectorielles et régionales dans leurs démarches pour soutenir et stimuler les pratiques émergentes en matière d'entrepreneuriat culturel numérique.

1. Ce projet, intitulé *Entrepreneuriat culturel et création face aux défis et possibilités du numérique : une approche ancrée de l'analyse des pratiques exemplaires et des reconfigurations des chaînes de valeur au Québec*, a été subventionné par le ministère de la Culture et des Communications du Québec avec le Fonds de recherche du Québec – Société et Culture dans le cadre du programme Actions concertées : Programme de recherche sur la culture et le numérique. Le chercheur principal du projet est Laurent Simon, rattaché à HEC Montréal.

Onze chercheuses et chercheurs universitaires en management, entrepreneuriat, histoire de l'art, musicologie, pratique des arts, éducation et communication² se sont réunis autour d'une démarche méthodologique qualitative en quatre étapes: 1) état de l'art; 2) groupes de discussion; 3) étude de cas multiples; 4) analyse et cocréation de connaissances avec les acteurs de terrain. Cette approche a nécessité la collaboration de partenaires sectoriels et régionaux des arts et de la culture, soit des Conseils régionaux de la culture (CRC), des associations professionnelles et des centres d'art de six régions du Québec (Montréal, Saguenay-Lac-Saint-Jean, Québec, Estrie, Centre-du-Québec et Outaouais), afin de refléter fidèlement les pratiques ancrées dans diverses parties du Québec. Lors de groupes de discussion incluant, dans chaque région, un ou plusieurs de ces partenaires, nous avons élaboré une liste d'initiatives artistiques et entrepreneuriales intégrant des outils et des pratiques numériques dans chaque secteur et région étudiés, que nous allons documenter plus en profondeur par des études de cas.

Arrivée de la pandémie

À l'hiver 2020, notre équipe interdisciplinaire était déjà lancée depuis quelques mois sur le terrain dans la documentation, par études de cas, d'initiatives artistiques et entrepreneuriales dans les secteurs des arts visuels et médiatiques, des arts vivants et de la musique, ainsi que d'initiatives transdisciplinaires, dans les régions à l'étude, comme le montre le tableau 5.1. Dans ce tableau, les noms des chercheuses et chercheurs ayant réalisé l'enquête sur le terrain accompagnent ceux des initiatives (en gras).

La documentation de chaque cas a fait appel à une méthode mixte composée d'entrevues semi-dirigés et de recherche documentaire (p. ex., site Web des artistes, entrepreneurs et organisations, veille de la presse à leur sujet). Le 13 mars 2020, quelques études de cas étaient toujours en cours de réalisation. Deux chercheuses interrogeaient l'artiste-entrepre-

2. Un projet piloté par Thierry Beaupré-Gateau (UQAM), Joëlle Bissonnette (UQAM) et Laurent Simon (HEC Montréal), avec la collaboration de Julie Bérubé (UQO), Patrick Cohendet (HEC Montréal), Jean Dubois (UQAM), Olivier Germain (UQAM), Serge Lacasse (Université Laval), Joanne Lalonde (UQAM), Isabelle Mahy (UQAM), Vivek Venkatesh (Université Concordia), ainsi que de plusieurs étudiantes et étudiants.

TABLEAU 5.1

Cas étudiés dans le cadre du projet

Secteur / Région	Montréal	Estrie	Québec	Outaouais	Saguenay-Lac-Saint-Jean	Autres régions / Toutes régions
Arts visuels et médiatiques	Galerie Galerie (Joanne Lalonde et Laurie Cotton-Pigeon)	Sporobole (Lazéni Traoré et Laurent Simon)				Isabelle Gagné (Joëlle Bissonnette et Isabelle Mahy)
Arts vivants	Van Grimde Corps Secrets (Joanne Lalonde et Laurie Cotton-Pigeon)			STO Union (Julie Bérubé et Jézabelle Toulouse-Davidson)	Les Poulpes (Laurie Cotton-Pigeon et Thierry Beaupré-Gateau)	
Musique	Le socio-financement en musique (Nikolas Duval-Gagnon et Laurent Simon) Grimposium (Leah Snider et Vivek Venkatesh)		Le Pantoum (Martin Desjardins et Thierry Beaupré-Gateau) Men I Trust (Martin Desjardins et Thierry Beaupré-Gateau)			L'industrie de la musique québécoise sur Twitter (Charlotte Bonneau-Crépin)
Trans-disciplinaire	Goldjian (Isabelle Mahy)			Transistor (Jézabelle Toulouse-Davidson et Julie Bérubé)		La Quadrature (Maryse Cyr-Tremblay)

neure Isabelle Gagné dans la région de Laval au moment de l'annonce de ce premier confinement au Québec. Le cas Sporobole avait fait l'objet d'un premier entretien en personne à Sherbrooke avec le directeur général du centre d'artistes, Éric Desmarais, en février 2020. Les entretiens suivants avec d'autres acteurs de ce cas ont eu lieu à distance, sur Zoom ou par téléphone. L'analyse des autres cas était en cours en mars 2020, suivant une grille d'analyse basée sur quelques thèmes transversaux aux premiers cas étudiés, qui s'exprimaient sous la forme de problèmes, de défis, de tensions, de besoins et de pratiques. L'analyse de ces cas devait mener à plusieurs activités de diffusion et de cocréation de connaissances avec les acteurs de terrain à partir du printemps 2020.

Activités reportées

Un colloque devait se tenir dans le cadre du congrès de l'ACFAS, en mai 2020, pour approfondir et enrichir les études de cas réalisées dans le cadre de notre projet, dans une approche qualitative classique, par des échanges entre chercheurs, artistes et entrepreneurs entretenant des pratiques de recherche-crédation et de recherche-action. Le colloque a été annulé en raison de la COVID-19, mais il a été reporté et tenu en ligne un an plus tard, en mai 2021. Lors de sa reprise, il a donné lieu aux échanges transdisciplinaires que nous espérons, autour de la création artistique et de l'esprit entrepreneurial à l'ère postnumérique. Des réflexions sur la situation pandémique ont aussi enrichi le colloque.

Par ailleurs, nous avions prévu animer en 2020-2021 une série d'ateliers de cocréation de savoirs avec des artistes, des entrepreneurs, des organismes et des acteurs intermédiaires dans les milieux des arts et de la culture. Ces ateliers devaient initialement se tenir en présence dans différentes régions du Québec. Ils visaient, à partir des études de cas, à penser plus en profondeur les défis et les besoins des acteurs de terrain en matière de création artistique et d'entrepreneuriat culturel à l'ère numérique. Faisant suite à la production des études de cas, ils constituaient le temps fort de l'action concertée. Plus qu'une simple restitution de données vers les terrains participants et les partenaires, ils se voulaient un réel exercice de coconstruction avec, par et pour le milieu culturel. Pendant l'été 2020, nous avons repensé ces ateliers pour les animer en ligne, dans le respect des limites réglementaires quant aux déplacements interrégionaux et quant à la tenue d'événements en présence. Cependant, comme nos partenaires des milieux culturels et les membres de l'équipe de recherche étaient saturés de réunions et de cours à distance, nous avons pris la décision à l'automne 2020 de reporter ces ateliers lorsque nous pourrions les tenir en présence, comme nous l'avions prévu initialement.

Recherches éclairées et éclairant de nouvelles réalités

Les études de cas et leur analyse se destinaient à une diffusion par le truchement d'un ouvrage collectif. Bien que les aléas de la vie en temps de pandémie en aient ralenti la rédaction, l'ouvrage est finalement paru à l'automne 2022 aux Éditions JFD. Dirigé par Joëlle Bissonnette, Thierry

Beaupré-Gateau et Laurent Simon et intitulé *L'esprit entrepreneurial des artistes à l'ère numérique. Autoproduction et réseaux de collaboration dans les secteurs culturels au Québec*, il réunit neuf des cas étudiés dans le cadre de ce projet. Le sujet de la recherche (les pratiques numériques de création et l'entrepreneuriat) est propice à être pensé dans les contraintes et paramètres imposés par les règles sanitaires. Les outils et pratiques numériques étaient déjà au cœur de nos questionnements. Dans le contexte pandémique, les organisations artistiques et culturelles que nous étudions ont expérimenté très rapidement des solutions d'adaptation. Dans la préparation de cet ouvrage, alors que la pandémie s'étirait, nous avons suggéré aux auteurs qui souhaitaient que leur cas en fasse partie de réaliser des entretiens de suivi avec les artistes et entrepreneurs concernés, afin d'évaluer et d'intégrer à leur étude les diverses influences de la pandémie de COVID-19 sur leurs activités. Ces entretiens ont eu lieu à distance, à l'automne 2020, après six mois et plus de pandémie et montrent que les influences sur les activités des artistes et des organisations étudiées sont de divers ordres et degrés.

La première influence recensée est l'arrêt de certaines activités de diffusion, qui affecte directement les ressources qui en sont tirées et les relations avec le public. L'arrêt des prestations scéniques dans les arts vivants (p. ex., théâtre, musique, danse) est sans doute la répercussion la plus évidente de l'imposition des mesures sanitaires visant à contrer la propagation de la COVID-19. Cependant, cet arrêt touche aussi certaines activités *in situ* en lien avec les arts visuels et médiatiques (p. ex., expositions, ateliers dans les écoles autour de dispositifs de création d'œuvres d'art visuel). L'arrêt des activités de diffusion sur scène ou *in situ* est l'occasion pour plusieurs artistes et entreprises de changer d'espace, invitant à repenser non seulement la diffusion en tant que telle, mais aussi le format de l'œuvre diffusée et la façon dont le public interagit avec elle. L'on voit des artistes et entreprises transformer la prestation d'une œuvre scénique en websérie ou encore troquer la diffusion d'œuvres visuelles prévues dans des expositions *in situ* pour leur diffusion en ligne, dans le cadre de festivals numériques et de symposiums sur l'art électronique.

Une deuxième influence observée consiste en une accentuation ou une accélération, par la pandémie, des changements déjà en cours en ce qui a trait à l'intégration d'outils numériques, que ce soit pour le travail à distance, la création, la production ou la diffusion des œuvres. Les cas étudiés ayant tous une composante numérique, cette dernière a tout simplement pris plus

de place ou de pertinence dans leur démarche. C'est ce qui est arrivé à deux organismes explorant la baladodiffusion. Les subventions accordées pour ces explorations, couplées à un intérêt accru des publics pour la baladodiffusion pendant le confinement, ont même été une occasion de croissance pour ces organismes. Certains artistes et entrepreneurs relatent aussi que la pause forcée par l'arrêt des activités scéniques et les subventions offertes pour créer du contenu artistique numérique leur ont donné le temps d'apprendre à mieux se servir de certains outils technologiques ou encore de réfléchir à la place qu'ils et elles voulaient leur accorder dans leurs pratiques. Ces apprentissages et réflexions resteront après la pandémie. En musique, beaucoup d'artistes privés de spectacles ont détourné leurs activités vers le travail de studio et la production d'albums, notamment dans des studios maison rendus possibles par les outils numériques de création et de production. Cela a donné lieu à une augmentation de la parution d'albums, dont témoigne la naissance de plusieurs étiquettes de disque, lancées pour absorber les nouveaux projets musicaux. En revanche, les invitations accrues à la diffusion numérique pendant la pandémie, notamment aux concerts musicaux en ligne, ont parfois donné lieu à des postures de résistance à l'égard de ces initiatives demandant beaucoup d'efforts et offrant des résultats variables selon les artistes concernés.

Enfin, certains artistes ont pris l'actualité comme prétexte de création pendant la pandémie, ce qui leur a inspiré des œuvres uniques témoignant de cette période. Une chorégraphe a intégré les contraintes sanitaires, soit



Images 5.1, 5.2 *Mémoire immunitaire Jour 4* et *Mémoire immunitaire Jour 17*, Isabelle Gagné, 2020. Crédit photo : © Isabelle Gagné.

le port du masque et des visières, à l'esthétique futuriste de son œuvre. Une créatrice en arts visuels et médiatiques a créé des œuvres mettant la pandémie en perspective avec des tragédies passées, nous offrant du recul sur ces événements qui nous dépassent par leur immédiateté. Une autre artiste-entrepreneure interrogée estime que la pandémie a sensibilisé les populations à une consommation plus locale. Cette sensibilité, couplée aux réponses ingénieuses des artistes, entrepreneurs et organismes de l'écosystème culturel québécois aux contraintes sanitaires, ouvrira peut-être la porte à un avenir plus lumineux pour leurs activités.

Isabelle Gagné est l'une des artistes qui ont fait l'objet du projet de recherche-action décrit dans ce chapitre. Les images choisies pour illustrer ce chapitre s'inscrivent dans la série *Mémoire immunitaire*, créée pendant le confinement de mars 2020. À partir d'images photographiques trouvées dans le domaine public mondial évoquant des événements marquants de notre histoire, l'artiste a imaginé un dispositif qui réinterprète aléatoirement ces images. Le dispositif effectue une recherche inversée afin de trouver des images similaires à l'image initiale. Après avoir découpé puis recollé aléatoirement les bribes visuelles, le programme réalise une nouvelle œuvre. L'artiste révise alors l'œuvre ainsi créée en ajoutant des éléments clés évoquant sa vision de la pandémie. Derrière le partage de ces images se trouve une intention archivistique visant à confronter des événements marquants de notre histoire à ce nouveau chapitre historique que nous sommes en train d'écrire ainsi qu'à créer une nouvelle couche de données sur la pandémie de COVID-19.

Le fait que la pandémie ait affecté notre projet de recherche nous a donné accès à quelques-unes de ces réponses qui influenceront certainement l'avenir de la création artistique et de l'esprit entrepreneurial dans les arts et la culture. Cela a aussi accentué le constat de la grande précarité dans laquelle évoluent nombre d'artistes et d'entrepreneurs dans l'écosystème culturel québécois déjà bouleversé par les technologies numériques. La résilience a souvent été utilisée comme métaphore en période pandémique, mais elle est une réalité courante dans l'émergence et la survie des organisations de création. L'avoir étudiée dans ce contexte de pandémie invite à davantage de recherche sur la diversité des façons dont les artistes s'organisent pour faire advenir leur art en s'adaptant en continu au contexte dans lequel ils et elles s'inscrivent, ainsi que sur les conditions de la reconnaissance et du soutien de ces modes d'organisation.

DEUXIÈME PARTIE

CRÉER

CHAPITRE 6

Le cirque québécois, du global au local

Louis Patrick Leroux

Le cirque québécois s'inscrit dans une dialectique qui n'en est pas à un paradoxe près¹. Il peut être à la fois global et local, accessible et expérimental, professionnel et social. Grâce au succès de son modèle artistique et commercial, ses liens s'étendent sur tous les continents, de sorte qu'il est difficile d'envisager le cirque québécois restreint au sol auquel il appartient (Jacob, 2016 ; Leroux, 2016). Or, la pandémie a eu raison de ce déploiement à la fois volontariste et expansionniste. Le recensement des activités culturelles pendant la pandémie nous a permis de prendre conscience de l'ampleur de l'activité de résistance et de réseautage qui a animé un champ dont les acteurs n'ont pas l'habitude de se repaître d'immobilité ou d'attente. Les effets de la pandémie sur le cirque québécois n'ont pas été uniformes, mais ils auront néanmoins révélé à quel point cet écosystème, jadis autonome financièrement, était peu soutenu par l'État et vulnérable aux bouleversements économiques et sociaux.

Méthodologie et provenance des renseignements

Ce chapitre puise aux données collectées, à vif, en temps réel sur les réseaux sociaux et dans les médias traditionnels par une équipe d'assistants de recherche de l'Université Concordia (Anna Vigeland, Mathilde Perahia et Joe Culpepper) travaillant sous ma direction ainsi que par

1. Une version légèrement différente de ce chapitre est parue en langue anglaise en janvier 2024 dans la revue savante *Circus Arts, Life, Science*.

Anne-Philippe Beaulieu et Charlotte Moffet, assistantes de recherche au CRILCQ dans le cadre du *Recensement des initiatives culturelles mises en œuvre au temps de la COVID-19*. Le principe de l'archive participante (Alaoui, 2021) nous a guidés dans la mesure où nous avons lancé un appel aux praticiens et aux divers intervenants du milieu cirque de nous prévenir de la tenue des événements en lien avec le cirque, aussi modestes et spontanés étaient-ils. Nous n'avons sans doute pas tout documenté, mais de mars 2020 à octobre 2022, nous avons tout de même repéré et catalogué pas moins de 175 activités circassiennes en ligne, hybrides ou en présentiel. À toutes ces informations se sont ajoutés des échanges auprès des membres de la communauté du cirque. Grâce au rassemblement de toutes ces données, ce chapitre offre une synthèse des impacts de la pandémie sur le cirque québécois et pose certaines questions sur l'après-pandémie d'un milieu en transformation.

Premiers soubresauts

Les premiers soubresauts de la pandémie se font sentir dès le 24 janvier 2020 avec l'annulation des représentations du spectacle chinois du Cirque du Soleil 绮幻之境 – *THE LAND OF FANTASY* à Hangzhou. S'ensuivent une succession d'annulations et l'adaptation aux conditions changeantes des spectacles de cirque québécois en tournée un peu partout sur la planète au gré de la progression du virus. Le phénomène, d'abord chinois, ne tarde pas à devenir mondial.

Au Québec, avec la déclaration de l'urgence sanitaire le 13 mars 2020 et la fermeture de toutes les salles de spectacle, la pratique du cirque s'arrête soudainement. En même temps, l'interruption des tournées condamne des centaines d'artistes à rentrer au pays puisque personne ne sait combien de temps durera cette pause ni ce qui y survivra.

Depuis une trentaine d'années, grâce aux nombreuses opportunités de travail, de formation et d'échanges, Montréal est devenue une plaque tournante pour les artistes de cirque contemporain. Capitale nord-américaine de cet art, elle rassemble les principales compagnies de tournée, soit le Cirque du Soleil, Les 7 doigts de la main, le Cirque Éloize et une trentaine de plus petites compagnies, ainsi que la TOHU, seule salle permanente dédiée aux arts du cirque en Amérique, le festival Montréal Complètement Cirque, l'École nationale de cirque de Montréal, l'École

de cirque de Verdun et ainsi de suite. Il s'agit d'une économie qui dépasse le milliard de dollars de revenus directs grâce, en grande partie, aux revenus propres générés par les spectacles à l'étranger.

Être professionnel de cirque, généralement, c'est être en mouvement, en tournée, en route vers un ailleurs. Pendant les premiers mois de la pandémie, plusieurs artistes restent à Las Vegas, d'autres regagnent leur famille un peu partout sur la planète, mais, pour la première fois, une partie importante des artistes circassiens se retrouvent au même endroit, bien qu'isolés les uns des autres. Ils réinvestissent Montréal, impatients de reprendre le cours de leur vie active. Le rapatriement de tant de personnes du milieu du cirque en un seul lieu rappelle aux gens le grand potentiel d'action d'individus qui sillonnent habituellement la planète.

État de choc et reprise en main

Au cours des premières semaines, les artistes, au diapason de la société, sont sous le choc. On est en mode réactif, on s'active sur les réseaux et on active ses réseaux, on vérifie que les gens sont bien rentrés de tournée. Quelques individus se trouvent coincés dans des contrées lointaines. Dès lors, les réseaux sociaux jouent un rôle essentiel pour rappeler aux artisans du cirque à quel point ils sont soudés et solidaires. Les premières performances de salon (de cuisine, de balcon) sont partagées sur Instagram, YouTube, Vimeo. On rivalise d'inventivité. Des montages d'extraits vidéo sont proposés à partir des prouesses des artistes isolés qui se rencontrent grâce au montage. Il y a un désir d'extériorisation, tel un tintamarre, qui se manifeste en réaction au confinement; ainsi, les BalconfinéES font comme les musiciens, à l'instigation de Martha Wainwright: ils performent sur leurs balcons. Des projets novateurs tels *Les BalconfinéES* de la compagnie de théâtre de rue Drôladon ou encore l'événement *#Cirqueaubalcon pour la #JournéeMondialeduCirque* (En Piste, 2020a) au rayonnement véritablement international, mais lancé par En Piste depuis le Québec. Chez d'autres, la prouesse devient plus intime. La contorsionniste et jongleuse Natasha Patterson et l'acrobate et vidéaste Francisco Cruz créent un court-métrage de jonglerie de contact qui renouvelle le genre, offrant au magazine *Yana* et à son extension sur Vimeo un singulier regard intime sur la manipulation non pas de balles, mais du mouvement du corps, restreint à un espace trop exigü (Yana, 2021). Ils nommeront ce

genre la « jonglerie émotionnelle », description de l'état de bien des gens à ce moment.

Pour certains, les premières semaines du « grand enfermement » sont des semaines de repos et de réflexion salutaires. Vincent Jutras et Éline Guélat reprennent *La Croustade*, leur tandem acrobatique mâtiné de comique absurde. Ils explorent librement et, au gré des semaines, tournent *Pouding chômeur*, une websérie en 12 épisodes (La Croustade, 2020). Après la pandémie, leurs explorations seront reprises et approfondies dans un spectacle plus achevé, *L'après-midi tombe quand tes biscuits se ruinent* (2023).

Le monde se rétrécit au cours de l'hiver et du printemps 2020. La frontière canadienne est fermée le 16 mars 2020 et l'on interdit tout rassemblement intérieur ou extérieur au Québec le 21 mars, interdiction qui ne sera levée que le 22 juin avec l'autorisation des rassemblements publics et la réouverture des salles de spectacle pour un maximum de... 50 personnes. L'espace public sera ouvert à nouveau, mais surtout restreint et contrôlé. Cela étant, tout au long du printemps 2020, malgré les « cocktails confinés » du cabaret Cirquantique et les ateliers de yoga offerts par En Piste, le temps est long pour les circassiens. En dépit de leurs efforts pour se maintenir en réseau et quitte à se gaver de « fausses intimités » (Meerzon, 2021), ils sont nombreux à éprouver une certaine fatigue numérique.

Dès avril 2020, des artistes du Cirque Alfonse et du Patin Libre, impatients de redonner de la vie et un peu de gaieté au quartier Hochelaga, offrent régulièrement des déambulations non annoncées, chacune ayant son thème propre. Ils respectent les consignes de santé, puisqu'ils ne s'arrêtent pas dans les ruelles et n'annoncent jamais leur venue. Qu'ils agissent en maintenant leurs distances ou en cellules recomposées, les artistes déambulent sous la bannière de Bonheur mobile qui donne le ton, en juillet, au festival Montréal ~~Complètement~~ presque cirque. Les organisateurs ont délibérément rayé l'adverbe « complètement » et l'ont remplacé par « presque » pour tenir compte de la crise sanitaire. Contrairement à son habitude, l'événement international ne peut accueillir de spectacles étrangers étant donné que les frontières demeurent fermées, tandis que les salles continuent d'accueillir un nombre insuffisant de spectateurs. On propose une version « presque » cirque, puisant dans les initiatives personnelles des artistes, comme les déambulations de Bonheur Mobile et les manifestations spontanées. Brigitte Poupart signe quant à elle une série



Image 6.1 *La parade estivale*, de Bonheur Mobile, Montréal, été 2020.
Crédit photo : © Lynn Poulin.

télévisuelle sur le cirque pour ARTV, captant des performances dans les lieux habituels du festival, le long de la rue Saint-Denis.

Ce premier été de la pandémie amène artistes et programmeurs à créer sous le signe de l'adaptation, sans toutefois qu'une véritable reprise se dessine encore. Cirque Hors Piste, un organisme de cirque social voué aux personnes ayant un parcours de vie marginalisé, propose par exemple des présentations de la Famille Cirkonstance², tandis que PCU (Performance Circassienne d'Urgence) offre à distance des spectacles sympathiques aux populations toujours isolées en CHSLD³.

Les spectacles de cirque, par leur envergure habituelle, n'entrent pas dans le cadre intimiste des salles à moitié vides de la pandémie. Le milieu réagit en explorant les formes courtes, le travail de tandem, de trio, les petites configurations. Certains regroupements brouillent la division entre artistes et spectateurs en s'installant en isolement, en élargissant leur « bulle » durant plusieurs jours afin d'explorer les possibilités des *happe-*

2. Cirque Hors Piste est un des rares organismes à avoir maintenu ses activités en présence (bien que largement adaptées à la réalité de la pandémie) auprès de sa population vulnérable à qui il offrait des repas chauds, un lieu chauffé et un espace adapté à l'entraînement et à la performance pour cette population qui n'avait plus rien à quoi se raccrocher. Pour une vue d'ensemble sur les activités et l'impact de Cirque Hors Piste pendant la pandémie, voir Perahia, Rivard et Leroux, 2024.

3. Anne-Philippe Beaulieu, dans le chapitre 7, décrira la démarche de la Performance Circassienne d'Urgence.

nings collectifs. Un tel rassemblement, sous l'égide de la compagnie montréalaise Barcode Circus et du groupe Acting for Climate de Montréal donnera lieu à un moment féérique de communion entre le cirque et la forêt, entre la prouesse individuelle et l'accomplissement collectif. *Branché* sera filmé, puis diffusé sur YouTube (Branché, 2020), où son souffle ludique et sa vision du monde axée sur l'harmonie et le partage seront distillés. L'exploration sera reprise et présentée au festival à taille réduite et renommé Montréal ~~Complètement~~ presque cirque à l'été 2021, puis en tournée, mais le creux de la vague de l'été 2020 rendra possible cette exploration et cette sensibilisation aux enjeux du développement durable au sein d'un environnement énergivore et jet-set, qui carbure aux vols d'avions, aux spectacles donnés sur de luxueux navires de croisières et qui a comme principal poumon économique la ville désertique de tous les excès : Las Vegas. Certains artistes décident en outre de ne pas reprendre la route et de chercher plutôt à vivre de leur art, localement.

L'été 2020 permet en quelque sorte aux artistes de reprendre leur souffle et d'espérer retrouver la forme, de se retrouver les uns les autres en chair et en os, de pratiquer à nouveau leur art et de repenser les rapports de forces entre le cirque et le monde. L'artiste et la collectivité sont au centre de cette remise en question, activée par le fait que les grandes compagnies sont fragilisées et que d'autres sont en état d'attente devant des jauges impossibles à rentabiliser. Face à l'état d'arrêt auquel compagnies et diffuseurs se heurtent, les artistes prennent le relais. Ils créent et explorent les possibles.

Dès le 3 août, avec l'augmentation de la jauge à 250 spectateurs et une reprise anticipée des productions en version élaguée, les promoteurs annoncent des rentrées dynamiques, adaptées à la nouvelle réalité, composées de nombreuses créations plus approfondies, qui arrivent à maturité. Le renouvellement de la forme conduit à des œuvres plus achevées. On observe même une certaine « artification », à la manière de celle qui s'est opérée dans le cadre du nouveau cirque français, c'est-à-dire une prise de conscience et un positionnement en faveur d'un discours artistique assumé plutôt que reposant seulement sur des impératifs commerciaux.

Or, dès le 1^{er} octobre 2020, la deuxième vague de la COVID-19 force de nouveau la fermeture des salles de spectacle. La population n'est toujours pas vaccinée. Antoine Carabinier-Lépine et Geneviève Morin, du Cirque Alfonse, récidivent avec une nouvelle initiative ludique et essen-



Image 6.2 Les artistes Lucas Jolly et Steeve Dumais, de Mobile Home, dans le cadre du projet *Lèche-vitrine*, produit par La compagnie des autres avec le soutien des 3 Patapoufs, Montréal, 2020. Crédit photo : © Antoine Carabinier-Lépine.

tielle : ils lancent le projet *Lèche-vitrine*, une programmation en continu de numéros, de manifestations artistiques, de performances inusitées qu'ils servent au public à travers la vitrine d'une crèmerie fermée. Les instigateurs de Bonheur Mobile se fendent à nouveau d'un projet rassembleur pour la communauté du cirque et sympathique pour le voisinage d'Hochelaga-Maisonneuve.

Au cours des mois suivants, le gouvernement instaure un système de niveau d'alerte selon les régions (vert, jaune, rouge), des couvre-feux, opère divers resserrements et va même jusqu'à ordonner la fermeture des routes menant à la frontière de l'Ontario (19 avril 2021). Les salles ne rouvrent véritablement qu'à compter du 28 juin 2021, avec des places assises à 1,50 m de distance et, dès septembre, on impose un passeport vaccinal. Cette mesure s'accompagne d'assouplissements additionnels, dont le rapprochement à un mètre de distance et l'imposition du port du masque en salle. Cette seconde accalmie estivale permet des initiatives semblables à celles de l'été précédent, mais plus ambitieuses. Pendant ce temps, de nombreux artistes qui n'arrivent plus à vivre de leur art suivent des formations ou quittent le domaine du cirque et ceux qui y demeurent espèrent vivement retrouver un certain rythme, qui ne serait pas limité à la saison estivale. Dès décembre 2021, on ferme encore les salles, on interdit les



Image 6.3 *La parade de Noël*, de Bonheur Mobile, 2020. Crédit photo : © Lynn Poulin.

rassemblements pendant le temps des fêtes et l'on réinstalle le télétravail. Ce n'est qu'en février 2022 qu'une réouverture partielle est autorisée. Il faut attendre le 12 mars 2022 pour que soient levées la plupart des mesures.

Le milieu s'adapte et s'effrite un peu plus à chaque vague. Les conditions de répétition et d'entraînement subissent de multiples ajustements. Les écoles de formation supérieure développent une expertise qui emprunte à la fois aux codes adaptés du sport professionnel et des arts de la scène. Les ingénieurs évaluent avec précision la portée de la possible contagiosité touchant les artistes engagés dans des numéros de gréages dynamiques. Les artistes et les étudiants, afin d'éviter d'être de nouveau séparés, forment des « bulles » de plus en plus grandes et emménagent ensemble, surtout lorsque leurs disciplines (comme la planche coréenne, le trampoline d'équipe) ou leurs numéros supposent la présence de nombreux individus. Ainsi, ils peuvent continuer de s'entraîner, de répéter et de profiter de la socialisation, échappant à l'isolement qui frappe la population québécoise.

Chute d'Icare et nouveau jour du Soleil

Au Cirque du Soleil, la chute est immédiate et brutale. Rappelons qu'il s'agit d'une entreprise à but lucratif, dont l'essentiel des activités reposait sur la production de spectacles à grand déploiement, sur des tournées mondiales sous chapiteau, sur des tournées en salles et sur des navires de croisières, mais aussi sur un réseau de salles fixes aux États-Unis et en Chine. En mars 2020, le Cirque du Soleil présente 44 spectacles différents, en simultané, un peu partout sur la planète. La suspension de la vente de billets met en péril sa principale source de revenus autonomes. Le rapatriement des artistes et des techniciens est suivi par la mise à pied de nombreux travailleurs contractuels, puis d'employés permanents, le personnel « essentiel » rétrécissant comme une peau de chagrin au fil des semaines face à l'avenir incertain. On licencie 3 500 employés (dont 1 200 au siège social). De nombreux artistes se retrouvent sans revenus et deviennent les plus « petits » créanciers d'une multinationale qui, pour se restructurer, se tourne vers le monde de la politique et de la finance.

Les investisseurs, patients et prêts à attendre l'éventuelle reprise post-pandémique flairent la belle affaire. Il s'agit après tout d'un des fleurons industriels du Québec, vendu à des intérêts américains et chinois (et à la Caisse de dépôt et placement du Québec) en 2015 pour plus de deux milliards de dollars américains et dont le chiffre d'affaires annuel est de près d'un milliard de dollars américains. La marque de commerce bénéficie en outre d'un capital culturel, social et symbolique fort. Le gouvernement québécois intervient en promettant 200 millions de dollars américains pour sauver le Cirque du Soleil et pour maintenir son siège social à Montréal. La Caisse de dépôt et les propriétaires d'alors, TPG et Fosun, injectent 50 millions de dollars afin de maintenir la structure en place et de limiter les pertes.

En mai et juin 2020, un véritable ballet diplomatique (qui prend parfois des allures de match de boxe) se tient aux portes du Cirque du Soleil, qui reçoit de nombreuses propositions. Les investisseurs (TPG, Fosun, la Caisse de dépôt et Investissement Québec) préparent une offre de restructuration de la dette. Quebecor fait connaître son intérêt et ses médias (TVA, *Le Journal de Montréal* et *Le Journal de Québec*) font des déboires et des faux pas du Cirque du Soleil les sujets de manchettes, de sorte qu'on les accusera à demi-mot de tenter de dévaloriser la valeur de la compagnie en vue de l'acheter à meilleur prix. Guy Laliberté prépare

également une proposition d'achat avec des partenaires discrets. Le cofondateur du Cirque du Soleil avait pourtant vendu 90 % de ses parts en 2015 et les derniers 10 %, pour 75 millions de dollars, en février 2020, quelques semaines avant que la pandémie ne déferle sur l'Occident. Des gestionnaires de portefeuilles peu connus du grand public reluquent également les actions du Cirque du Soleil et sondent le terrain de la revente des dettes. Le Cirque du Soleil tente d'accepter la première offre de ses partenaires, mais les créanciers refusent la proposition.

Le 20 juin 2020, devant un constat d'impuissance financière et de dissolution inévitable de ses avoirs et de son expertise, le Cirque du Soleil demande à être placé sous la protection de la Loi sur les arrangements avec les créanciers des compagnies, tant au Canada qu'aux États-Unis. Sa dette d'un milliard de dollars pouvait être contenue et gérée tant que les revenus substantiels (environ 100 millions de dollars par mois) étaient au rendez-vous et que les projets se multipliaient, mais du moment que le Cirque ne génère plus de revenus et n'a de valeur que son nom et sa marque, la multinationale n'a plus le choix que de passer au prochain acte.

L'investisseur principal gagne la mise; il s'agit de Catalyst Capital Group Inc., de Toronto, l'une des sociétés de capital-investissement les plus importantes au Canada. La firme avait déjà acheté au rabais une partie de la dette du Cirque du Soleil au cours de la pandémie. La restructuration qu'elle propose prévoit l'injection de 375 millions de dollars US pour relancer la compagnie, à laquelle s'ajoute la promesse de maintenir le siège social du Cirque à Montréal. De plus, elle met à la disposition des artistes impayés un fonds de 5 millions de dollars.

Le Cirque du Soleil relance ses opérations, les spectacles de tournée reprennent la route, tandis que les spectacles situés en territoires dotés de réglementation moins contraignante en matière de prévention de la COVID (le Nevada et la Floride) ont accueilli des spectateurs dès qu'ils ont pu le faire.

Le milieu, qui s'est senti malmené et négligé pendant les tractations financières, a perdu une certaine confiance envers cette institution. Le fossé s'est creusé entre le grand producteur industriel transnational et la communauté du cirque, qui a profité de la pandémie pour s'affranchir davantage, artistiquement et financièrement. Les prochaines années détermineront quel rôle, au-delà de celui de poumon économique, jouera le Cirque du Soleil dans le champ du cirque québécois.

Leadership d'En Piste et appuis de l'État au cirque

Alors que le Cirque du Soleil s'effondre, que les autres grands cirques cherchent à survivre et que les artistes connaissant un état de précarité soudaine ne savent plus vers qui se tourner pour obtenir des appuis, En Piste, le regroupement national des arts du cirque, fait preuve d'un leadership remarqué et d'un sang-froid apprécié en situation de crise.

Assumant son rôle politique, En Piste maintient le dialogue avec le gouvernement québécois pendant la crise, rappelant au ministère de la Culture et des Communications les besoins de ce milieu durement précarisé, bien au-delà du seul exemple du Cirque du Soleil, déjà appuyé par Investissement Québec et la Caisse de dépôt. Ces démarches ont sans doute contribué aux 10 millions de dollars octroyés en juin 2020 par le gouvernement du Québec au Conseil des arts et des lettres pour soutenir le milieu du cirque ainsi qu'aux 11 800 000 dollars prévus pour la relance des arts du cirque déboursés en avril 2021 (tirés des 147 millions pour l'ensemble de la culture). Selon En Piste, le premier versement de juin 2020 est significatif : « [C'est] la première fois que les enjeux distincts de notre art sont reconnus et qu'une enveloppe lui est consacrée. » (En Piste, 2020b). Des rencontres avec les différentes instances gouvernementales sont organisées, jusqu'à obtenir la présence de la ministre de la Culture à l'assemblée générale annuelle (en visioconférence, COVID oblige) d'En Piste, qui mène aussi des représentations auprès de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC), de la Ville de Montréal et des divers conseils des arts.

En Piste propose des ateliers, des entraînements par visioconférence, des occasions de rapprochement entre les membres de la communauté, des appuis légaux aux artistes-créanciers et même des conseils confidentiels et légaux pour les artistes de cirque touchés par le mouvement *me too*.

La crise du cirque n'est pas que celle du Cirque du Soleil. Plus vaste et complexe, elle dépasse largement les considérations économiques et industrielles ou encore l'éclaboussement d'un fleuron québécois. La survie d'un écosystème aux ramifications étendues jusque dans plusieurs domaines (danse, théâtre, multimédia, mode, marketing, tourisme) est en jeu et dépasse les seules tractations que rapportent les médias. En Piste devient alors le diffuseur des dernières nouvelles concernant les mises à

jour des normes sanitaires et des particularités liées aux mondes du sport et des arts de la scène, au croisement desquels se trouve le cirque. L'organisme s'impose comme une référence et une source de confiance en cette période confuse.

De plus, En Piste commande trois études menées auprès d'artistes et de compagnies de cirque au Canada. La plupart des répondants sont domiciliés au Québec et ces sondages dressent un portrait évolutif des perturbations qui affectent le milieu.

Le premier sondage, *Impacts de la COVID-19 sur le secteur des arts du cirque*, est diffusé en avril 2020 auprès de 607 individus et de 109 compagnies et organismes; il révèle de grandes insécurités en raison notamment des pertes de revenus et de contrats (En Piste, 2020c). En plus des 3 500 employés du Cirque du Soleil mis à pied, on évoque 660 mises à pied additionnelles dans le monde du cirque. En avril 2020, par exemple, 70 % des artistes doivent faire une demande de PCU. Autrefois très peu subventionné et fier de son autonomie, le milieu est désormais contraint de demander des appuis, à tel point qu'au même moment, 62 % des artistes songent à quitter le métier.

Un deuxième sondage, *Sondage sur l'avenir des arts du cirque*, est diffusé en décembre 2020. Le portrait s'assombrit et 65 % des répondants disent souffrir de dépression ou d'anxiété. Le rapport fait état d'une « perte de sens et d'identité dans le contexte d'un arrêt professionnel, [de] l'anxiété de performance face à des attentes élevées à la reprise, la relation complexe entre le corps et l'esprit » (En Piste, 2021a). En Piste rappelle à ses membres que leur assurance leur donne accès à un psychologue et elle les encourage à s'en prévaloir au besoin.

Malgré la modeste reprise estivale et automnale, les artistes contractuels observent une baisse de revenus de 86 % à l'étranger. Parmi eux, 77 % estiment que les pertes financières mettent en péril leur capacité de poursuivre leur métier, 83 % se voient dans l'impossibilité de planifier leur vie compte tenu de l'absence de contrats confirmés et le même pourcentage n'envisage même pas la possibilité d'exercer son métier. Toujours en décembre 2020, 94 % des artistes de cirque envisagent de changer de carrière. On ne le sait pas encore, mais il faudra attendre six mois avant qu'une activité circassienne relativement régulière reprenne au Québec. Il n'est donc pas difficile d'imaginer le haut niveau de décrochage et de désespoir qui touche alors la majorité des artistes de cirque.

Le troisième sondage sur les impacts de la pandémie, rendu public un an plus tard, soit en octobre 2021 (En Piste, 2021b), quelques mois avant la deuxième fermeture des salles jusqu'en mars 2022, évoque le retour graduel des activités sur scène et célèbre « une communauté forte, résiliente et innovante » (En Piste, 2021a). C'est 376 individus et 81 organismes qui ont rempli le questionnaire. On constate que 89 % des artistes ont généré des revenus liés à la pratique de leur art en 2021 et qu'il y a une modeste hausse des revenus ; 92 % ont connu une reprise de leurs activités en arts du cirque, mais seulement 20 % une reprise « totale », pendant que 90 % des répondants subissaient encore des répercussions liées la pandémie. À l'époque, 72 % des projets avaient été annulés ou reportés et près de 50 % des répondants devaient travailler dans un autre domaine pour subvenir à leurs besoins. Parallèlement à cela, près de 50 % des répondants ont effectué un retour aux études ou développé des compétences professionnelles liées au cirque pendant la pandémie. Ce nombre a sans doute augmenté au cours des six à neuf mois suivants, alors que les salles ont de nouveau été fermées.

Le regard sans complaisance que jettent ces trois sondages sur le cirque professionnel et les données colligées aident à bien comprendre ce qui se passait sur le terrain et à documenter l'expérience des artistes de cirque.

Rachats, restructurations et opportunités

Le lieu, l'envergure et la portée des activités des cirques québécois en 2021 font état de nombreuses réalités distinctes. Alors qu'à Montréal, le couvre-feu vient à peine d'être levé (depuis le 28 mai 2021), le Cirque du Soleil et Les 7 doigts de la main s'activent à remettre en marche leurs spectacles à l'international, là où la réglementation et la contagiosité du virus le permettent. Le spectacle résident chinois du Cirque du Soleil, 绮幻之境 – *THE LAND OF FANTASY* reprend le 3 juin 2020, mais il fait exception et n'arrivera pas à rétablir seul la santé financière de la multinationale.

Les 7 doigts de la main renouent avec le théâtre commercial à Moscou, avec la création en septembre 2020 du spectacle *Prime Time*, inspiré par la télé-réalité. Ce spectacle s'ajoute au répertoire du théâtre musical de la compagnie qui comptait déjà, depuis 2016, *Princesse de Cirque*. Les spectacles sont toujours à l'affiche à Moscou quand les salles québécoises

ferment encore le 1^{er} octobre. Toujours en septembre 2020, une autre partie de l'équipe des 7 Doigts s'apprête à monter *En panne (Out of Order)* à Vancouver. Pour ce faire, la production suit les règles de la distanciation et intègre l'expérience de la pandémie à la trame narrative. Comme il est impossible de présenter le spectacle au Québec à ce moment, les 7 Doigts l'adaptent et le filment, puis l'offrent en vidéo sur demande. Cette nouvelle forme de diffusion ne remplacera pas le spectacle vivant, mais ouvrira de nouvelles avenues interartistiques à la compagnie.

Un an plus tard, en octobre 2021, les conditions en Californie font en sorte que les 7 Doigts célèbrent la première de leur spectacle résident *Dear San Francisco: the Intimate Cirque Experience*, au mythique Club Fugazi. Le spectacle remplace la revue musicale satirique, *Beach Blanket Babylon*, qui tenait l'affiche depuis 45 années. Suivant le même principe, *Dear Francisco* est présenté jusqu'à plus soif, stimule le tourisme culturel et offre un lieu intéressant à la communauté de la *Bay Area* en ce qui a trait à la pratique du cirque acrobatique de haut calibre. Les cofondatrices des 7 Doigts, Gypsy Snider et Shana Carroll, tout comme de nombreux artistes qui gravitent autour d'elles, sont originaires de San Francisco et y ont suivi leur première formation en cirque⁴.

Profitant du renouveau du tourisme à Las Vegas, de sa nouvelle forme institutionnelle élançée et d'un véritable besoin de rétablir la production de ses spectacles afin d'activer la vente de billets, source principale de ses revenus, le Cirque du Soleil déclare dans un communiqué de presse le 23 juin 2021 que « [l']entracte est terminé »⁵ comme si la pandémie n'avait été qu'une pause et qu'il suffisait d'allumer et d'éteindre les lumières du hall pour ramener les spectateurs. Il en va néanmoins de la survie de la multinationale et des individus à qui elle offre du travail. Coup sur coup, les événements suivants s'installent ou se réinstallent : à Las Vegas, *Blue*

4. Bien installées à Montréal depuis plus de vingt ans, Gypsy Snider et Shana Carroll, toutes deux issues de la Pickle Family Circus et du Circus Centre de San Francisco, demeurent tout de même attachées à San Francisco, la ville où elles ont grandi. Pour ne pas négliger leur ville d'attachement, les 7 Doigts créeront leur déclaration d'amour à Montréal un an plus tard (en septembre et octobre 2022), *Mon île, mon cœur*, mais sans l'influence communautaire qu'a déjà eu *Dear San Francisco*.

5. Le communiqué de presse du 23 juin 2021 a rapidement été remplacé par un placement de produit sur le site web du Cirque du Soleil faisant la promotion d'un t-shirt #intermission is over. Suivant le communiqué de presse, une campagne de promotion est lancée sur toutes les plateformes (Facebook, YouTube) pour annoncer le retour des spectacles à Las Vegas (<https://www.cirquedusoleil.com/reopening>).

Man Group (une division du Cirque du Soleil) s'ouvre au Luxor, le 24 juin 2021⁶ ; le 28 juin, on relance le spectacle fondateur du Cirque du Soleil à Las Vegas, *Mystère*, qui avait joué sans interruption depuis décembre 1993 ; le 1^{er} juillet 2021, le cirque aquatique *O*, le spectacle le plus populaire de la compagnie, reprend l'affiche au Bellagio ; en août, on rouvre des spectacles inspirés par les figures iconiques de la musique populaire (*Michael Jackson ONE*, le 19 août, au Mandalay Bay et *The Beatles LOVE*, au Mirage, le 26 août). Ainsi, au cours de l'été, le Cirque du Soleil réussit à remettre en marche cinq de ses sept spectacles à Las Vegas. Compte tenu de l'ampleur de ces productions, qui emploient des centaines d'artistes et de techniciens, pour ne rien dire de leur potentiel de revenus avec leurs 10 représentations par semaine dans chacune des vastes salles, on comprend l'empressement de la multinationale à les reprogrammer. *KA*, mis en scène par Robert Lepage, qui était à l'affiche depuis 2004, reprend le 24 novembre 2021. À peu près en même temps, on annonce la première de la nouvelle création du Cirque du Soleil à Disney World, *Drawn to Life*, maintes fois retardée à cause de la pandémie. Ce spectacle remplace *La Nouba*, qui avait tenu l'affiche de 1998 à 2017. Pour conclure avec les spectacles résidents du Cirque du Soleil, le cabaret émoustillant *Zumanity*, mis en scène par René-Richard Cyr et Dominic Champagne, qui avait tenu l'affiche depuis 2003, est définitivement remplacé en mai 2022 par *Mad Apple*, inspiré par le monde des humoristes new-yorkais.

Les tournées du Cirque du Soleil reprennent avec *Alegria*, à Houston, le 18 novembre 2021 et le retour à Montréal d'un spectacle sous chapiteau a lieu au mois d'avril 2022 avec la reprise de *Kooza*, créé dix ans auparavant. À l'été 2022, plus de 30 spectacles du Cirque du Soleil ont repris la route, la mer ou leur résidence un peu partout sur la planète. Dès 2023, la multinationale a retrouvé son élan, elle a réussi à rapatrier plusieurs de ses employés et à se restructurer (Presse canadienne, 2023).

Le Cirque Éloize, pour sa part, profite des salles de conférences abandonnées par les congressistes qui ne peuvent plus se rendre au Québec à cause des restrictions à la frontière. Avec l'hôtel Fairmont Le Reine Élisabeth à Montréal, le Cirque propose *Celeste*, un spectacle cabaret qui reprend plusieurs numéros développés durant la pandémie. Le cabaret,

6. Celui-ci remplacera *R.U.N.* spectacle multimédia du Cirque du Soleil qui avait été retiré en douce tout juste avant l'éclosion de la COVID-19.

présenté du 17 février au 27 août 2022, met en vedette, en alternance, les chanteuses Coral Egan et Geneviève Leclerc ainsi qu'une douzaine d'artistes issus du cirque, de l'humour et du monde musical. Une partie de l'équipe se déplace également au Koweït pour créer la cérémonie d'ouverture du Conseil de coopération du Golfe. Les contrats se multiplient à l'étranger et les artistes québécois sont au rendez-vous.

À l'instar des codirectrices des 7 doigts de la main, le directeur du Cirque Éloize, Jeannot Painchaud, cherche à renouer avec le lieu de ses origines et à y élire domicile avec sa compagnie. À l'été 2022, il présente un spectacle aux Îles de la Madeleine, *Entre ciel et mer*, et surtout, il achète une ancienne église afin d'y installer un pôle artistique et touristique. Les grandes compagnies circassiennes reprennent leurs pérégrinations internationales, mais après la pandémie, elles renouent plus que jamais avec les lieux d'attache et les communautés où leurs artistes sont nés ou ont grandi.

Constats

Malgré les rebonds assez spectaculaires du cirque québécois, quelques constats s'imposent. La pandémie a provoqué une crise au sein de ce milieu qui, mise à part l'insécurité liée à la crise financière de 2009, s'était engagé dans une trajectoire ascendante dominée par la perspective d'une croissance exponentielle. Les spectacles étaient toujours plus gros, on sautait toujours plus haut et l'on tournait toujours plus loin. Mais voilà que la pandémie a imposé un temps d'arrêt et de recul. Le gigantisme n'est plus autant valorisé. On s'intéresse aux formes plus petites et intimes.

Les artistes se sont, durant la première année, retrouvés dans une situation de grande précarité financière. Ils ont essuyé des pertes importantes. Souvent, ils n'avaient pas accès à des installations adéquates pour se maintenir en forme. On le sait, comme pour les athlètes, les artistes de cirque doivent s'entraîner régulièrement afin de ne pas se blesser lorsqu'ils reprennent leur activité physique (souvent extrême). La plupart n'ont eu d'autre choix que d'envisager des carrières différentes, souvent complémentaires à leur profession (enseignants, formateurs spécialisés, instructeurs de yoga et d'entraînement physique, gestionnaires d'organismes culturels). Il sera intéressant de suivre leur apport au développement des arts du cirque par-delà la technique et la primauté du numéro au cours des prochaines années.

Des formes expérimentales ont émergé; ces formes longuement mûries, intimes, écourtées ne suivent pas toujours la logique du numéro traditionnel. Ainsi, une véritable «artification» tardive, mais réelle, s'est imposée à la pratique du cirque au Québec. Cette artification s'est imposée graduellement au cours des dix dernières années avec des prises de positions artistiques, sociales et politiques plus fermes et radicales, mais la première année de la pandémie a donné énormément de place aux artistes émergents et à l'expérimentation non formatée (Perahia, 2021a; 2021b et 2022 et Leroux, 2022).

L'effondrement rapide du Cirque du Soleil et son incapacité à protéger ses employés ont eu un effet important sur ses rapports avec la communauté du cirque, et la multinationale n'a plus le pouvoir d'attraction qu'elle avait auprès des jeunes artistes, qui envisagent de plus en plus de créer des petites compagnies, des collectifs fidèles à leurs valeurs.

En Piste, le regroupement national des arts du cirque, a développé un leadership nécessaire. L'émergence du regroupement national qui parle au nom de tous les acteurs de la communauté est venue créer un équilibre intéressant et nécessaire dans ce milieu longtemps dominé par ses grandes institutions. Les artistes, leur bien-être, leur rôle au sein de la communauté ont été valorisés au gré des circonstances qui ont émaillé la pandémie.

Le temps d'arrêt a permis aux individus de réfléchir à leur train de vie, de faire des choix en fonction de leurs valeurs et de leurs désirs. Les artistes ont redécouvert leur ville, surtout Montréal et Québec, et ils ont renoué des contacts longtemps négligés. Ils ont circulé de manière plus aisée entre les milieux professionnel, semi-professionnel, amateur et social. Ils ont développé de nouvelles affinités, et plusieurs professionnels se sont mis à travailler de près avec les jeunes marginalisés, en les appuyant et en les encourageant, alors que ces mondes étaient davantage séparés auparavant.

Pendant la pandémie, le cirque a également connu son moment *me too*, plus discret, plus ciblé; de nombreux artistes se sont mis à réfléchir à leurs conditions de travail, aux cadres de formation parfois jugés toxiques, ainsi qu'aux rapports interpersonnels souvent complexes engendrés par un cadre de travail à la fois permissif et discipliné.

L'apprentissage du numérique s'est mis de la partie, sans qu'il soit fétichisé. On est passé d'une modeste médiation culturelle numérique à une véritable production culturelle numérique. La pandémie a permis

aux artistes et aux compagnies de mettre à jour leurs connaissances médiatiques et numériques afin de valoriser leur travail et d'en faire la promotion. Le numérique n'a pas remplacé l'expérience en direct du cirque, plus que jamais revendiquée par des artistes désireux de renouer avec le public.

Recentrement et durabilité d'un milieu

On peut craindre que la pandémie, qui a violemment interrompu, à répétition, les activités circassiennes entre le 13 mars 2020 et le 12 mars 2022, ait des effets durables sur l'ensemble du milieu, d'autant plus qu'un doute subsiste quant à l'apparition de nouvelles vagues qui pourraient forcer de nouvelles fermetures des salles et des chapiteaux. Tout d'abord, le cirque québécois s'est globalement recentré sur son territoire, ce qui a encouragé les artistes et les compagnies à réinvestir les lieux familiers, affectifs, proximaux. Ensuite, les artistes ont profité du temps et de l'espace qui leur étaient offerts afin de s'approprier la mise en forme et la valorisation de leur créativité qui, jadis, étaient surtout intégrées aux spectacles des compagnies plus établies. De nouvelles figures ont émergé et se sont fait remarquer sur les réseaux sociaux et dans les cabarets ré-émergents. De nouveaux thèmes se sont imposés, dont ceux de la diversité corporelle, de la transidentité, et, provocation suprême envers le cirque tel qu'il est pratiqué ici, les limites de la prouesse ont été revues... à la baisse. De même, la formation calquée sur le modèle du sport d'élite est remise en question, ce qui aura une incidence, à terme, sur le niveau de préparation et d'habiletés des acrobates. Les grandes compagnies sont devenues plus responsables et conscientes de l'impact écologique et économique de leurs actions. Après avoir largué des milliers d'employés pendant la pandémie, le Cirque du Soleil devra faire amende honorable auprès de ces derniers et auprès de ceux qu'il voudra recruter en offrant des conditions plus durables. En effet, les artistes sont désormais plus réticents à accepter de telles conditions de travail. Certains vont même jusqu'à faire le choix écologique de ne plus prendre l'avion, ce qui pose un véritable défi à un milieu très porté à se fier sur la tournée internationale.

La notion de la durabilité (*sustainability*) s'est imposée. Le caractère éphémère et fragile de tout un milieu qui reposait jadis sur la prouesse et le dépassement de soi a été exposé au grand jour. Qu'en est-il de sa dura-

bilité au regard des changements climatiques qui attendent la planète ou encore de celle de la carrière des artistes qui s'y investissent corps et âme? Le corps social a été atteint par le virus et par les efforts déployés pour le contenir. Les corps ont été mis en quarantaine, les gestes et les mouvements confinés. Les corps de circassiens se sont reposés, sans doute ont-ils un peu perdu de leur forme. Durant une certaine période, ils n'ont pas touché aux limites de leurs capacités, ils n'ont pas été mis en danger, pris dans le mouvement perpétuel du spectacle et des tournées. Le temps d'une pause, d'un long arrêt, ces corps réfléchissants se sont posé des questions et ils ont retrouvé le sol sous leurs pieds, un nouveau terrain à apprivoiser, un territoire, certes plus local, qu'ils devaient fouler et investir différemment.

De l'éloge du cirque global québécois, nous sommes en quelque sorte passés à la découverte et à la valorisation de son caractère local, de son ancrage dans un territoire immédiat qui exige lui aussi présence et pérennité.

Bibliographie

- ALAOUI, Siham. (2021). « L'archiviste en contexte de documentation de la pandémie de la COVID-19 : vers une mission sociale », *Documentation et bibliothèques*, vol. 67, n° 1, p. 14-25.
- BEAULIEU, Anne-Philippe. (2024). « Performance circassienne d'urgence (PCU) : du balcon à la rue, pour citoyens confinés », dans le présent ouvrage au chapitre 7.
- BRANCHÉ. (2020). *Branché*, coproduction de Cirque Barcode et de Acting for Climate Montreal [captation de spectacle], https://www.youtube.com/watch?v=Oygia_tUDFc
- CIRQUE DU SOLEIL. (2021). « The Intermission is Over », version YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=hPNquaitg3E>
- EN PISTE. (2020b.) « Un moment historique : 10 millions pour le cirque ! » [communiqué] 9 juin 2020. <https://enpiste.qc.ca/fr/nouvelle/137/un-moment-historique-10-millions-pour-le-cirque->
- EN PISTE. (2020c). *Impacts de la COVID-19 sur le secteur des arts du cirque. Résultats d'une deuxième enquête auprès des artistes, des travailleurs culturels et des compagnies de cirque du Canada* (décembre 2020). https://enpiste.qc.ca/medias/files/Publications%20et%20médias/Études/Résultats%20du%20deuxième%20sondage%20sur%20les%20impacts%20de%20la%20COVID-19%20sur%20le%20secteur%20des%20arts%20du%20cirque_déc2020.pdf
- EN PISTE. (2020d.) *Impacts de la COVID-19 sur le secteur des arts du cirque. Résultats de l'enquête auprès des artistes, des travailleurs culturels et des compagnies de cirque du Canada* (avril 2020). [https://enpiste.qc.ca/medias/files/Publications%20et%20médias/Études/Résultats%20des%20sondages%20sur%20les%20impacts%20liés%20aux%20arts%20du%20cirque%20-%20COVID-19%20\(Avril%202020\).pdf](https://enpiste.qc.ca/medias/files/Publications%20et%20médias/Études/Résultats%20des%20sondages%20sur%20les%20impacts%20liés%20aux%20arts%20du%20cirque%20-%20COVID-19%20(Avril%202020).pdf)

- EN PISTE. (2020e). « Rejoignez le mouvement #Cirqueaubalcon pour la #Journée Mondiale du Cirque » [communiqué] 9 avril 2020. <https://enpiste.qc.ca/fr/nouvelle/70/rejoignez-le-mouvement-cirqueaubalcon-pour-la-journeemondiale-ducirque>
- EN PISTE. 2021a. « Résultats du 3^e sondage sur les impacts de la pandémie » [communiqué]. <https://enpiste.qc.ca/fr/nouvelle/606/resultats-du-3e-sondage-sur-les-impacts-de-la-pandemie>
- EN PISTE. (2021b). « Sondage sur l'avenir des arts du cirque. Imaginons notre futur afin de retrouver notre élan et notre rayonnement. Résultats de l'*Enquête auprès des artistes, des travailleurs culturels et des compagnies de cirque du Canada* », octobre 2021.
- JACOB, Pascal. (2016). « The Québécois Circus in the Concert of Nations: Exchange and Transversality », L. P. Leroux et C. Batson (dir.), *Cirque Global: the Expanding Borders of Québec Circus*, Montréal/Toronto, McGill-Queen's University Press, p. 25-34.
- LA CROUSTADE. (2020). *Pouding chômeur*, série d'épisodes de clown filmés. <https://www.youtube.com/@lacroustade3207>
- LEROUX, Louis Patrick. (2016). « Introduction: Reinventing Tradition, Building a Field: Québec circus and its scholarship », L. P. Leroux et C. Batson (dir.), *Cirque Global: the Expanding Borders of Québec Circus*, Montréal-Toronto, McGill-Queen's University Press, p. 3-20.
- LEROUX, Louis Patrick. (2022). « Avant-Garde Gestures and Contemporaneity in Today's Circus », A.-S. Jürgens et M. Hildbrand (dir.), *Circus and the Avant-Gardes. From History to Imaginary*, Londres, Routledge, p. 232-246.
- MEERZON, Yana. (2021). « On False Intimacies and Anti-Cathartic Modalities of Being in the Digital Performances of Crisis », *Critical Stages/Scènes critiques*, n° 24. <https://www.critical-stages.org/24/on-false-intimacies-and-anti-cathartic-modalities-of-being-in-the-digital-performances-of-crisis/>
- PERAHIA, Mathilde, Jacinthe RIVARD et Louis Patrick LEROUX. (2024). « Cirque Hors Piste à l'ère Covid-19 : une histoire de contraintes et d'opportunités », *Circus Arts Life Science*, vol 2, n° 2. DOI: <https://doi.org/10.3998/circus.3629>
- PERAHIA, Mathilde. (2021a). *D'autres cirques à Montréal: représentations artistiques d'une pensée queer du monde*, thèse de doctorat, Université Concordia.
- PERAHIA, Mathilde. (2021b). « Le rater au cœur des nouvelles écritures comme stratégie pour réinventer la création circassienne à Montréal », *Agôn*, n° 9. <https://journals.openedition.org/agon/8498>
- PRESSE CANADIENNE. (2023). « Le Cirque du Soleil est dans une meilleure posture financière, assure l'entreprise », *La Presse*, 13 mars 2023. <https://www.lapresse.ca/affaires/entreprises/2023-03-13/le-cirque-du-soleil-assure-etre-dans-une-meilleure-posture-financiere.php>
- YANA (DOSSIER). (2021). « Natasha ». *A film, series of photographs and interview of mover and juggler Natasha Patterson, in collaboration with filmmaker Francisco Cruz*. <https://www.yanamagazine.com/articles/natasha>.

Annexe

Chronologie des dates significatives pour le milieu du cirque québécois, janvier 2020 à mars 2022

2020

24 janvier 2020 : annulation de tous les spectacles du Cirque du Soleil en Chine, dont : 绮幻之境 – *The Land of Fantasy*, à Hangzhou

18 février 2020 : vente de ses dernières actions du Cirque du Soleil par son fondateur, Guy Laliberté, à la Caisse de dépôt et de placement du Québec

11 mars : interdiction des rassemblements de plus de 250 personnes

13 mars : déclaration de l'état d'urgence sanitaire au Québec et fermeture de toutes les salles de spectacle. Suspension de toutes les tournées mondiales de compagnies québécoises

16 mars : fermeture de la frontière canadienne

20 mars : mise à pied immédiate de près de 5 000 employés du Cirque du Soleil

21 mars : interdiction de tout rassemblement intérieur ou extérieur

28 mars : isolement obligatoire des voyageurs avec points de contrôle à la frontière

Avril : premier sondage d'En Piste sur les impacts de la COVID-19 sur le secteur des arts du cirque

18 avril : pour la Journée mondiale du cirque, En Piste lance un appel à faire du cirque sur les balcons

Avril-mai : Bonheur mobile sillonne les ruelles du quartier Hochelaga

Avril-mai : La Performance circassienne d'urgence (PCU) crée des performances dans les ruelles et à l'extérieur pour les personnes confinées dans les CHSLD

30 mai : ouverture des espaces publics extérieurs

3 juin : réouverture du spectacle 绮幻之境 – *THE LAND OF FANTASY*, en Chine

20 juin : Le Cirque du Soleil se met sous la protection de la *Loi sur les arrangements avec les créanciers des compagnies*

22 juin : rassemblements intérieurs et extérieurs permis (50 personnes maximum) et réouverture des salles de spectacle

Juin : annonce de 10 millions de dollars en soutien au milieu du cirque

3 juillet : reprise de tous les secteurs d'activités (sauf les festivals)

Juillet : festival Montréal Presque Cirque, version amputée et modifiée de Montréal Complètement Cirque, à partir de performances spontanées et d'enregistrements vidéo

3 août : augmentation de la permission à 250 personnes lors d'événements

Juillet et août : vague de dénonciations, de témoignages de violences sexuelles et d'intimidation dans le milieu du cirque québécois

Septembre : création de *Prime Time* par Les 7 doigts de la main à Moscou

1^{er} octobre : salles de spectacle fermées, deuxième vague

Octobre : création d'*En panne*, des 7 doigts de la main, en version vidéo sur demande

Octobre : projet *Lèche-vitrine*, des spectacles en continu, à travers la vitrine d'une boutique

Novembre : confirmation de l'achat du Cirque du Soleil par Catalyst Capital Group Inc.

Décembre : deuxième sondage d'En Piste sur les impacts de la COVID-19 sur le secteur des arts du cirque

23 décembre 2020 au 6 janvier 2021 : *Sept moments de joie*, spectacle en webdiffusion du Cirque Éloize

2021

Janvier: le gouvernement québécois instaure le système des zones vertes, jaunes et rouges

9 janvier: instauration du couvre-feu à partir de 20 heures

17 mars: instauration du couvre-feu à partir de 21 h 30

25 mars: réouverture des salles de spectacle (partielle, avec distanciation)

8 avril: resserrements dans les zones rouges et interdictions de se déplacer d'une zone à l'autre

11 avril: couvre-feu devancé à 20 heures dans la région de Montréal

19 avril: fermeture des frontières avec l'Ontario

22 avril: annonce par le gouvernement québécois de 11,8 millions de dollars pour la relance des arts du cirque

28 mai: retrait du couvre-feu et allègement des règles pour les salles de spectacle

24 juin: reprise de *Blue Man Group*, au Luxor, à Las Vegas

25 juin: autorisation de tenir de grands festivals à l'extérieur

28 juin: allègement dans les salles, places assises à 1,50 m de distance

1^{er} juillet: reprise d'O, au Belagio, à Las Vegas

2 juillet: limite rehaussée à 5 000 personnes pour les grands festivals

Été 2021: nombreuses créations et commandes d'œuvres de plusieurs compagnies québécoises dans des lieux publics

Juillet: édition en présence de Montréal Complètement Cirque avec quelques spectacles étrangers, mais surtout des créations québécoises, dont la production de *Branché*

Août: reprise de *Michael Jackson ONE* et *The Beatles LOVE*, à Las Vegas

1^{er} septembre: le passeport vaccinal limite l'accès aux salles et aux restaurants

Septembre: création de *Dear San Francisco* par Les 7 doigts de la main en Californie

8 octobre: assouplissement (distance de 1 mètre, places assises)

18 novembre: relance des spectacles de tournée en Amérique du Nord du Cirque du Soleil avec *Alegria*, à Houston

Novembre: reprise de *KA*, au MGM, à Las Vegas, et création de *Drawn to Life*, à Disney World, Orlando

Décembre: troisième sondage d'En Piste, cette fois sur la relance du milieu cirque

20 décembre: resserrement, télétravail obligatoire, fermeture des salles, interdiction de rassemblement pendant les fêtes

2022

31 janvier: entraînement à nouveau possible, activités sportives, etc.

7 février: réouverture des salles (capacité d'accueil à 50 % ou maximum de 500 personnes avec passeport vaccinal)

17 février (jusqu'en août): création de *Celeste*, du Cirque Éloize à l'hôtel Fermont Le Reine Elizabeth, Montréal

12 mars: levée de la plupart des mesures (100 % d'accueil, sans couvre-feu)

CHAPITRE 7

Performance circassienne d'urgence

Du balcon à la rue, pour citoyens confinés

Anne-Philippe Beaulieu

Le 18 avril 2020, dans le cadre de la Journée mondiale du cirque, le Regroupement national des arts du cirque En Piste lançait un appel aux artistes du milieu les invitant à performer pendant quelques minutes sur leurs balcons afin de réagir ludiquement à la fermeture des salles imposée par l'État. À travers la province du Québec, des centaines d'artistes ont alors répondu à l'appel et diffusé sur les réseaux sociaux, sous le mot-clic #CirqueauBalcon, des vidéos de leurs performances. C'est dans la ruelle serrée de la rue Rivard, dans Le Plateau-Mont-Royal, où Francis Gadbois, Louana Seclet, Mélodie Lamoureux et Jean-Philippe Cuerrier habitaient en 2020, que la Performance circassienne d'urgence (PCU) a vu le jour. Amis et voisins, les membres des deux couples sont également des artistes de cirque. D'abord simple prestation de quelques minutes improvisée en réponse à l'annonce d'En Piste, le numéro s'est transformé au cours de l'été 2020 en un spectacle professionnel d'une trentaine de minutes, qui s'est déplacé notamment dans plusieurs arrondissements de la ville de Montréal et a été exécuté dans des stationnements privés et publics, comme ceux de résidences pour aînés.

18 avril 2020... quand tout a commencé

Se rendant compte que l'espace de leur balcon ne suffit pas à l'exercice proposé par En Piste, Louana, Francis, Mélodie et Jean-Philippe descendent

tout simplement dans la rue. Bloquant la ruelle avec leur vieille Corolla pour éviter le passage des automobiles, ils exécutent leur court numéro. Interpellés par la musique et leurs acrobaties, les voisins sortent sur leurs balcons, nombreux et curieux. Lancée de manière spontanée, la prestation ne dure que quelques minutes. Trop court pour certains qui, arrivés trop tard pour profiter du spectacle, désirent qu'il se poursuive. Au cours des semaines suivantes, de nombreuses personnes qui étaient présentes ce jour-là, demandent aux couples : « Ce sera quand le prochain *show*? » Surprise et enthousiaste, la bande d'artistes entame alors une réflexion sur les possibilités qui s'offrent à elle. Depuis plusieurs semaines, comme la majorité des artistes du milieu des arts vivants, ils sont sans emploi puisque leurs contrats avec les compagnies de cirque ont été reportés pour une durée indéterminée. Une idée germe alors dans leurs esprits : pourquoi ne pas améliorer le concept du spectacle circassien de ruelle et le reproduire ? Ce serait l'occasion de divertir et de redonner le sourire à leur entourage et ainsi d'occuper leur temps libre. Les deux couples repensent alors à la manière dont leur performance du 18 avril avait rassemblé la plupart des voisins durant un moment « hors de l'ordinaire » ; ces voisins qui n'avaient jusqu'alors jamais interagi s'étaient retrouvés, grâce à cette action artistique rue Rivard et à « la magie » qu'elle avait engendrée, à discuter entre eux du haut de leur balcon. En se remémorant ce souvenir, Francis et Louana sentent la nécessité d'agir pour créer à nouveau des interactions entre citoyens confinés. Ce sont les sourires qui se dessinaient sur le visage des enfants présents ce jour-là qui, expliquent-ils, suffirent à les convaincre d'organiser de nouvelles prestations.

Fin avril 2020, ils ont envie de recommencer l'exercice, mais, cette fois, pour des citoyens en situation de précarité. Francis et Mélodie pensent notamment à leurs grands-mères qui, placées en CHLSD, vivent seules et ne reçoivent aucune visite depuis le début du confinement. Leur plan d'action : exécuter le spectacle à l'extérieur du centre de soins, sur son stationnement. Cette formule permettrait aux résidents d'assister, en toute sécurité, à la prestation du haut de leur balcon. C'est ainsi qu'en mai 2020, la série de performances circassiennes intitulée *Au show chez vous* commence. Dans ce numéro, les quatre artistes incarnent des cuisiniers enfarinés (Giovanni [Jean-Philippe], Bella [Mélodie], Francesco [Francis] et Martha [Louana]) qui, accompagnés de leur Corolla Virus 1998, s'exercent à des prouesses culino-circassiennes dans les stationnements



Image 7.1 Louana Seclet et Francis Gadbois dans *Au show chez vous*, dans le cadre de Performance circassienne d'urgence, 2020. Crédit photo : © Stev Berru.

montréalais. Au menu, on trouve les ingrédients suivants : « 4 artistes bien réchauffés, 1 coco mobile, 1 soupçon de folie, 1 pelletée de balcons et des sourires à volonté¹ ». Sur commande et mobile, le spectacle est d'abord offert gratuitement, puis disponible à coûts variables en fonction des organismes demandeurs. Au cours de l'été 2020, il a été exécuté dans de nombreux lieux publics, dont la majeure partie était des stationnements et des cours extérieures de résidences pour personnes âgées, CPE, HLM et COOP.

« PCU »... on aura vite compris la référence du nom que se donne alors le collectif, mais plus qu'un rappel humoristique à la prestation d'aide d'urgence gouvernementale, les membres du groupe l'ont choisi avec la volonté profonde de remercier le gouvernement. En effet, Louana, qui est originaire de France, connaît un système d'aide financière très différent de celui qu'offre le Québec. En France, les artistes reçoivent un salaire d'intermittence, soit des subventions hebdomadaires qui, selon un nombre minimal de prestations exécutées dans l'année, leur sont assurées. Ce

1. Citation tirée d'une publication du 21 mai 2020 sur la page Facebook de la Performance circassienne d'urgence. <https://www.facebook.com/pcuparlemonastere/photos/116192063430978>

salaire, étalé sur 12 mois et d'un montant fixe, offre une stabilité réelle aux artistes puisque, durant la basse saison, ils reçoivent un montant équivalent au moment de l'année le plus chargé. Pendant la pandémie, le gouvernement du Canada imite en quelque sorte ce fonctionnement, en versant 2 000 dollars par mois aux artistes en situation de précarité. Le quatuor de la rue Rivard reconnaît que cette aide reçue pendant la pandémie est salvatrice. Il leur semble alors naturel d'utiliser cet argent pour mettre en place un projet qui rendrait service à leur communauté. Sur plus d'une quarantaine de spectacles organisés majoritairement dans les villes de Montréal et de Québec, les membres du collectif enfariné ont joué – en quatuor et parfois en duo – une quinzaine de spectacles de manière bénévole, avant d'entamer des démarches pour recevoir des subventions autres que la PCU gouvernementale. Plusieurs raisons les motivaient au départ à performer gratuitement dont, d'abord et avant tout, le fait de redonner aux citoyens et de sentir ainsi qu'ils agissaient pour aider leur communauté.

Au cours du printemps et de l'été 2020, les aides financières spéciales soutenant les artistes touchés par la pandémie commencent à se multiplier et, pour répondre aux critères parfois exigeants de ces demandes de subventions, les quatre artistes acceptent l'aide de leur amie et voisine Manon Fath. Directrice du marketing et des communications au cabaret de cirque Le Monastère², Manon suit depuis un moment le travail de ses amis et leur offre de lier leur projet à l'OBNL pour lequel elle travaille. Cette collaboration a pour objectif d'aider les deux parties : d'une part, les artistes gagnent une structure et un statut — tous deux liés à celui de l'OBNL – leur permettant d'être considérés comme candidats aux aides financières et, d'autre part, la compagnie de cirque – encore jeune, bien que lancée avant la pandémie – maintient sa visibilité et ses actions sur la scène artistique à l'aide d'un projet original. C'est ainsi que Le Monastère prend en charge la production du spectacle *Au show chez vous* à l'été 2020.

Le collectif PCU a duré un peu plus de cinq mois, les membres du quatuor ayant été en mesure de trouver, dès l'automne 2020, grâce à une bonne étoile, des contrats à l'étranger. Les artistes reconnaissent d'ailleurs avoir eu de la chance, car retourner travailler rapidement n'a pas été possible pour la majorité des artistes du milieu circassien. De cette période

2. « Le Monastère est un OBNL basé à Montréal qui contribue à la diversification de l'offre culturelle en cirque contemporain en offrant aux artistes une plateforme de diffusion de leurs créations originales. » <https://le-monastere.ca>



Image 7.2 De gauche à droite, Francis Gadbois, Mélodie Lamoureux, Jean-Philippe Cuerrier et Louana Seclet dans *Au show chez vous*, dans le cadre de Performance circassienne d'urgence, 2020. Crédit photo : © Stev Berru.

difficile, Francis et Louana ont su tirer une part de positif. Pour Louana, ces cinq mois ont été l'occasion de passer du temps de qualité avec son conjoint et de travailler avec lui en duo, une opportunité que le couple n'avait, jusqu'alors, jamais eu la chance d'expérimenter puisque les deux artistes acceptent habituellement des contrats individuels. Quant à Francis, il considère que la pandémie fut l'occasion de se questionner sur son travail, d'en démontrer la valeur et de se dépasser.

Août 2022³

3. Cet article est tiré de l'entrevue réalisée le 10 août 2022 avec les artistes circassiens Francis Gadbois et Louana Seclet.

CHAPITRE 8

Et les artistes musicaux émergents ?

Mathilde Legault-Dupuy

Ce chapitre est issu d'une recherche participative réalisée en équipe à l'automne 2020 dans le cadre du programme en action culturelle de l'UQAM¹. Ce programme vise à former des professionnels aptes à créer des actions culturelles, à démocratiser la culture et à en favoriser l'accès. En tant que passionnés de musique, nous nous sommes penchés sur le sort des artistes musicaux émergents en contexte de pandémie. Par ailleurs, un des objectifs du programme est de promouvoir l'accès à l'expression artistique. Le contexte pandémique limitant cet accès, il nous a paru pertinent d'étudier ce phénomène et de garder des traces de l'impact qu'il aura eu sur les artistes en début de carrière musicale.

Portrait des artistes émergents

Les artistes émergents sont des personnes dotées de talent qui ont comme objectif de faire de leur art leur profession (Tétu, 2017). Toutes au début de leur carrière, ces personnes sont formées comme autodidactes ou dans des écoles, comme le conservatoire. Nous avons donc cherché à comprendre comment elles avaient vécu la pandémie au Québec et en Ontario durant les premières vagues de 2020.

1. Ce projet, assigné dans le cours *Évaluation participative de l'action culturelle*, a été réalisé avec quatre collègues de classe : Annabelle Garon, Gabriel Bienvenu, Shaïna Richmond-Labelle et Victoria Pépin que je tiens à remercier pour m'avoir autorisée à réutiliser les données tirées de notre enquête. Je tiens aussi à souligner la grande générosité de Vanessa Borduas, directrice de Productions Flèche, qui a agi à titre de membre du comité de recherche et consultante.

Les pages suivantes font état des contraintes et des défis, mais aussi des occasions uniques et des innovations générées par ce contexte de crise.

Premières étapes

Dans un premier temps, nous avons constitué un comité d'évaluation formé des cinq étudiantes et étudiants de l'équipe, puis nous avons entamé une revue des écrits scientifiques sur l'effet de la pandémie sur les artistes émergents. Comme il existait à ce moment encore peu d'écrits sur le thème, Vanessa Borduas, directrice et fondatrice de Productions Flèche, s'est ajoutée à notre comité. En tant qu'artiste, elle a pu nous orienter et nous aider à cerner certains enjeux réels vécus par la communauté. Basée à Granby, Productions Flèche est à la fois une maison de disques et une boîte de production qui représente des artistes indépendants en leur offrant un service d'accompagnement personnalisé. Nous avons discuté de nos questionnements avec elle et nous avons pu entreprendre la création d'un formulaire numérique composé des sections suivantes : informations générales, créativité, production de musique, diffusion de musique et capacité de rebond. Ce questionnaire a ensuite été transmis aux artistes par le biais des réseaux sociaux.

Au total, 31 artistes émergents ont répondu au questionnaire : on compte 19 hommes, 10 femmes, une personne non binaire et une personne dont le genre est fluide. Les répondantes et répondants ont entre 20 et 35 ans et demeurent au Québec et en Ontario. Ils habitent majoritairement à Montréal, mais d'autres vivent à Ottawa, aux Îles de la Madeleine, à Chambly et à Gatineau, entre autres. Nous avons ensuite réalisé une entrevue de groupe virtuelle avec six de ces artistes, pour approfondir certains points et leur permettre de s'exprimer sur des sujets qui n'avaient pu être abordés dans le questionnaire.

Analyse des résultats

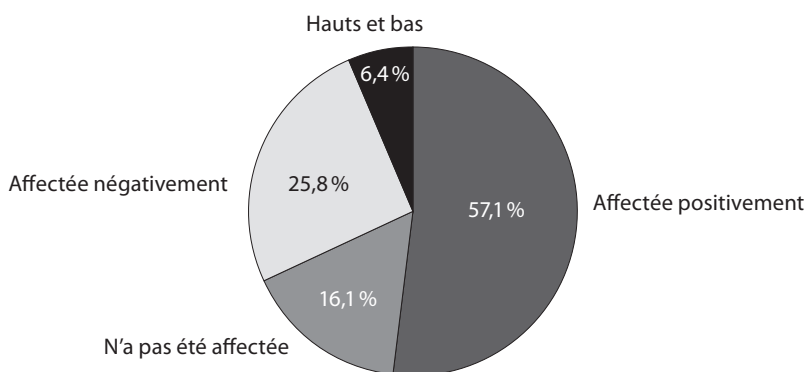
Nous avons centré l'analyse des résultats sur les points positifs et négatifs de chaque étape, soit la **création**, la **production** et la **diffusion**, en plus de souligner les initiatives innovantes.

Retombées de la pandémie sur la création de musique

Tout d'abord, nous avons relevé que la pandémie a causé une hausse de créativité pour plus de la moitié des personnes ayant répondu. À la question «Comment la pandémie a-t-elle affecté votre créativité», plus de 50 % ont répondu que leur niveau de créativité avait augmenté durant la pandémie (voir figure 8.1). Pour plusieurs, ce gain s'explique par une augmentation du temps libre dû au confinement et aux mesures restrictives. En effet, selon les témoignages, l'annulation des tournées et des spectacles, en plus du ralentissement causé par la fermeture de plusieurs lieux publics, aurait donné plus de temps pour la création, et les projets toujours reportés progressaient enfin.

FIGURE 8.1

Effets sur la créativité



Cependant, alors que plus de la moitié des répondants voyaient leur créativité augmenter lors de la première vague, le tiers seulement abondait dans le même sens lors de la deuxième vague. Du côté des artistes dont la créativité a été affectée négativement, on observe le mouvement inverse : leur nombre passe du tiers à la moitié des répondants, ce qui signifie que la deuxième vague a porté un coup plus dur à la créativité de la relève que la première. Selon certains témoignages, cette baisse serait liée au fait que, lors de la première vague, l'idée de n'avoir qu'une brève période de temps libre motivait à avancer les projets et à se consacrer pleinement à son art. Toutefois, l'annonce d'une deuxième vague a provoqué un ralentissement ou une perte d'intérêt à l'égard de la création et une grande déception de

ne pas pouvoir renouer avec le public et retourner aux modes de création habituels. Une participante à l'entrevue de groupe a mentionné que la deuxième vague coïncidait avec l'hiver, l'une des causes de dépression saisonnière (Wirz-Justice *et al.*, 2018).

Par ailleurs, la culture et la musique n'étant pas reconnues comme des services essentiels en temps de pandémie, certains artistes ont remis en question la pertinence de leur art et, par conséquent, de continuer à créer. Le milieu des arts vivants a particulièrement souffert de cette réflexion. Sophie Prigent, présidente de l'Union des artistes, en témoignait dans *La Presse*: « Le secteur des arts vivants est en train de mourir, je ne sais pas comment le dire autrement. Ces gens-là sont en train de se trouver d'autres jobs ! » (Galipeau, 2021) Effectivement, parmi l'échantillon d'artistes émergents sondés, plusieurs ont confié avoir songé à quitter le domaine de la musique: « Je venais de réaliser mon rêve de vivre de la musique. Je suis rendu à regarder des jobs au Tim Hortons. »

En entrevue de groupe, à la question « Comment la pandémie a-t-elle affecté positivement votre création ? » une artiste émergente a répondu :

[L]e mot « positivement » dans la question, ce n'est pas pour moi parce que ça a affecté très négativement ma création. Rien n'est sorti de ces trois mois de première vague. [...] C'était le *fun*, avec le questionnaire, de faire un retour, parce que je me suis rendu compte que ma santé mentale et émotionnelle allait bien, mais c'était juste que j'étais occupée à passer à travers ça. C'était ça mon occupation principale, passer à travers une période tellement *weird* qu'il n'y avait aucune place pour la création et la créativité. Mon appartement, mon milieu de vie ne me le permettaient pas ; j'habite dans un 2 ½ au sous-sol, plafond bas, je n'avais pas d'espace pour créer et, en plus, mes inspirations principales, ce sont les rencontres et les voyages. Alors ça ne marche pas.

D'autres artistes du groupe se sont reconnus dans ses propos. Accaparés par les nouvelles médiatiques, plusieurs ont ressenti une baisse de motivation à créer. Leur esprit préoccupé par les événements, la monotonie du quotidien, l'impossibilité de se rassembler ont également contribué à cette baisse d'inspiration. Des répondants ont mentionné avoir besoin d'action et de rencontres pour stimuler leur créativité, ce qui était assez limité durant les deux premières vagues de la COVID-19.

En contrepartie, plusieurs artistes ont signalé que créer était une forme d'échappatoire au contexte anxiogène de la pandémie. La création

était alors un geste apaisant et recelait de multiples bienfaits. C'est sans doute pour cette raison que la créativité était à la hausse chez la moitié d'entre eux.

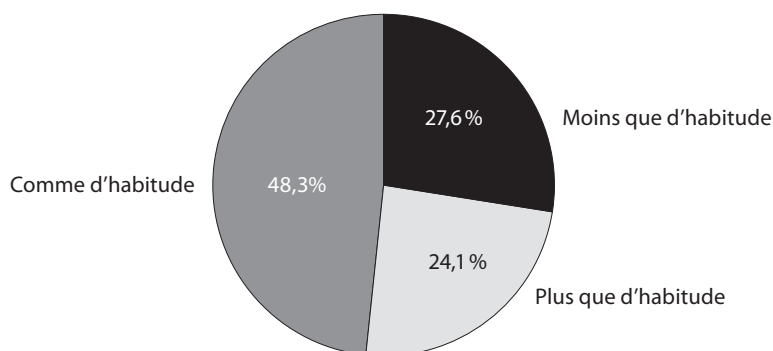
Des artistes présents à l'entrevue de groupe, membres des Productions Flèche, ont témoigné de leur appréciation d'une initiative créée par la compagnie pour briser l'isolement. Pendant deux mois, Vanessa Borduas a tenu un cercle virtuel d'auteurs et d'autrices, les incitant à se rencontrer, à composer des textes selon des thèmes imposés et à se lancer des défis d'écriture. Cette initiative a permis aux artistes de continuer de créer, malgré le blocage causé par la pandémie. Madame Borduas témoigne également que ces rencontres hebdomadaires lui ont fait un très grand bien et qu'elles ont créé de la solidarité entre les artistes du cercle. Elles et ils se sont beaucoup rapprochés durant les rencontres virtuelles, partageant des textes dans lesquels s'exprimaient leur vulnérabilité et leur intimité. Le contexte les aurait donc autorisés à explorer de nouvelles façons de créer en groupe.

Retombées sur la production de musique

Tout comme la création, la production a augmenté pendant la pandémie. Des répondants, 48,3 % disent avoir produit plus de musique qu'à l'habitude (voir figure 8.2).

FIGURE 8.2

Effets sur la production de musique



Certains artistes émergents ont dû revoir leur façon de produire de la musique en raison de la fermeture des studios et des maisons de production. Cependant, 83 % des artistes interrogés s'autoproduisent, épargnant ainsi sur les coûts de production. Pour plusieurs, la pandémie a été l'occasion de s'équiper davantage, ou de se bâtir un studio à la maison, en plus d'acquérir une autonomie renouvelée.

Parmi les initiatives à souligner, un artiste a créé sa propre maison de production : « Lors de la pandémie, j'ai créé une maison de production pour monter des sessions *live* afin de donner une vitrine de diffusion aux artistes indépendants, ainsi que pour mes propres projets [...], mais nous avons créé un partenariat avec d'autres boîtes de production pour favoriser la diffusion. » D'autre part, en temps de pandémie, la collaboration a représenté une difficulté particulière pour les artistes. En effet, ne pas pouvoir faire des séances de groupe a été un obstacle pour la production et ralentissait le processus. Le fait, par exemple, de ne pas pouvoir aller au studio pour rencontrer ses collaborateurs et ses collaboratrices constituait un frein majeur : « Pour la production de musique en temps de pandémie, il peut être difficile de *booker* un studio et de pratiquer la distanciation sociale à l'intérieur. »

La production fut très difficile justement à cause de cette quasi-impossibilité de collaborer et de jouer ensemble. Les musiciens étaient alors dans l'obligation de s'enregistrer individuellement et le résultat s'est parfois avéré décevant : « Le fait de jouer chacun tout seul donne un sentiment très déconnecté [du] résultat final. On ne peut plus travailler et pratiquer une chanson jusqu'à ce qu'elle soit prête, maintenant c'est chacun tout seul qui produit une *track* et on espère que ça marche ensemble. » L'assemblage a dans certains cas été moins harmonieux et la production plus exigeante pour les personnes débutantes dans le monde de la musique. Le fait de ne pas pouvoir s'entourer de professionnels a été un obstacle.

En discutant avec les artistes, certains ont avoué avoir vécu un sentiment de compétition, voire une pression accrue. En effet, la pandémie aura exacerbé des faits déjà bien présents dans le milieu hyper prisé de la musique. Comme de nombreux artistes se retrouvent sur les mêmes plateformes numériques, la comparaison du travail créatif est constante. Ceux et celles qui n'avaient pas l'énergie de produire du nouveau matériel se sont sentis dépassés en voyant que d'autres produisaient davantage de

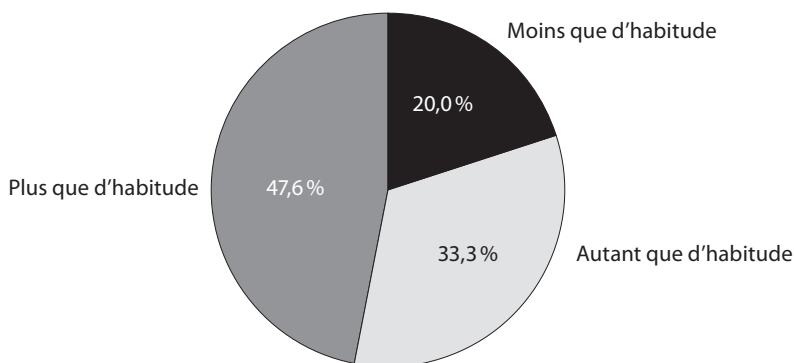
contenus musicaux sur le Web. Ce qui ressort comme constat général sur la production est que l'isolement imposé par les vagues de confinement a favorisé l'autonomie de plusieurs artistes. Se voyant dans l'obligation de rester à la maison, plusieurs ont dû se débrouiller par eux-mêmes et apprendre à produire autrement : « Avec les obstacles qui nous empêchent de jouer ensemble, je finis majoritairement par jouer tous les instruments sur mon mini-clavier. »

Retombées sur la diffusion de musique

Si l'on observe la figure 8.3, on constate que la majorité des artistes émergents n'ont pas produit plus de musique que d'habitude en raison du contexte pandémique. En revanche, ils sont 46,7 % à avoir diffusé plus de musique que d'habitude, contre 20 % qui en ont diffusé moins que d'habitude. Tous ceux et celles ayant créé et produit plus de musique et de matériel ont pu diffuser davantage, notamment en raison du temps accru qu'ils ont pu accorder à leurs projets.

FIGURE 8.3

Effets sur la diffusion de musique



Étant donné l'annulation de la majorité des spectacles et des festivals, les artistes ont dû se tourner vers d'autres initiatives pour continuer à diffuser leur matériel. Si un peu plus de la moitié des participants (51 %) a diffusé une partie de son matériel à la radio, l'utilisation des réseaux sociaux a constitué le principal canal de diffusion. Ce moyen facile d'accès et efficace pour partager du contenu a permis aux artistes qui débutaient

de diffuser à faible coût, de se faire entendre du public et d'en profiter pour faire la promotion de leur œuvre. Les spectacles virtuels et la création de festivals sur les réseaux sociaux comptent parmi les nouvelles façons de diffuser la musique. Par exemple, la création du Festigram, festival de performances musicales en direct sur Facebook et sur Instagram, avait l'avantage d'offrir un cachet aux artistes grâce aux dons GoFundMe des auditeurs et auditrices.

Dans cet ordre d'idées, l'une des participantes de l'entrevue de groupe a mentionné avoir diffusé énormément de musique sur les réseaux sociaux et créé à son tour une initiative pour faire à la fois la promotion de sa musique et celle d'entreprises locales :

J'ai vraiment été intense. J'ai commencé le 16 mars, j'en ai fait [diffusion en direct] deux par semaine jusqu'au mois de mai. Après ça, j'en ai fait une par semaine jusqu'en juin. Après ça, à partir de juin, j'ai pris une pause, puis je suis revenue en juillet avec un concept de série Web sur Facebook. Je mettais en valeur les entreprises de chez nous, du Bas-Saint-Laurent, où j'allais les visiter et, en même temps, je présentais mes chansons. Pour vrai, moi, c'est vraiment ça qui m'a fait le plus de bien dans ce confinement-là. Encore aujourd'hui, j'y pense, dans ce deuxième confinement. J'ai arrêté à la fin de l'été pour me consacrer à d'autres projets, mais, pour vrai, le contact avec les gens, même si c'était à travers les réseaux sociaux, ça a tellement fait du bien ! Les gens étaient tellement contents d'entendre de la musique et de se distraire avec autre chose, parce que ce n'est pas drôle, ce qui se passe dehors. Pour eux et pour moi, ça a vraiment été comme une espèce de moment de pause que « *Hey, on a juste du fun ensemble* ». Je sais que pour moi, ça a vraiment changé ma perspective. Au départ, autant il y avait des critiques [sur le fait] de faire des spectacles *live* sur Facebook et que ce n'était pas monétisé, autant je trouve que c'était tellement pertinent. Je suis allée chercher des gens avec ça et ça ne serait peut-être pas arrivé dans mon cheminement autrement.

Il est intéressant de constater qu'en dépit des critiques face à la gratuité des spectacles, cette artiste a continué de diffuser chaque semaine pendant plusieurs mois. Ce contact avec le public lui a permis de développer une audience fidèle. Elle raconte que lorsqu'elle a pu recommencer à faire des spectacles, ce sont les auditeurs des vidéos en direct qui sont venus la voir. Aujourd'hui, ce public fidèle gagné durant la pandémie vaut plus que de l'argent à ses yeux.

Parmi les autres initiatives de diffusion, certains artistes en ont profité pour créer du matériel de promotion. L'un d'entre eux a créé un film d'ani-

mation pour mettre en image son album et pour inclure des artistes visuels dans son projet. Une autre a lancé un balado dans lequel elle allait à la rencontre de personnes inspirantes avec qui elle discutait de leurs découvertes et de leurs passions. Une troisième a créé un documentaire pour promouvoir la sortie de son album. D'autres encore ont créé des concepts uniques, afin de diffuser leur propre musique et d'offrir à d'autres artistes émergents de diffuser leur musique, comme les *Session Flor* qui présentent des capsules musicales et des prestations en direct sur les réseaux sociaux, ou encore *HipHop Space Opera* qui a réuni plus d'une quarantaine d'artistes pendant la première vague. Ces initiatives prouvent que, malgré un sentiment de compétition entre les artistes, la pandémie a généré des moments d'entraide. La solidarité du public s'est également manifestée dans une vague de soutien aux artistes et à travers des mesures gouvernementales servant à encourager la consommation de contenus locaux dans l'objectif de venir en aide aux différentes industries québécoises.

Bien que de nombreux artistes se soient tournés vers le virtuel, d'autres ont mentionné n'avoir eu aucun intérêt à diffuser des concerts en direct sur les réseaux sociaux, cela parce que l'énergie et le contact avec le public sur le Web sont loin d'être les mêmes que sur scène. Un artiste ajoute d'ailleurs que son groupe « est à son meilleur sur scène » et qu'il a trouvé plus difficile de faire valoir son potentiel sur les réseaux sociaux. D'ailleurs, il n'est pas à exclure que la pluralité des offres disponibles simultanément sur le Web ait pu constituer une contrainte aux yeux de bien des membres de la relève. Un artiste a même confié avoir eu de la difficulté à promouvoir la production de son nouvel album. Le type de contenus publicitaires publiés sur les réseaux sociaux a aussi dû être repensé. Il cite l'exemple d'une *story* Instagram des membres d'un groupe qui s'affichaient en studio à moins de deux mètres les uns des autres, une distance qui ne paraissait pas appropriée. Il était difficile, dans les circonstances, de prévoir la réaction du public. Étant relativement nouveaux dans le monde de la musique, ces artistes ne voulaient surtout pas voir le nombre de leurs auditeurs et auditrices diminuer. Heureusement, le public a été majoritairement au rendez-vous et de nombreux artistes ont pu développer des liens plus forts avec leur auditoire. D'autres en ont même profité pour développer du public à l'international.

En ce qui concerne les plateformes de diffusion numérique en continu, 50 % des répondants affirment qu'elles leur ont permis d'augmenter leur

visibilité. L'un d'entre eux a toutefois ajouté la réserve suivante : « La visibilité est le point positif des plateformes, malgré les redevances médiocres qu'elles offrent². » Sachant qu'il est très difficile de gagner sa vie grâce aux revenus générés par les plateformes de diffusion numérique, les musiciens doivent multiplier ces plateformes, les supports phonographiques (CD ou vinyle), les spectacles et les produits dérivés (Dessureault, 2020). La plupart des artistes sondés ont bénéficié de la Prestation canadienne d'urgence (PCU), mais plusieurs témoignent avoir également perdu énormément d'argent en raison de l'annulation des spectacles et tournées prévus. Heureusement, un certain nombre a pu profiter de la PCU pour se concentrer sur ses passions et ainsi créer, produire et diffuser davantage.

Pour échapper au virtuel, d'autres se sont tournés vers l'organisation de spectacles en présence, dans l'espace public, par exemple avec des installations dans des parcs de quartier ou des concerts sur des balcons. Certains ont participé à des spectacles dans des lieux insolites, comme des cinéparcs et des terrasses de restaurant. D'autres ont mis en place une série de concerts mobiles et se promenaient sur la rue Saint-Denis à Montréal avec une brouette et un système de son sans-fil, afin de donner de courtes prestations de 15 minutes à divers emplacements du Quartier latin.

Discussion et recommandations

Les effets de la pandémie sur la création, la production et la diffusion chez les artistes émergents sont plus positifs que ce que nous avons anticipé au moment de mener notre étude. En effet, grâce aux mesures de confinement et à l'annulation de nombreux événements, les artistes se sont retrouvés avec beaucoup de temps à consacrer à leurs projets. La motivation était à la hausse lors de la première vague, grâce au temps soudainement libéré pour créer de la musique. Cependant, lors de la deuxième vague, la perte de motivation, la monotonie du quotidien et la charge mentale liée à la pandémie ont fait en sorte qu'une baisse de créativité s'est fait sentir.

De manière générale, comme les artistes ont créé plus de matériel, la production a elle aussi augmenté. Malgré la difficulté à louer un studio, à

2. Souvenons-nous de Pierre Lapointe qui avait affirmé, au Gala de l'ADISQ de 2019, avoir touché seulement 500 \$ pour un million d'écoutes de sa chanson *Je déteste ma vie* (voir Gladel, 2019).

collaborer entre collègues, et malgré le retard accusé dans les projets, les artistes émergents se sont mis à l'autoproduction et ont économisé sur les coûts de production au cours de cette période plus difficile financièrement. Ils et elles en ont aussi profité pour s'équiper davantage, en se créant par exemple des studios d'enregistrement à la maison. Finalement, les artistes émergents ont diffusé plus de musique qu'à l'habitude et ont su réinventer leurs façons de se produire en spectacle. Des initiatives ont vu le jour sur les réseaux sociaux et dans l'espace public pour qu'ils puissent continuer à diffuser et à collaborer. En somme, pendant la première et la deuxième vague de COVID-19 en 2020, certains artistes émergents ont su tirer parti de la situation pour se consacrer activement à leurs projets. La majorité a réussi à faire face à la crise et a su trouver de nouvelles façons de créer, de produire et de diffuser. Malgré tous les obstacles, une partie de la relève musicale a trouvé le moyen de s'épanouir autrement.

Aujourd'hui, il serait intéressant de voir comment les artistes ayant participé à la recherche se sont relevés ou se relèvent encore de la crise. Bien que, pour la majorité, les deux premières vagues se soient relativement bien déroulées sur le plan musical, la prolongation de la crise sanitaire a pu changer la donne et la recherche sur les artistes émergents en contexte de pandémie mériterait sans doute des études complémentaires.

Au terme de cette analyse du questionnaire et des échanges effectués avec les artistes émergents, nous aimerions attirer l'attention sur quelques initiatives structurantes visant à soutenir la relève musicale touchée par la pandémie. Dans le but de les aider à passer à travers la pandémie, la création d'espaces et de ressources pour faciliter le partage et les échanges à propos de leur réalité pourrait être bénéfique. Des ateliers favorisant la création et stimulant le soutien entre artistes, comme les cercles d'écriture et de composition gagneraient à être développés. Plus d'accompagnement serait également nécessaire, pour former les artistes à la diffusion et à l'autopromotion en ligne. L'augmentation des concerts en ligne et la place accrue de la musique diffusée sur les réseaux sociaux dépassent dorénavant largement le contexte de la pandémie. Souhaitons que les instances gouvernementales et régionales puissent développer davantage leurs politiques culturelles visant à soutenir de manière fiable et stable les artistes émergents dans leur cheminement.

LA MUSIQUE

« La musique est essentielle. Elle nous permet de nous connecter, même si nous ne pouvons pas être physiquement près les uns des autres. J'invite tous les jeunes musiciens et les moins jeunes, à faire comme nous, à partager leur art, leur pratique musicale, sur les médias sociaux. [...] On invite tous les musiciens à répondre à cette invitation. Montrez-nous votre talent, restons connectés! »

Yannick Nézet-Séguin, dans la publication intitulée « Propage la musique, pas le virus! », Facebook de l'Orchestre Métropolitain, 17 mars 2020.



Tournée de portes, série locale du Festif!, Baie-Saint-Paul, hiver 2020-2021. Crédit photo : © Louis Laliberté.

Le milieu de la musique a trouvé de nombreuses manières de rejoindre le public tout au long de la pandémie. Au nombre des initiatives notables figurent les nouvelles plateformes mises en place pour capter des spectacles en direct et en faire une rediffusion virtuelle de haute qualité, les listes de lectures thématiques favorisant l'écoute en ligne de musique produite au Québec ainsi que les spectacles musicaux, qui ont pris des formes inédites, d'une saison à l'autre, à différents moments de la pandémie. Des artistes amateurs ou professionnels ont écrit, composé, partagé et diffusé des milliers de chansons et de morceaux de musique, tantôt pour rassurer, tantôt pour rendre hommage, pour soulager le public ou le déridier l'espace d'un instant. Dès le début de la crise sanitaire, on lance des appels pour susciter la création et l'écoute de musique en ligne. « Restez chez vous, suivez les consignes et profitez du temps à la maison pour faire de la musique », lance sur les réseaux sociaux le 17 mars 2020, le chef d'orchestre de l'Orchestre Métropolitain, Yannick Nézet-Séguin, offrant au piano un extrait de Schubert en compagnie de son conjoint Pierre Tourville. Répondant à cette invitation, des orchestres de renom et des chorales de partout au Québec réunissent virtuellement leurs membres et diffusent – sous le hashtag *#Propage la musique, pas le virus* – des prestations gratuites sur la toile. En direct sur Zoom ou par montage vidéo digne d'un casse-tête, c'est parfois jusqu'à cent artistes, allant de l'âge scolaire à l'âge d'or, qui se rassemblent par écrans interposés. Bien que la diffusion sur le Web ait été très populaire, certains travailleurs culturels et artistes de la scène musicale choisissent d'orga-

niser des événements hors norme : tournée de portes et tournée de balcons, défilés urbains, prestations à domicile ou dans des ciné-parcs accueillant des scènes temporaires. L'hiver arrivé, les musiciens désireux de s'exécuter en extérieur n'ont pas eu froid aux yeux ; ils ont trouvé des moyens ludiques de poursuivre leurs actions au chaud, que ce soit derrière la vitrine d'un commerce ou à l'intérieur d'une roulotte tirée par un camion, le temps d'un mini-concert. Les uns et les autres ont chacun à leur manière permis à toutes les musiques de se faire entendre un peu partout et pas seulement par l'intermédiaire des écrans.

La liste raisonnée des activités liées à cet encadré se trouve à l'adresse suivante : https://pum.umontreal.ca/catalogue/la_culture_au_quebec_au_temps_de_la_pandemie

Bibliographie

- DESSUREAULT, Mathieu. (2020). « Faire sa place sur Spotify », *Le Quotidien*, 19 mai 2020. <https://www.lequotidien.com/2020/05/19/faire-sa-place-sur-spotify-9c5e5e-0928515d51a165aa5597242d7a>
- GALIPEAU, Sylvia. (2021). « Le secteur des arts vivants est en train de mourir », *La Presse*, 15 mars 2021. <https://www.lapresse.ca/arts/2021-03-15/rapport-sur-les-effets-de-la-pandemie/le-secteur-des-arts-vivants-est-en-train-de-mourir.php>
- GLADEL, Cecile. (2019). « Voici comment Spotify rémunère les artistes », *Radio-Canada*, 30 octobre 2019. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1368391/paiements-droits-spotify-apple-music-pierre-lapointe>
- TÉTU, Martin. (2017). « Les artistes émergents et l'autonomie de soi par la "gestion de carrière" », *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 29, n^{os} 1-2, p. 52-71. <https://doi.org/10.7202/1043392ar>
- WIRZ-JUSTICE, Anna, Vladeta AJDACIC, Wulf RÖSSLER, Hans-Christoph STEINHAUSEN et Jules ANGST. (2018). « Prevalence of seasonal depression in a prospective cohort study », *European Archives of Psychiatry and Clinical Neuroscience*, vol. 269, n^o 7, p. 833-839. <https://doi.org/10.1007/s00406-018-0921-3>

CHAPITRE 9

La création en temps de pandémie

Du canevas à l'œuvre

Nathalie Dupont et Karolann St-Amand

La Coopérative de solidarité artistique de la MRC de Drummond s'est constituée en 2007 sous l'impulsion de Pierrette B. Courchesne et Fernand Brunelle. Désirant offrir une vitrine aux artistes de la région, les deux artistes fondèrent la Galerie d'art Heriot. En 2011, après une relocalisation au 219, rue Heriot, le conseil d'administration décida d'apporter quelques changements : la galerie changea de nom et devint Axart. Voici la description du lieu telle qu'on peut la lire sur son site Internet :

Situé en plein cœur du centre-ville de Drummondville, le centre de diffusion [et de développement artistique] Axart renferme les œuvres des artistes en arts visuels et en métiers d'art membres de la Coopérative de solidarité artistique de la MRC [de] Drummond. La Coopérative a pour mission de fournir des services et des outils à ses membres afin de soutenir le développement de leur carrière et de promouvoir leurs œuvres auprès de publics locaux, régionaux, nationaux et internationaux. Sa mission consiste aussi à contribuer au développement culturel du Centre-du-Québec en organisant diverses activités s'adressant tant à ses membres qu'à la population, et en proposant des expositions de qualité. (2019)

C'est en soutien à cette mission que le centre a élaboré le projet *Axart en direct*, en partenariat avec la Ville de Drummondville. Le projet se voulait initialement une occasion pour le public de voir des artistes créer une œuvre en direct, dans les espaces d'exposition de la galerie. Au départ, l'initiative devait être présentée sous la forme d'une soirée festive et compétitive : quatre



Image 9.1 *Axart en direct* [identité visuelle du projet], 2020. Crédit photo : © Karolann St-Amand.

artistes devaient partir d'un canevas blanc et créer une œuvre dans un temps limité. L'idée était d'offrir une prestation, de créer une œuvre en direct, de A à Z. Le but de l'opération était d'aller à la rencontre du public, de lui permettre de créer un lien particulier avec l'artiste qui a l'habitude de créer en solitaire à la maison. La COVID-19 est venue chambouler l'événement qui a dû être adapté au contexte pandémique.

Adaptation du projet

Après l'annonce des mesures d'urgence et des confinements répétés, les responsables d'*Axart* ont, comme plusieurs autres, opté pour un virage numérique : les prestations artistiques seraient filmées et partagées en ligne ensuite.

Dans l'optique de conserver le plus possible l'essence du projet, les prestations se sont tout de même tenues à la galerie, en petits comités, pendant la fermeture imposée par le gouvernement. Plutôt que d'avoir quatre prestations parallèles, on a décidé de former deux groupes de deux artistes, question de respecter les consignes sanitaires et la distanciation en place au moment du tournage. On a aussi aménagé les espaces de la

galerie pour tenter de recréer les ateliers des artistes en prestation et conservé l'exigence initiale : créer une œuvre en respectant une contrainte de temps. Les artistes Isabelle Ferron Marchand, Ljubomir Ivankovic, Evelyn Losier et Nathalie Dupont (co-autrice de ce chapitre) ont eu quatre heures chacun pour créer leur œuvre.

Une fois le tournage et le montage complétés, Axart a invité le public à découvrir virtuellement le processus de création des œuvres, de l'esquisse au tableau, à l'occasion de deux Premières YouTube en novembre 2020¹. À distance, le public pouvait entrer dans l'atelier, regarder l'artiste travailler et prendre conscience de toutes les étapes qui mènent à une œuvre. Axart a privilégié la formule de la Première YouTube, car elle permettait, d'une certaine façon, de conserver les interactions entre les artistes et le public qui existent habituellement grâce au clavardage. Le numérique et la pandémie ont aussi rendu possible la pérennisation du projet qui devait être éphémère dans sa formule initiale.

La poésie du territoire : de nouvelles inspirations

Le projet *Axart en direct* a permis à Nathalie Dupont de mettre en œuvre son amour du territoire et de rejoindre son public par le biais du numérique. Nathalie Dupont est une artiste multidisciplinaire. En arts visuels, elle s'adonne principalement à la peinture à l'acrylique sur toile et à l'encre sur papier. Autrice, elle publie aussi des recueils de poésie. L'approche poétique anime toujours ses créations. La nature est une source d'inspiration constante pour elle, mais sans qu'elle se manifeste de manière réaliste ou conventionnelle. Elle construit et réunit, dans ses œuvres, des fragments mémoriels, des impressions de couleur ou des sentiments relatifs à des expériences vécues.

Pendant les périodes de confinement, Nathalie Dupont a réorganisé son horaire de travail afin de passer plus de temps dans son atelier. Elle a changé ses habitudes de vie et sa routine et accordé plus de temps à la marche en plein air : elle a ainsi redécouvert son environnement. Nathalie s'est réapproprié son territoire en marchant de 8 à 10 kilomètres par jour sur la piste cyclable boisée avoisinante. De mars à juillet 2020, elle a

1. Il est possible de visionner les prestations sur la chaîne YouTube du centre de diffusion Axart à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/results?search_query=galerie+axart+

observé l'écosystème qui reprenait vie et vu la nature renaître. Elle s'en est imprégnée. Chaque jour, elle a tracé et retracé les mêmes pas. Elle partait avec son appareil photo explorer l'instant présent. Elle captait des instants éphémères et la beauté de la nature dans ses imperfections. Cette expérience s'est inscrite dans ses tableaux et ses poèmes. Cette période a agi comme une forme de ressourcement qui s'enracinait dans le territoire naturel et dans le territoire intérieur nourri par ses lectures au sujet de l'art et de la poésie.

La pandémie de la COVID-19 a aussi forcé l'artiste à miser davantage sur les plateformes numériques pour faire connaître son travail. Nathalie diffusait tous les deux jours une nouvelle création sur les réseaux sociaux et sur son site Web. Au total, elle aura créé plus d'une cinquantaine de tableaux durant la période, qui a été l'une des plus prolifiques de sa carrière.

Création en direct

Le projet *Axart en direct* fut donc une autre opportunité pour l'artiste de partager ses créations auprès du public par le biais du numérique. D'abord sur la toile, puis sur vidéo, cette création en direct s'avère, pour Nathalie, une stimulation créatrice et une rencontre. Elle a l'habitude du public comme enseignante, comme artiste qui performe devant public et comme autrice qui participe à des soirées de poésie. Ce tournage lui a donc fourni une occasion de faire une prestation en direct. Elle a choisi de peindre à l'acrylique sur toile. En permettant au public d'entrer dans son univers, elle a donné accès à sa démarche artistique en temps réel et à sa source d'inspiration : des poèmes choisis de Claude Péloquin qu'elle avait notés dans son cahier. Ce sont les vers suivants qui ont suscité le tableau réalisé pendant le tournage : « À seulement l'admirer / J'ai cette flagrante impression / Que je prends soin de la mer² ». Ce poème exprime l'amour que l'on porte à la mer. Nathalie y voit une similitude avec le respect qu'elle voue à son territoire. Il n'y a pas eu de dessins préparatoires. L'artiste s'est laissé guider par l'inspiration du moment, comme elle le fait toujours lors de ses créations dans son atelier. Le matériel nécessaire était préparé, notam-

2. Claude Péloquin, « poème sans titre », dans *La valse fatale*, Trois-Rivières, Écrits des forges, 2017, p. 27.



Images 9.2, 9.3 Espace de création de Nathalie Dupont, 2020. Crédit photo : © Karolann St-Amand.



ment ses tubes de peinture, deux toiles de grandeur moyenne, du papier ciré, des assiettes en styromousse, quelques spatules et des pinceaux.

La journée du tournage, Karolann St-Amand dispose deux tables formant un angle de 90 degrés, un chevalet et une chaise. La toile est déposée sur une table pour que l'artiste puisse créer à l'horizontale et l'autre table accueille le matériel ainsi que son cahier de notes et un morceau d'écorce qu'elle compte observer pour intégrer une trace de territoire à son tableau par les textures de la peau de l'arbre. Finalement, on dispose des œuvres de l'artiste autour de l'espace de création pour recréer son

atelier et l'on ajuste l'éclairage pour qu'il soit délicat. D'ailleurs, il manque de lumière au départ. Karolann veillera à en ajouter au début du tournage.

Nathalie crée une première œuvre spontanée, abstraite, dotée d'impressions en monotype³, sur papier ciré et par des gestes peints à l'acrylique. Le papier ciré est appliqué à plusieurs endroits, de manière à créer du rythme sur la toile. S'y mêlent des couleurs vives et des traces de gestes énergiques. Spatule et pinceaux serviront d'outils à la deuxième toile apportée par Nathalie. L'artiste construit le tableau en le faisant passer progressivement de l'abstraction à une légère figuration. Elle intègre des fragments de lieux, de textures et d'ambiance. Cette deuxième œuvre cherche davantage à évoquer la poésie écrite dans son cahier de notes et le thème du territoire.

Pendant le tournage, Nathalie s'abandonne à la création et en oublie la présence de la caméra. Elle compose une histoire, par addition de gestes, de formes, de lignes et de couleurs, tout au long du processus. Elle prend des pauses afin de prendre du recul et de méditer sur son sujet. Elle observe l'équilibre et l'harmonie de la composition. Progressivement, une intimité s'installe entre l'artiste et son public.

En tant que responsable du tournage, Karolann est la seule personne qui a eu le privilège d'assister aux prestations en direct, en présence. Sa mission était de filmer Nathalie en plein processus de création de manière à recréer son expérience le plus fidèlement possible pour le public. Pour y arriver, elle voulait filmer autant de séquences et de moments que possible pour donner un aperçu complet de la prestation, mais surtout pour montrer les différentes étapes de la création, pour suivre l'état d'avancement du tableau en devenir.

Ce faisant, elle devait prêter attention aux particularités de la démarche : que ce soit l'arrangement de l'espace de travail souvent délimité en zones (espaces de plus en plus désorganisés à mesure que la création avance), les outils (différentes spatules et pinceaux, des assiettes en styromousse, des tubes de peinture, etc.), mais aussi les méthodes et techniques utilisées. Le public n'ayant pas accès à l'espace physique, il fallait donner à voir l'atelier temporaire recréé de l'artiste. Dans le cas de Nathalie

3. Cette technique a malheureusement dû être coupée au montage étant donné que Nathalie a préféré montrer le processus et la création d'un second tableau.



Images 9.4, 9.5 Nathalie Dupont en réflexion, 2020. Crédit photo : © Karolann St-Amand.

Dupont, ceci passait par des images de la tasse de thé qu'elle a oublié de boire, trop absorbée par sa création, de son carnet de notes avec les poèmes qui ont inspiré son œuvre, du bout d'écorce ramassé lors d'une de ses marches quotidiennes en forêt, etc.

À certains moments de sa prestation, Nathalie arrêta de peindre quelques instants pour prendre du recul par rapport à son œuvre. Elle pouvait aussi tourner sa toile jusqu'à ce que l'œuvre, encore cachée, apparaisse. Impossible de dire exactement pourquoi, mais c'est en devenant témoin de ces moments minuscules que le public se rendait compte de la beauté du projet *Axart en direct* qui lui ouvrait la porte de l'intimité des artistes, lui permettant ainsi d'entrer dans leur bulle créative.

Bien que la situation d'urgence ait mené à l'adaptation du projet *Axart en direct*, les responsables sont parvenus à respecter leurs objectifs initiaux : faire en sorte que des artistes composent une œuvre en direct selon un certain nombre de contraintes, et permettre au public d'aller à leur rencontre et de découvrir leur processus de création. Une vingtaine de personnes a assisté à chacune des deux Premières YouTube, partageant leurs commentaires et appréciations dans la section « clavardage ». Depuis, plus d'une centaine de personnes ont vu les vidéos produites⁴. Les œuvres des quatre artistes ont ensuite été exposées deux semaines à la galerie au mois

4. La première prestation, mettant en vedette Isabelle Ferron Marchand et Ljubomir Ivankovic, a atteint 157 visionnements et la deuxième prestation, celle d'Evelyn Losier et Nathalie Dupont, en avait enregistré 139 en date du 12 juin 2022.

de novembre 2020. Quelque 60 personnes ont pu les admirer en visitant la galerie avant la fermeture imposée par le gouvernement pour la période des fêtes. En somme, *Axart en direct* sera parvenu, malgré la distance imposée par la vidéo, à créer et à partager une certaine intimité avec son public d'une façon que ses artisans n'avaient pas encore explorée.

Juillet 2021

CHAPITRE 10

Et le lien humain fait son nid

Catherine Hughes

15 h 59. Légère nervosité avant de composer le numéro. Est-ce qu'on saura quoi se dire ? Est-ce que j'ai choisi les bons textes ? 16 h 00. 4.3.8.5.4.3.2.2.3.1.

Madame V. — Oui allô ?

Moi — Bonjour, je m'appelle Catherine, je vous appe...

Madame V. — Je vous attendais.

Moi — Comment allez-vous... ?

Madame V. — Comment ça va... ? Ah voyons, excusez-moi, je vous ai encore coupée !

Et le lien humain fait son nid, au milieu des rires gênés, de la maladresse, du bonheur de la rencontre, de la chaleur de nos voix. Nous discutons des répercussions de la pandémie sur nos vies, des choses simples qui façonnent notre quotidien désormais, des gens qui nous manquent.

Moi — Pour m'aider à choisir le texte que je vais vous lire, je vous propose trois mots. Indiquez-moi celui qui vous inspire le plus en ce moment.

Ce jeu, qui m'a été proposé par une complice d'*Au creux de l'oreille*, amuse chaque fois et ajoute à la connivence qui se tisse tout doucement.

Moi — Jazz, amour adolescent ou limonade.

Madame V. — Amour adolescent !

Moi — OK, je vous lirai donc *Le jour où j'ai rencontré Cyrano*, d'Isabelle Hubert.

« Arbre » et je lirai *Les deux amours d'Éloi Sinclair*, de Caroline Montpetit, « Maman » et j'incarnerai les deux personnages féminins de Sylvie Drapeau dans *Le Ciel*.

Moi — Vous êtes bien installée? Vous m'entendez bien? Je vais commencer.

Madame V. — Oui oui, je suis sur ma chaise la plus confortable, j'ai un verre d'eau et les yeux fermés. Allez-y.

Moi — Oh oui, et j'ai oublié de vous dire que vous pouvez réagir, n'hésitez pas. Vous pouvez aussi m'arrêter si vous souhaitez que je reprenne une phrase ou si je vais trop vite.

Mes lectures ne sont presque jamais interrompues. Il existe lors de ces appels la même dimension sacrée qu'au théâtre. Mon ouïe s'aiguise au fil des rencontres; je perçois les nuances des silences, le souffle, les respirations retenues, les raclements de la gorge, les rires étouffés. Je devine les yeux mouillés et les cœurs saisis. Nous créons ensemble la salle de spectacle la plus intime et la plus éphémère qui soit. Le silence qui suit ma dernière phrase est généralement le plus long. J'attends quelques secondes et ne sachant jamais trop de quelle manière rompre ce moment, je prononce un discret « C'est fini ».

Madame V. — Merci.

Et alors, lorsque chaque personne y est disposée, et jusqu'ici, c'est la plupart du temps, un espace de confidences s'ouvre tout naturellement.

« On dirait que vous venez de raconter une partie de ma vie... C'est fou. »

...

« Êtes-vous déjà allée dans le Grand Nord, vous? »

...

« Je ne suis jamais allée au théâtre, mais on dirait que ça me donne le goût. »

...

« Vous savez, je viens de perdre la personne que j'aime le plus au monde, moi aussi. »

L'histoire lue encourage à raconter sa propre vie, à se raconter. Alors nous nous racontons. Et les anecdotes se tricotent, s'entrelacent, se ramifient. Et le temps file et nous devons raccrocher, mais quelque chose reste. Car les liens ne s'envolent pas. Ils sont là, tapis au fond du cœur, et nous rappellent qu'il fait bon d'être ensemble, qu'il est essentiel de l'être.

Août 2021



Images 10.1, 10.2 L'actrice Linda Laplante lisant des extraits d'un livre choisi pendant l'événement *Au creux de l'oreille*, Théâtre Périscope, Québec, 2020. Crédit photo : © Théâtre Périscope.



CHAPITRE 11

Une solitude partagée

Quand la volonté de soutenir
la création triomphe de l'adversité

Guillaume Côté, Etienne Lavigne et Geneviève Picard

Quand le Québec est mis sur pause, le 13 mars 2020, il y a longtemps que la programmation de la 29^e édition du Festival des arts de Saint-Sauveur (FASS) est élaborée. Les engagements des partenaires et les contrats des participants et des fournisseurs sont pratiquement tous signés. Les compagnies sont privées de revenus et les artistes, travailleurs autonomes au statut déjà précaire, sont durement affectés financièrement et moralement, certains au point de remettre en question leur orientation professionnelle. Etienne Lavigne, directeur général du FASS résume ainsi la situation :

Face à l'ampleur de la crise que nous traversons collectivement, trop d'inconnues et d'incertitudes planaient pour tabler sur un retour à la normale favorisant la tenue de l'édition 2020 du FASS dans son format habituel. Annoncer une programmation sans savoir si et quand les rassemblements seront permis ou les frontières rouvertes entre les pays, voire entre les régions, ni sans être sûrs de la disponibilité des artistes, des techniciens, des bénévoles et des infrastructures nous exposait à gérer urgences, déceptions et pertes financières.

L'édition 2020 ne tient plus qu'à un fil. Mais le FASS mise sur sa faculté d'adaptation ! En 30 ans, il est devenu le plus grand présentateur de danse en région au pays, brillant par le nombre de spectacles proposés et l'ampleur de sa fréquentation. Il s'est distingué quatre fois aux Grands

Prix du tourisme des Laurentides, en plus de remporter le prix Ambassadeur culturel des Laurentides.

Animé par la conviction que l'imagination n'est jamais en quarantaine et qu'il faut répondre à la destruction par la création, le directeur artistique Guillaume Côté décide de transformer les obstacles en opportunités et d'élaborer une édition exceptionnelle, entièrement numérique, qui démontrera la résilience, la solidarité et la créativité québécoises.

Face à deux options, annuler l'édition 2020 ou la réinventer, le conseil d'administration du FASS est sensible aux arguments de ses directeurs et prend la décision courageuse de maintenir l'événement sous une nouvelle forme, sans compromettre l'essence de sa mission qui est de soutenir la création en favorisant la découverte et le rayonnement des meilleurs chorégraphes, danseurs et musiciens.

Une solitude partagée

Dès le début de la crise, l'offre de prestations artistiques en ligne et gratuites se multiplie. Pour se démarquer et capter l'intérêt du public, le FASS travaille donc à proposer un contenu inédit, original et de grande qualité, qui soit pérenne sur le Web et propage le travail des artistes. Tel est l'état d'esprit de Guillaume Côté quand il se lance dans l'aventure :

Je suis un ardent promoteur de l'accès aux arts et convaincu des bienfaits qu'ils apportent dans la vie. Comme une étincelle suffit à embraser une passion, une seule œuvre peut générer une connexion émotionnelle et spirituelle enrichissante. Je cherche toujours à attirer de nouveaux publics au festival et j'aime explorer des modes novateurs d'expression artistique aboutissant à la création d'œuvres de qualité. Je voulais que l'édition 2020 du FASS soit exceptionnelle, qu'elle renforce notre soutien à la création et qu'elle soit accessible au Québec et à l'étranger, tout en restant attachée à Saint-Sauveur. Les œuvres que nous avons produites affirment que l'art peut aussi naître des contraintes du confinement, s'épanouir et nous rassembler malgré la distanciation.

Or, si la fermeture des frontières empêche d'inviter des artistes de la scène internationale, elle entraîne aussi la rétention au Québec d'artistes souvent en tournée à l'étranger aux dates où se déroule le festival, ce qui élargit le champ des collaborations possibles.

Guidé par sa connaissance de la qualité de leur travail et son désir de présenter les œuvres d'un éventail de créateurs de générations et de styles

différents, Guillaume Côté demande à 10 chorégraphes québécois de créer 10 solos de courte durée, inspirés par la crise et les transformations profondes qu'elle entraîne. Grâce à la relation privilégiée que le festival entretient depuis des années avec l'Orchestre Métropolitain, il obtient la collaboration de maestro Yannick Nézet-Séguin pour jumeler 10 compositeurs québécois à ces chorégraphes et sélectionner 10 musiciens qui interpréteraient leurs œuvres, chacune étant conçue pour un instrument différent.

Chaque artiste dispose d'environ deux semaines pour livrer son œuvre et peut entrer en contact virtuel avec son partenaire de création.

Tout le monde était dans la même situation, rappelle Yannick Nézet-Séguin, avec les mêmes contraintes, et tout le monde a créé avec ce sentiment d'anxiété et d'incertitude. On a essayé de prendre la contrainte du confinement et d'en faire une force de créativité parallèle. C'était un projet un peu fou, mais super porteur. J'étais convaincu que la création pouvait nous sortir de tout ça¹.

Pour souligner l'ancrage laurentien, les films sont tournés dans une diversité de lieux extérieurs environnant Saint-Sauveur, difficilement accessibles au public afin de maintenir la distanciation. Lac, rivière, montagne, champs, pinède, sentiers forestiers et terrains rocailleux fournissent de magnifiques décors naturels offrant un contrepoint aux segments urbains et intérieurs des artistes confinés chez eux durant la création.

Guillaume Côté et Yannick Nézet-Séguin ont encadré et documenté le processus créatif au moyen d'entrevues dont un montage précède les vidéos, permettant au public d'en être le témoin privilégié. La candeur avec laquelle s'expriment les artistes sur leur manière de travailler en connexion distancée et le partage de leur intimité, cocon de leur création, ajoutent une dimension humaine et émotive inattendue à l'exercice.

Par son inventivité, son esthétique et sa sensibilité, le réalisateur Louis-Martin Charest transforme chaque création collective en œuvre numérique à part entière, très vivante et d'une grande beauté. Du 5 juillet au 6 septembre 2020, une nouvelle vidéo est mise en ligne chaque dimanche à 11 heures, rendant ces créations accessibles au monde entier sur le site Web du festival et ses plateformes YouTube et Facebook.

1. Extrait des conversations-vidéos entre Guillaume et Yannick qui documentent leur démarche par rapport à leur projet commun (avec le compositeur Éric Champagne) et précèdent l'œuvre. Voir https://youtu.be/5_ABVQJEJew?si=M6iBkOB8Ay6Rkwzc



Image 11.1 Margie Gillis dans son solo *Solitude/Yielding* avec à l'alto Elvira Misbakhova, musique de Marie-Pierre Brassset, réalisation de Louis-Martin Charest, dans le cadre de l'édition numérique 2020 du Festival des arts de Saint-Sauveur. Crédit photo : © André Chevrier.

À peine trois mois ont séparé la proposition originale de la diffusion du premier film. Trois mois de recherches et de décisions, d'échanges virtuels, de repérages, de répétitions et de tournages suivis de montage et de sous-titrage. Trois mois de logistique complexe orchestrée par une petite équipe qui doit aussi bien s'occuper de nourrir les participants que d'apporter un piano en haut du Sommet Saint-Sauveur, tout en composant avec la météo, les mouches noires et le respect de consignes sanitaires évolutives.

Même si l'élaboration aussi rapide d'une édition numérique a requis de gros efforts, elle a permis de démontrer aux institutions subventionnelles que le festival poursuit sa mission avec vigueur et qu'il est nécessaire de ne pas l'exposer à de futures coupes budgétaires. L'événement a aussi fait en sorte d'affirmer le soutien du festival à la création dans le respect de l'équité et de la diversité, d'accroître la visibilité mondiale du festival et des artistes participants et de rendre le festival plus accessible que jamais, peu importe l'âge, la mobilité et l'emplacement. Au nombre des avantages de cette édition, il faut noter qu'elle a permis de diminuer



Image 11.2 Guillaume Côté dans son solo *Échos* accompagné au piano par Yannick Nézet-Séguin, musique d'Éric Champagne, réalisation de Louis-Martin Charest, dans le cadre de l'édition numérique du Festival des arts de Saint-Sauveur, septembre 2020. Crédit photo : © André Chevrier.

les coûts de déplacements et de séjours des artistes, ainsi que les frais liés au montage et au démontage du chapiteau, tout en fonctionnant avec une équipe réduite. L'édition 2020 a aussi su conserver le caractère événementiel et convivial du festival en diffusant les solos à des heures précises, sur une plateforme favorisant l'interaction post performance, à la manière des causeries avec les artistes qui suivent habituellement les spectacles, en plus de renforcer l'image de marque du festival comme événement rassembleur, novateur, créatif, inclusif, ouvert, en lien avec sa communauté.

Bilan, retombées et reconnaissances

À l'heure où tout était freiné et remis en question, incertain et angoissant, l'initiative numérique du FASS a offert une bouffée d'oxygène et un anxiolytique sans effets secondaires à la population. Illustrant la force de la création pour raviver l'espoir, *Une solitude partagée* a démontré que des ressources résident en chacun de nous pour traverser les temps difficiles

et que la résilience se nourrit de la solidarité et du courage de sortir de sa zone de confort.

En plus de recevoir un accueil fabuleux de la part du milieu artistique, du public et des médias, l'initiative numérique a eu comme retombées de rémunérer des artistes pour exercer leur métier en temps de crise, d'obtenir un rayonnement à l'international sans précédent pour le Festival, les artistes et la création québécoise, de créer des liens inédits entre des artistes qui se connaissaient peu ou pas du tout et de renforcer la dimension musicale de la programmation du Festival. Sur le plan humain, cette édition a permis de rompre l'isolement des artistes et des membres de l'équipe technique ayant participé à la réalisation de ce projet, dans le respect absolu des règles de distanciation. Sur le plan de la diffusion, l'événement a réussi à élargir le public de la musique de création et de la danse en favorisant les découvertes et l'accessibilité. Sur le plan du développement artistique, l'aventure s'est poursuivie dans les sentiers forestiers du parc John-H.-Molson durant l'édition 2021, où deux des solos ont été interprétés devant public (*Promenade* et *Dialogue intérieur*). Dans le cas du maestro Yannick Nézet-Séguin, cela lui a permis de profiter du confinement pour se remettre au piano et d'enregistrer un premier album².

Parmi les autres retombées de cette édition, on peut citer l'embauche de 33 artistes et d'une équipe de production de 19 professionnels, l'ajout de 20 nouvelles œuvres au patrimoine artistique québécois, une couverture médiatique pancanadienne d'envergure³. Le Festival des arts de Saint-Sauveur a aussi connu une hausse de près de 25 % du nombre d'abonnés à ses diverses plateformes numériques. Et comme si ce n'était pas assez, il a remporté le prix Opus du Diffuseur spécialisé de l'année pour l'originalité et la qualité de son édition 2020. Enfin, plusieurs films du projet *Une solitude partagée*, réalisés par Louis-Martin Charest, ont poursuivi leur rayonnement dans le circuit des festivals de films de danse au Canada et aux États-Unis, prolongeant ainsi la vie d'une édition du festival qui a bien failli ne jamais avoir lieu.

2. Nézet-Séguin, *Introspection: Solo Piano Sessions* (Deutsche Grammophon, 2021), sur lequel figure la composition « D'après Hopper », d'Éric Champagne.

3. Soit près de 200 mentions, articles, entrevues radiophoniques et télévisées qui ont traité de l'initiative numérique du Festival. En outre, on compte à ce jour près de 200 000 visionnements des films sur toutes les plateformes du Festival. Celui-ci a aussi connu une hausse de près de 25 % du nombre d'abonnés à ses diverses plateformes numériques.

Bibliographie

Les vidéos sont accessibles pour visionnement à partir de la page : <https://festivaldesarts.ca/spectacle/une-solitude-partagee/>

Un document regroupant les biographies des artistes participants peut être téléchargé en PDF à l'adresse suivante : https://festivaldesarts.ca/wp-content/uploads/2021/06/Solitude-partagee-Bio-Artistes_FR.pdf

CHAPITRE 12

Télévision et COVID-19

L'art du direct ou comment garder le contact en temps de pandémie

Pierre Barrette

Certains domaines, comme les arts vivants et les arts de la scène, ont été presque entièrement annulés pendant plusieurs mois par le confinement et l'impossibilité pure et simple que celui-ci a engendrée pour le public de se déplacer et de se regrouper. D'autres ont vraisemblablement mieux tiré leur épingle du jeu ; le livre québécois, par exemple, grâce aux efforts conséquents du milieu littéraire, semble avoir trouvé des manières (face à la fermeture des librairies) de rejoindre les lecteurs. Mais c'est la télévision, à mon avis, qui a le plus bénéficié de la situation. Bien entendu, le confinement a forcé les gens à se replier vers les formes de culture et de divertissement accessibles au sein même de leur foyer, ce que l'augmentation des heures d'écoute du petit écran durant les premiers mois de la COVID-19 atteste sans contredit¹. Au début du confinement, par exemple, «la demande pour les nouvelles en direct sur la pandémie ainsi qu'une disponibilité accrue pour écouter la télévision à la maison ont augmenté les heures d'écoute par semaine de 3,5 heures par rapport à la moyenne annuelle» (Loup, 2021). De mon point de vue toutefois, plus que le volume d'écoute, ce sont les modalités de la consommation télé en temps de pandémie qui sont intéressantes à scruter et à analyser, dans ce qu'elles

1. Là-dessus, on consultera avec intérêt l'article de Marina Alcaraz (2021) qui trace un portrait comparé de la situation à l'échelle internationale.

rèvelent notamment de certaines caractéristiques fondamentales du médium, à commencer par le rôle absolument central qu'y joue le direct et que l'on avait peut-être un peu oublié.

Dans un texte important où il tentait de cerner ce qui, sur un plan formel, ontologique et surtout esthétique, distingue fondamentalement la télévision de toutes les autres formes expressives, Umberto Eco (1962) arrivait justement à la conclusion que seul le direct constitue un trait exclusif et définitoire du médium télévisuel. De son côté, André Bazin définissait l'essence de la télé en parlant d'un *art du direct*, d'un *art de la présence* et d'un *art de l'intimité* (Delavaud, 2003). Eco comme Bazin ont fait ces propositions à une époque (en gros, à la fin de la première décennie d'existence du petit écran) où la programmation donnait une place centrale à la diffusion en direct : le public vivait l'information, les talk-shows, certaines dramatiques, plusieurs jeux et bien entendu le sport comme une prise directe sur l'événement en train de se dérouler. Avec l'invention du magnétoscope professionnel en 1958, le direct devient toutefois de moins en moins la norme. À une époque où la télévision de *stock* (notamment les séries, québécoises comme étrangères) se consomme de plus en plus à partir de plateformes (Netflix, Tou.tv, Crave, Illico, etc.) qui permettent des pratiques fortement individualisées, la télé de pandémie aura démontré, à n'en pas douter, que le contact permis par la télévision de flux constitue encore le meilleur atout du petit écran quand les circonstances nous forcent à nous serrer les coudes, à regarder dans la même direction, à recomposer tant bien que mal les liens qui nous relient au reste de la communauté alors même que le confinement dans nos demeures est devenu la norme.

La fin du monde est à 13 h 00

Quiconque a vécu les premiers mois qui ont suivi l'éclosion de la COVID-19 se remémore sans aucun doute les conférences de presse quotidiennes organisées par le gouvernement. Celles-ci sont rapidement devenues des rendez-vous incontournables pour nombre de Québécois. Il ne faut pas s'y tromper, l'information diffusée là (nombre de cas d'infection, d'hospitalisations et de décès, nouvelles consignes à la population, règles sanitaires, etc.) était souvent coulée dans les médias bien en avance et se trouvait immédiatement et très largement répétée sur toutes les plate-

formes dans les minutes et les heures suivant la conférence de presse. Ce n'est donc pas l'accès aux informations qui se jouait à proprement parler dans ces itérations quotidiennes, mais bien davantage leur *mise en forme* au sein d'un dispositif qui valorisait à la fois les possibilités de synthèse offertes par le direct télévisé et l'occasion d'une prise de contact qui se voulait tantôt rassurante, tantôt prescriptive. Par la magie du petit écran, en effet, un phénomène d'envergure mondiale, extrêmement complexe, à la fois déstabilisant et menaçant, touchant une variété considérable de domaines (l'économie, la culture, le travail, la santé, l'éducation, etc.) se trouvait encapsulé dans le discours des dirigeants. Ceux-ci avaient de surcroît la charge de livrer ce message selon une formule permettant de rassurer, d'orienter et d'informer tout en maintenant ouvert le canal de communication avec la population, qui participait de la sorte, en temps réel, à la gestion de la crise.

Pour les maîtres d'œuvre de la stratégie communicationnelle du gouvernement, il s'agissait, bien entendu, de ramener la cacophonie des discours ambiants à une ligne argumentative claire, mais aussi, surtout, de *garder le contact* en faisant de la pandémie, au moins partiellement, un événement médiatique et une occasion de relations publiques. Le cadrage de ces émissions spéciales fut en ce sens particulièrement important et rappelle ce que Dayan et Katz (1996) disent justement à propos des cérémonies télévisuelles : elles sont *interruptives* (faisant fi de la programmation régulière), *diffusées en direct* et prévisibles (assez en tout cas pour instaurer un rendez-vous), tout en *monopolisant* une part importante de l'attention publique. L'importance même donnée à ces rendez-vous par le gouvernement et l'écho extraordinaire que lui fournissait le système médiatique entier ont servi de catalyseur au discours officiel, qui a ainsi pu pénétrer dans une majorité de foyers, en synchronie parfaite, il faut le dire, avec la forte demande issue du public pour un message rassembleur et orienté. Aucun autre média que la télévision n'aurait permis une telle efficacité, une telle coordination des efforts de visibilité des élus : c'est là un bel exemple de communication phatique.

Mais cette prise de contact quotidienne via le petit écran aura peut-être surtout permis de personnifier la crise en donnant un visage au leadership gouvernemental. On a beaucoup insisté sur la personnalité du premier ministre Legault (certains le trouvaient « rassurant », ayant l'étoffe d'un chef, alors que d'autres n'appréciaient pas son paternalisme, son

conservatisme, ses fautes de français ou ses difficultés de prononciation) ; on a découvert des personnages de l'ombre, à commencer par le D^r Arruda, tout à coup l'objet d'un culte sans pareil, mi-sérieux, mi-amusé (combien de centaines de mêmes a-t-on vu défiler à l'effigie du directeur de santé publique ?), sur les médias sociaux. Mais au-delà de leurs forces et de leurs faiblesses par trop humaines, ces deux-là ont surtout fait la preuve d'une télégenie hors pair, c'est-à-dire d'une capacité à incarner l'événement, à porter le message, à sembler en tout cas posséder authentiquement la hauteur morale du défi que la situation mondiale leur lançait. Cela a peu à voir ultimement avec la justesse de leur propos ou le bien-fondé des actions mises en place, qui restent bien évidemment sujets à analyse et à critique. André Bazin, à qui l'on doit l'invention du terme, a effectivement affirmé que :

la télégenie n'est pas une affaire de beauté, d'adresse, d'aisance intellectuelle, mais elle est toujours la révélation [...] d'une certaine authenticité humaine. Plus précisément encore, dans la variété infinie de cette révélation, la télévision favorise l'homme. Chaque fois qu'un être humain qui mérite d'être connu entre dans l'iconoscope, l'image se fait plus dense et quelque chose de cet homme nous est donné (1955, p. 1810).

La popularité sans précédent acquise par le duo au moment fort de la crise parle ainsi bien plus sûrement de l'état de grâce particulier que confère la télégenie aux individus qui en bénéficient que d'une quelconque appréciation de leur performance politique ou élocutoire : les faux pas, les erreurs, les gaffes du politicien et de son bras droit n'ont jamais sérieusement mis à mal le capital de sympathie que seule la télévision pouvait leur offrir.

L'agora réinventée

Un autre temps fort télévisuel de la période pandémique fut la transformation de l'émission dominicale phare de Radio-Canada, *Tout le monde en parle* (TLMEP), qui est passée d'une formule organisée autour d'un important travail de montage au direct. Ce qui pourrait ressembler à une adaptation cosmétique circonstancielle est en réalité une transformation majeure du concept même de l'émission, qui a réagi à la crise en changeant significativement de fonction. Il faut comprendre qu'au fil des ans, TLMEP avait progressivement perdu son rôle d'agora où sont discutés les sujets

de l'heure (sur un ton généralement léger, certes) à un concept de plus en plus en plus près de l'*infotainment*, et les humoristes, en y assurant une présence particulièrement insistante, avaient fini par transformer le talk-show en un espace de performance où il était devenu primordial, avant toute chose, de donner un bon spectacle. La situation pandémique a en quelque sorte inversé la donne, amenant la société d'État à profiter de la case horaire privilégiée de TLMEP pour recadrer le concept et lui faire jouer un rôle mieux aligné sur l'état de crise que traversait le Québec.

La transformation de l'émission a d'abord été rendue nécessaire, il faut le dire, par la rapidité à laquelle l'information évoluait au plus fort de la pandémie et le danger concomitant de proposer un contenu complètement dépassé le dimanche soir, trois jours après l'enregistrement. Mais c'était aussi une excellente occasion de mise en visibilité réflexive du mandat radio-canadien, mis à mal depuis quelques années par un virage vers le divertissement que d'aucuns jugent illégitime et qui mine, auprès d'une frange de la population, la crédibilité de la télévision publique. Il fallait pour cela que l'émission se réinvente, et le passage au direct était la première mesure à prendre, produisant sur le plateau tout entier un effet d'urgence et donnant aux entrevues le caractère de nécessité que dictait leur ancrage systématique dans l'actualité pandémique.

Tout aussi significative, il me semble, fut la mise à l'écart du public, un élément central du décor de l'émission. Le plateau habituellement si festif de TLMEP où trônent, très visibles, des citoyens figurant les membres d'une agora hyperréelle que peut transformer en discothèque un simple bouton pressé par l'animateur, se retrouvait tout à coup complètement désert, faisant place à une distanciation pouvant marquer durablement les esprits. Le dispositif de plateau caractéristique de l'émission depuis une quinzaine d'années (notamment les écrans plantés un peu partout qui multiplient les décadrages, offrant un écho à un montage ultra-rapide des entrevues) a fait place à l'austérité, vraisemblablement ressentie par les téléspectateurs comme la paraphrase éloquente de tous les espaces publics désormais vidés de leur âme. L'émission a donc fait plus que simplement servir de relais informatif en heure de grande écoute, de lieu pivot où les principaux acteurs de la scène pandémique (le premier ministre et son bras droit de la santé publique, mais surtout les médecins et épidémiologistes de première ligne) venaient défilier et donner en direct des nouvelles du front : en marquant le coup des effets de la COVID-19,

en offrant au regard du public une mesure très incarnée de ses effets jusqu'au cœur du système télévisuel, elle a vraisemblablement eu aussi valeur de symbole.

Il n'est peut-être pas superflu de faire remarquer que le positionnement de TLMEP dans la grille des programmes place l'émission en compétition directe avec les formats de télé réalité (*Occupation double*, *La Voix*, *Star Académie*) qui se sont emparés des ondes, à cette heure de très grande écoute, sur les principales chaînes concurrentes privées. Même si les émissions de télé réalité recourent très peu au direct proprement dit, elles en simulent abondamment la forme ainsi que le rythme et se trouvent de la sorte à en produire plusieurs des effets – notamment celui de donner l'impression au public d'assister aux événements, d'être en prise direct sur leur déroulement. Il est certainement trop tôt pour attester du phénomène, mais l'espèce de montée en légitimité qui semble affecter le genre (on en parle de moins en moins comme de la « *trash TV* » et un nombre croissant de personnalités s'assument en tant qu'adeptes) est possiblement due en partie à l'engouement développé en temps de pandémie pour les univers confinés.

La face cachée de la télé

La situation particulièrement privilégiée du petit écran lui a également offert l'opportunité de servir de canal de diffusion à une programmation alternative en l'absence, par exemple, de sport professionnel et en raison des retards importants pris par la production de séries locales. C'est ainsi que plusieurs programmes de reprise (beaucoup de documentaires sportifs, notamment) sont venus remplir l'espace laissé vacant dans la grille horaire et que l'on a assisté à quelques efforts conséquents pour y insuffler un peu de culture vivante. Le cas le plus patent et possiblement le mieux publicisé d'une telle offre originale fut le montage pour le petit écran d'une version en direct à Télé-Québec de *La face cachée de la Lune*, de Robert Lepage. Il y a bien longtemps que la télévision publique (ici *l'autre télé...*) n'avait pas pris le risque du télé-théâtre, comme on l'appelait durant sa grande époque. Peu de gens (sauf évidemment ceux qui l'ont vécu) réalisent à quel point le théâtre constituait un ingrédient important du menu télévisuel de la SRC durant les années 1950 ; un décompte rapide m'amène à plus de 600 pièces montées pour la télévision entre 1952 et 1957 seule-

ment, une production qui est allée en s'amenuisant jusqu'à disparaître presque complètement au tournant des années 1990 (Laurence, 1981). La proposition du duo Lepage/Jacques et de Télé-Québec, on le comprend bien, est pour sa part directement liée au contexte de la pandémie et au vacuum de spectacles d'art vivant qu'il a généré.

L'expérience fut concluante à plus d'un titre, notamment du fait qu'environ 350 000 téléspectateurs étaient au rendez-vous, ce qui représente à Télé-Québec un succès considérable. Mais elle est surtout intéressante pour ce qu'elle a révélé du potentiel largement sous-exploité du dispositif télévisuel à mettre en scène des événements culturels d'envergure en se fondant sur cet art du direct qui, comme on l'a évoqué, reste un aspect fondamental de son essence. Il faut dire que la pièce de Lepage se pliait particulièrement bien à l'adaptation télévisuelle : son inventivité visuelle, son exploitation judicieuse de la technologie pour mettre en scène les corps et les objets (on pense à la laveuse frontale du *landromat* qui se transforme en hublot de capsule spatiale), la manière très « cinématique » avec laquelle on y conçoit les enchaînements de scènes, tout cela la prédisposait en quelque sorte à un recadrage transmédiatique heureux. Héritier de la grande tradition théâtrale, Lepage est un aussi un enfant de la télévision, baigné par la science et désireux de renouveler la grammaire de nos représentations, ce que la fusion des médias a vraisemblablement réussi de façon unique à opérer ici. Au point qu'on a pu se surprendre, face à l'histoire de ces deux frères que tout sépare et pourtant réunit, à lire une allégorie des rapports entre théâtre et télévision. Ultimement, on peut l'espérer, la pandémie nous aura fait voir 65 ans plus tard que les modalités de mise en forme du spectacle vivant à la télévision peuvent encore se renouveler et permettre de rejoindre un public élargi, encore séduit, on le voit bien, par le caractère événementiel très fort du direct.

Globalement, la pandémie aura donc fait en sorte de nous ramener de différentes manières à une sorte d'état antérieur de la télévision. Il est remarquable en ce sens que le public a aussi dû s'habituer à un « niveau d'imperfection » technique plus élevé, notamment en information et en divertissement où l'on a dû fréquemment renoncer à avoir les participants en studio. Les entrevues par visioconférence et les performances à distance

sont devenues la norme plutôt que l'exception, et les amateurs de sport n'ont souvent eu à se mettre sous la dent que de vieux matchs Canadiens-Nordiques, d'ailleurs souvent présentés sans grande contextualisation, un peu comme si les conditions particulières de la crise avaient contribué à transformer le programme de flux par excellence – le spectacle sportif – en programmation de stock. Peut-être cela contribuera-t-il à nous faire réaliser combien les possibilités du direct offertes par le petit écran restent l'essence d'un médium aujourd'hui en compétition immédiate avec la télévision par contournement (la bien nommée OTT, « *over-the-top television* »). Car si celle-ci ouvre à une extraordinaire individualisation de l'écoute qui contribue en retour à légitimer des contenus au capital culturel en croissance, l'expérience du direct nous entraîne, elle, à la rencontre de l'événement et du rassemblement qu'il permet, elle nous offre un horizon commun à l'aune duquel penser notre monde, ce qu'une crise comme celle de la COVID-19 et le rôle qu'y a joué à la télévision auront assurément aidé à mieux saisir.

Bibliographie

- ALCARAZ, Marina. (2021). « Télévision : la pandémie a dopé le petit écran partout dans le monde, sauf aux États-Unis », *Les Échos*, 12 avril 2020. <https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/television-la-pandemie-a-dope-le-petit-ecran-partout-dans-le-monde-sauf-aux-etats-unis-1306022>.
- BAZIN, André. (1955). « L'avenir esthétique de la télévision. La T.V. est le plus humain des arts mécaniques », *Réforme*, n° 548, EC, II, p. 1809-1811.
- DAYAN, Daniel et Elihu KATZ. (1996). *La télévision cérémonielle*, Paris, Presses Universitaires de France, 259 p.
- DELAUVAUD, Gilles. (2003). « André Bazin, critique de télévision », Jérôme BOURDON et Jean-Michel FRODON (dir.), *L'œil critique. Le journaliste critique de télévision*, Bruxelles, De Boeck Université, 178 p.
- ECO, Umberto. (1962). « Le hasard et l'intrigue, l'expérience télévisuelle et l'esthétique », *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 305 p.
- LAURENCE, Gérard. (1981). « La rencontre du théâtre et de la télévision au Québec (1952-1957) », *Études littéraires*, vol. 14, n° 2, p. 215-249.
- LOUP, Jo. (2021). « Impact de la COVID-19 sur l'écoute de la télévision », *nlogic*, 27 avril 2021. <https://inspiration.nlogic.ca/fr/en/impact-de-la-covid-19-sur-l%C3%A9coute-de-la-t%C3%A9l%C3%A9vision>
- MONIÈRE, Denis et Florian SAUVAGEAU (dir.). (2012). *La télévision de Radio-Canada et l'évolution de la conscience politique au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 220 p.

CHAPITRE 13

Les séries télé au Québec

La création collective à l'ère de la distanciation sociale

Stéfany Boisvert

Produire une série télévisée est un travail colossal qui exige toujours une grande dose d'inventivité. En tant que récits segmentés, les séries doivent réussir à maintenir l'intérêt d'un public durant une très longue période, que ce soit des mois, des années ou même des décennies. Pour y arriver, il faut savoir multiplier habilement les péripéties, les revirements de situation et les petits drames du quotidien. Comme le résume bien Jean-Pierre Esquenazi, « [u]ne série télévisée n'est pas UN récit, mais plutôt un enchaînement souvent incroyablement complexe de récits » (2015, p. 95). Pour cette raison, les maladies ou les cas d'urgence sanitaire représentent, depuis fort longtemps, des ressorts dramatiques privilégiés pour les fictions télévisuelles. Qu'il s'agisse de séries médicales campées dans des hôpitaux toujours bondés, de maladies graves qui assaillent des personnages adorés du public et contribuent ainsi à redynamiser les cotes d'écoute, ou encore de dramatiques qui explorent l'impact de virus mortels qui mènent à l'éradication quasi complète de l'humanité, les séries télé ont toujours su miser sur nos tendances hypocondriaques afin de nous maintenir à l'écoute.

À l'hiver 2020, les créateurs et créatrices de séries québécoises avaient décidé de poursuivre cette tendance en intégrant dans leur récit une pandémie fictive menaçant de décimer la population. Les créateurs des *Pays d'en haut* (Société Radio-Canada [SRC], 2016-2021), dont le récit se

déroule au moment de la colonisation des Laurentides à la fin du 19^e siècle, ont ainsi « inoculé » dans le scénario une pandémie de variole hémorragique qui fauchait plusieurs habitants de Sainte-Adèle. Au même moment, TVA lançait la diffusion d'une série dramatique, *Épidémie* (2020), qui allait connaître un succès encore plus spectaculaire. Regardée en moyenne par 1,5 million de téléspectateurs et téléspectatrices, cette série raconte l'éclosion d'un coronavirus baptisé le « Cova », dont les symptômes s'avèrent tragiques pour une proportion significative de la population québécoise (Loup, 2021). Dans un contexte où de nombreux scientifiques tentaient depuis des années de conscientiser la population à l'imminence d'une pandémie — et surtout dans un contexte où des rumeurs de plus en plus préoccupantes concernant le « virus de Wuhan » étaient relayées par les médias –, la série ne pouvait paraître plus actuelle !

Épidémie parvint donc rapidement à captiver un vaste auditoire, mais aussi à nourrir son anxiété. Durant les deux premiers épisodes, les similitudes entre la fiction et l'actualité médicale pouvaient paraître amusantes ou simplement surprenantes. Toutefois, la propagation effrénée du vrai coronavirus ainsi que les premières infections de COVID-19 sur le territoire québécois, en février 2020, ont ensuite contribué à rendre la fiction beaucoup plus inquiétante¹. Comme l'exprimait candidement le critique de télévision Hugo Dumas : « Je demeure ambivalent par rapport à *Épidémie*. Le sujet brûlant suit quasiment ce qui se passe en temps réel sur la planète. Et veux, veux pas, voir autant de gens tousser creux, s'évapourer dans un vestiaire de hockey et suer comme dans un sauna sec, ça augmente notre niveau personnel d'anxiété. » (Dumas, 2020)

Au-delà du caractère familier de son récit, la série *Épidémie* a permis de prendre conscience que la réalité peut rapidement rattraper la fiction. Le 13 mars 2020, alors que le gouvernement Legault décrétait l'état d'urgence sanitaire au Québec, le virus commençait à inquiéter sérieusement l'industrie télévisuelle, qui craignait une propagation du virus, compte tenu de la grande promiscuité qui prévaut sur les plateaux de tournage. La crainte n'était alors plus celle d'une réalité trop similaire à la fiction, mais bien celle d'une réalité qui contaminerait les séries de l'intérieur,

1. Dans un contexte où les thèses complotistes trouvent un terrain fertile, il importe de préciser que les similitudes impressionnantes entre le récit d'*Épidémie* et la situation d'urgence sanitaire de 2020-2021 sont le fruit du hasard. La série a en effet été développée plus d'un an avant l'éclosion de la COVID-19 (voir Monde de stars, 30 janvier 2020).

menaçant leur existence même, le virus refusant tout autre scénario que celui de sa propagation.

À partir de mars 2020, la production de séries télé au Québec a donc été gravement affectée par la pandémie de COVID-19. Les mesures gouvernementales ont mené dans un premier temps à l'arrêt complet des tournages, pour ensuite exiger des ajustements importants dans les scénarios et dans la manière de tourner.

Mars 2020 : la télévision fictionnelle québécoise se met sur pause

Au début du mois de mars 2020, le virus de la COVID-19 est devenu un sujet de préoccupation mondiale, comme en témoigne le nombre fort préoccupant d'hospitalisations et de décès en Europe et en Asie. La présence du virus se concrétise au Québec avec le premier cas de contagion recensé, le 27 février 2020. Le 12 mars 2020, l'Organisation mondiale de la Santé décrète que la propagation de la COVID-19 représente un enjeu d'épidémie mondiale; le lendemain, le gouvernement Legault réagit à cette annonce et déclare que le Québec est en état d'urgence sanitaire, ce qui entraîne la mise en place de plusieurs mesures visant à freiner la propagation du virus.

Au moment de cette déclaration, aucune annonce précise ne touche la production audiovisuelle locale. Bien que la province entière soit placée en état d'urgence, les tournages d'émissions télé se poursuivent comme d'habitude, avec l'imposition de certaines normes sanitaires seulement. Très rapidement, des professionnels et des professionnelles des industries audiovisuelles se mobilisent afin d'exiger un arrêt des tournages, prétextant qu'il est impossible, dans bien des situations, de respecter les normes de distanciation physique. Les échos sur le terrain s'avèrent d'ailleurs préoccupants : on apprend notamment que le tournage de la nouvelle série *Six degrés* a dû être complètement arrêté après que trois cas de contamination à la COVID-19 eurent été confirmés, sans compter que des acteurs de la série seraient affectés (Lauzon, 2020). Plus encore, des techniciens et des techniciennes travaillant sur la série de fiction la plus populaire au Québec, *District 31* (SRC, 2016-2022), exercent leur droit de refus de travailler, affirmant que les conditions de tournage mettent leur santé en danger. Le 17 mars 2020, à la consternation des *fans*, le tournage de *District 31* est donc interrompu, empêchant la production et la diffusion

des huit derniers épisodes de la saison (Côté, 2020). Une imposante association d'artistes et de professionnels de la télévision, du cinéma et des nouveaux médias signe alors une lettre à l'intention du premier ministre Legault, afin de l'enjoindre à interdire immédiatement tout tournage jugé non essentiel, plus précisément tous ceux n'étant pas liés à l'information (Wysocka, 2020). Le premier ministre Legault met ensuite officiellement le Québec « sur pause », le 23 mars 2020, ce qui entraîne la fermeture de tous les commerces non essentiels. Par conséquent, l'ensemble de la production télévisuelle québécoise se verra arrêtée pour quelques mois, à l'exception des émissions d'information, comme les bulletins de nouvelles, et de quelques talk-shows (*Bonsoir bonsoir!*², *Tout le monde en parle*), que le remaniement des conditions de tournage a permis de garder en ondes.

Un tel arrêt de la production télévisuelle a évidemment eu de lourdes conséquences sur notre industrie locale, laquelle était déjà précarisée par la baisse des subventions et des budgets moyens disponibles par série, et surtout par la compétition féroce que livrent les plateformes de diffusion de propriété étrangère (Netflix en tête), qui demeurent, au moment d'écrire ces lignes, non réglementées au Canada. En contexte de confinement, les gens se sont massivement tournés vers la télévision afin de combler leurs besoins en divertissement. Plus spécifiquement, le visionnement de séries a augmenté et représenté, pour une bonne partie de la population, une stratégie d'adaptation et de rétablissement (*recovery strategy*) face à un climat social hautement anxiogène (Boursier *et al.*, 2021, p. 1).

Au Québec, les gens ont consacré en moyenne trois heures de plus par semaine au visionnement télévisuel durant la première moitié de l'année 2020 (Lemieux, 28 juin 2020), ce qui représente une hausse particulièrement élevée. Les citoyens et les citoyennes ont ainsi consacré en moyenne 25,5 heures par semaine à leurs activités de visionnement (Lemieux, 28 juin 2020), entraînant une demande sans précédent de contenus audiovisuels. Or, compte tenu de l'arrêt quasi complet de la pro-

2. Un communiqué de la SRC du 30 mars 2020 annonçait le retour en ondes de l'émission estivale quotidienne *Bonsoir bonsoir!* dans une formule adaptée au contexte pandémique : « [C]ette émission aura notamment pour mandat de maintenir le lien avec nos artistes, chanteurs, comédiens, musiciens, humoristes et autres alors que tous les spectacles sont interrompus. En studio, Jean-Philippe Wauthier sera accompagné d'un collaborateur et d'un invité tous les soirs, tandis qu'on pourra rejoindre un autre invité chez lui en duplex. » (SRC, 2020)

duction durant cette période, la télévision traditionnelle (télévision linéaire) a dû compenser l'absence de nouvelles émissions par des rediffusions. Pour cette raison, les gens se sont encore plus tournés vers le Web, ayant recours à des plateformes de *streaming* qui offrent de vastes catalogues de contenus audiovisuels. En ce sens, la pandémie a surtout profité aux grandes plateformes transnationales que sont Netflix, Amazon Prime Video et Disney+ (Vlassis, 2020) dont les moyens de production – sans commune mesure avec ceux des entreprises canadiennes – permettent d'offrir des catalogues de contenus beaucoup plus garnis³. Certes, le besoin de se divertir durant le confinement a aussi contribué à une hausse des visionnements pour les plateformes de propriété canadienne (ICI TOU.TV, Club Illico, Crave) et au succès de quelques productions locales : par exemple, la série *C'est comme ça que je t'aime*, lancée en primeur sur ICI TOU.TV le 6 mars 2020, deviendra rapidement la série la plus regardée de la plateforme.

Plus le temps avançait, plus il devenait manifeste que la pandémie allait même nuire à la possibilité d'inclure de nouvelles émissions québécoises dans les grilles-horaires de l'automne 2020, contribuant ainsi à effriter la place des productions locales dans les pratiques de visionnement télévisuel. Durant les mois suivant l'arrêt de la production, les professionnels de l'industrie ont exprimé de vives inquiétudes concernant l'avenir de la production télévisuelle au Québec, plusieurs allant jusqu'à envisager que les tournages ne pourraient reprendre avant un an. En mai 2020, la productrice Fabienne Larouche exprimait ainsi un grand scepticisme quant à l'avenir des tournages au Québec :

J'étais super optimiste en avril. Là, je ne pense pas qu'on va tourner avant un an, avant qu'on ait un médicament. [...] Ce n'est pas nous qui allons imposer le tournage, on est tributaires de la santé publique. Il est difficile de croire qu'on pourra tourner à six pieds de distance. Comment passer les menottes à quelqu'un à cette distance dans *District 31* ? [...] De toute manière, je veux que personne n'attrape ça sur mes plateaux. (Gladel, 14 mai 2020)

Durant l'arrêt des tournages, au plus fort du confinement, certains artistes se sont tournés vers le Web et ont produit des capsules vidéo afin de divertir les gens (Radio-Canada, 30 avril 2020). À titre d'exemple, de

3. Alors que le Club Illico occupait la deuxième position des abonnements dans le Québec francophone, cette plateforme occupe désormais la quatrième place derrière Netflix, Amazon Prime Video et Disney+ (Académie de la transformation numérique [ATN], 2022).



RESTEZ CHEZ VOUS!

Images 13.1 et 13.2 De gauche à droite, Vincent Bilodeau, François Morency et Marie-Ginette Guay dans l'épisode « Le confinement » de la série *Discussions avec mes parents* [captures d'écran], 2020. Crédit : © Vincent Bilodeau, François Morency et Marie-Ginette Guay.

nombreux comédiens et comédiennes de la série *5^e rang* (SRC, 2019) se sont filmés de leur résidence, avec leur téléphone cellulaire, afin de produire une capsule montrant comment les personnages fictifs de la série (les habitants de Valmont) vivent le confinement et la pandémie (YouTube, 29 avril 2020). François Morency a également conçu quelques capsules en lien avec sa série *Discussions avec mes parents* (SRC, 2018-), dans lesquelles on se moque, entre autres, des maladresses des personnes âgées avec les logiciels de visioconférence (YouTube, 4 avril 2020). De telles productions, largement diffusées sur les réseaux sociaux, sont évidemment créées dans l'objectif de soutenir le moral de la population durant cette période difficile. Toutefois, elles agissent aussi à titre de paratextes d'une émission, soit des productions audiovisuelles auxiliaires qui permettent de donner

une visibilité à la série durant l'arrêt de la production, aidant ainsi à fidéliser le public et à maintenir l'œuvre vivante dans la mémoire des gens.

Dans un contexte où la propagation du virus a ensuite ralenti, les tournages ont finalement pu reprendre au Québec, en juin-juillet 2020. Toutefois, ces tournages, qui s'accompagnaient évidemment de normes sanitaires strictes, avaient aussi exigé des ajustements significatifs dans la scénarisation et la production.

La production de séries sous contrainte : ingéniosité, changements de casting... et beaucoup de plexiglas !

Si la série *5^e rang*, dont le lieu de tournage est situé en dehors de la grande région de Montréal et dont de nombreuses scènes se déroulent en extérieur, a pu recommencer dès juin 2020, la plupart des tournages au Québec ont repris le mois suivant. Les conditions de tournage devaient évidemment s'accommoder de plusieurs restrictions : le port du masque et de la visière était exigé entre les scènes, et l'ensemble du matériel devait continuellement être désinfecté. Plus encore, la distanciation physique devait être respectée en tout temps ; seule une période de 15 minutes par jour pouvait être consacrée au tournage de scènes sans distanciation physique. De plus, les scènes nécessitant une proximité entre les acteurs et actrices, comme les scènes d'intimité ou d'arrestation, étaient interdites⁴. Dans de telles circonstances, la production de certaines séries telles que *Sans rendez-vous* (ICI TOU.TV, 2021-2023) a carrément dû être reportée, puisque le scénario exigeait trop de rapprochements entre les personnages. Et pour les tournages qui ont été relancés, l'équipe technique a dû faire preuve d'inventivité afin de tourner des scènes vraisemblables malgré les normes sanitaires en vigueur. Ainsi, plusieurs plateaux ont utilisé des visières et des panneaux de plexiglas – ensuite effacés au montage – afin de permettre le tournage de certaines scènes. Le plexiglas a notamment servi de « bouclier » antivirus lorsque des scènes de baiser devaient être tournées, alors qu'à d'autres occasions, des potiches ont été utilisées afin de remplacer l'un des interprètes durant la captation. Ainsi, lors d'une

4. Un assouplissement des règles est entré en vigueur le 14 juin 2021. Par exemple, les lunettes de protection ne sont plus obligatoires sur les plateaux de tournage et un assouplissement des règles de distanciation a été consenti pour les acteurs ayant reçu deux doses de vaccin.



Image 13.3 François Morency et Blaise Tardif pendant le tournage de la série télévisée *Discussions avec mes parents* où l'on utilise un plexiglas pour respecter les mesures sanitaires [capture d'écran], 2020. Crédit : © Guillaume Lespérance.

entrevue, l'actrice Julie Le Breton a souligné le contexte quelque peu absurde des scènes intimes qu'elle a dû tourner pour la série *Les beaux malaises 2.0* (TVA, 2020) : « Dans les dernières semaines, j'ai frenché un plexi et j'ai frenché une tête bleue. » (Lepage-Boily, 24 septembre 2020) Si certaines astuces ont permis de tirer profit du montage afin d'inclure malgré tout quelques scènes de rapprochement, dans d'autres circonstances, les normes de tournage ont carrément exigé des modifications aux scénarios. Certains auteurs, autrices, producteurs et productrices ont ainsi confirmé que des scènes ou des épisodes entiers avaient dû être réécrits afin d'adapter le tournage aux exigences de la santé publique. François Morency a notamment confié avoir dû réécrire un épisode complet de sa série *Discussions avec mes parents* puisqu'il mettait initialement en scène une fête dans le sous-sol familial. Au plus fort de la pandémie, de tels rassemblements dans un espace restreint n'étaient évidemment plus une option pour les scénaristes.

Les choix de casting : les « bulles familiales » infiltrent nos écrans

Au-delà des ajustements techniques et scénaristiques, la pandémie de COVID-19 a contribué à établir certaines tendances télévisuelles qui pourraient avoir des effets plus durables sur les émissions locales. L'une de ces tendances concerne les choix de casting : compte tenu des grandes difficultés que représente le respect de normes de distanciation physique en télévision, plusieurs séries ont opté pour l'embauche d'interprètes qui habitaient réellement ensemble, en couple ou en colocation, et faisaient ainsi partie d'une même « bulle familiale ». À titre d'exemple, le couple formé par Isabelle Blais et Pierre-Luc Brillant a été recruté pour incarner de nouveaux personnages de la saison 5 (2020) de la série dramatique annuelle *L'échappée* (TVA, 2016-), alors que Bianca Gervais et Sébastien Diaz se sont ajoutés à la distribution des *Pays d'en haut*. Emblématique de ces nouvelles pratiques, la série *Entre deux draps*, diffusée sur Noovo (2020-), est composée de diverses saynètes ; compte tenu de l'intimité des scènes tournées dans des chambres à coucher, la plupart dans un lit, tous les rôles ont été attribués à des acteurs et actrices vivant en couple ou en colocation. Ce choix de casting a permis à la série d'aller à l'encontre des tendances scénaristiques en contexte de pandémie.

Dans une conjoncture où les scientifiques rappellent que d'autres pandémies sont à prévoir, le fait d'embaucher des interprètes partageant déjà une intimité hors des plateaux de tournage est donc une stratégie qui pourrait être réutilisée. Cela ne représente d'ailleurs pas un phénomène entièrement nouveau, puisque de nombreux couples « réels » ont depuis longtemps été transposés à l'écran⁵. La télévision est en effet un média qui promeut la proximité de son « *star-system* » : les vedettes du petit écran doivent paraître familières, accessibles (Chalvon-Demersay et Pasquier, 1990) et « extraordinairement ordinaires » (Bennett, 2011). En ce sens, le fait de transposer des couples « réels » à l'écran peut aussi être utilisé comme un moyen d'avoir un accès privilégié à la vie personnelle et intime des vedettes. Il est donc possible que la pandémie contribue à populariser davantage de telles pratiques de tournage qui tendent à créer un flou entre réalité et fiction, autrement dit à autoriser les spectateurs et spectatrices à adopter une lecture « authentifiante » de certains couples et situations dramatiques représentés à l'écran.

5. Pensons simplement au couple formé par Jeannette Bertrand et Jean Lajeunesse, incarnant les figures parentales dans la série *Quelle famille!* (SRC, 1969-1974).

La référence à la pandémie dans les séries télévisées : les avis divergent

Face aux perturbations colossales que la pandémie a entraînées dans nos modes de vie, les créateurs doivent se demander quelle place accorder à cette thématique. Est-il préférable de faire référence explicitement à la pandémie de COVID-19 et au confinement afin de favoriser la familiarité des récits et la connivence avec le public, ou faut-il plutôt offrir des fictions qui se déroulent dans des univers exempts de pandémie, où les normes sanitaires déployées lors des tournages sont invisibilisées, afin de permettre de s'évader du quotidien ? Sur cette question, les avis divergent.

Du côté des séries documentaires ou de télé-réalité, on a souvent pris la décision de faire référence explicitement à la pandémie, question de reconnaître le contexte dans lequel la majorité des gens les visionnaient. Bien évidemment, la série documentaire *De garde 24/7* (Télé-Québec, 2015-), tournée à l'hôpital Maisonneuve-Rosemont, a consacré les trois premiers épisodes de sa saison de l'automne 2020 (saison 6) à ce sujet hautement d'actualité. Dans un tout autre registre, la célèbre série de télé-réalité *Occupation Double* (NOOVO, 2017-) a fait plusieurs références à la pandémie durant sa saison 2020 (*OD Chez Nous*). Certaines de ces références étaient certes inévitables – comme ce moment où la candidate Élodie a dû être mise en isolement à cause de symptômes préoccupants –, mais d'autres étaient librement choisies : les candidats et candidates ont ainsi rappelé à quelques reprises qu'ils se trouvaient dans une situation privilégiée, ayant la chance de vivre en groupe alors que la province entière était toujours en confinement. Considérant qu'une télé-réalité comme *Occupation Double* encourage le visionnement en simultané afin de ne pas se faire divulguer l'identité des personnes exclues ou du couple gagnant, le fait de se référer sporadiquement à la pandémie permettait à cette production de renforcer son lien avec le public et d'afficher une certaine sollicitude.

Or, du côté des séries de fiction, la situation est fort différente. La vaste majorité des séries québécoises diffusées en 2020-2021 ont en effet pris le parti de ne faire aucune allusion à la pandémie, comme l'auteur Luc Dionne, par exemple, qui considère qu'il est du devoir des auteurs de séries télé d'offrir un moment d'évasion : « Les gens ont assez de la vie. Notre métier, d'abord et avant tout, c'est d'offrir un divertissement [...]. Ça permet aux gens de se retrouver en famille. » (Vandeuren, 2020)

Ce choix, majoritaire au Québec, de ne pas mentionner la COVID-19 nous distingue des séries états-uniennes, lesquelles ont été beaucoup plus nombreuses à l'intégrer dans leur scénario. Des séries y ont fait explicitement référence, que ce soit afin de discuter de ses impacts économiques sur les classes populaires (*Shameless*, *The Conners*), des effets catastrophiques sur le système de santé (*Grey's Anatomy*, *The Good Doctor*, *Chicago Med*), ou alors de la résurgence d'actes racistes et haineux envers certaines communautés ethnoraciales (*Chicago Med*, *Grey's Anatomy*). Ainsi, plusieurs créateurs aux États-Unis ont prétexté qu'il était nécessaire d'en parler par souci de réalisme ou par « responsabilité sociale » (Karimi, 2021).

Au Québec, la série *L'échappée* apparaît toutefois comme un contre-exemple important. En effet, dans cette série dramatique annuelle, qui est revenue en ondes en octobre 2020, le virus a contaminé la diégèse. Selon l'autrice Michelle Allen, le souci de réalisme était à la base de ce choix scénaristique : « La COVID fait déjà partie de nos vies, alors pourquoi elle ne ferait pas partie de notre histoire ? » (Lemieux, 20 juin 2020) Dans *L'échappée*, on voit donc les personnages porter un « masque de procédure » lors de leurs visites à l'hôpital ou à domicile, ou alors se frotter les mains avec du gel désinfectant lors de leur arrivée au travail.

Plus encore, puisque le récit se déroule dans un petit village (Sainte-Alice-de-Rimouski), il est clairement montré que l'auberge, le principal lieu de rassemblement, est fermée depuis des mois. Il est question des livraisons de repas à domicile auxquelles se livrent certains personnages afin d'assurer des revenus au plus fort de la crise. Quelques scènes abordent également la situation de précarité financière dans laquelle cette pandémie a plongé de nombreuses PME et le danger qu'elle fait planer sur des villages qui dépendent grandement des revenus touristiques. Ainsi, lors d'une scène, deux personnages discutent des aménagements à envisager afin de permettre la réouverture de la salle à manger de l'auberge, malgré l'imposition de normes sanitaires assez strictes.

Maude : On pourrait installer quatre grandes grandes tables, avec un plexi-glas amovible au centre, bien sûr... donc tout dépendamment de la configuration des groupes, on pourrait remplir à 60 % de notre pleine capacité. [...]

Jade : Je me demande juste, ça vaut-tu vraiment la peine de faire tout ça ?

Maude : Qu'est-ce que tu veux dire ?



Images 13.4, 13.5 Bianca Gervais et Mathieu Laflamme portent le masque, celui-ci est obligatoire tant devant que derrière la caméra, dans l'épisode 1 de la saison 5 de la série télévisée *L'échappée*, réalisation de Simon Barrette, 2020. Crédit photo : © Simon Barrette. Maison de production : Amalga.

Jade : Ben c'est beaucoup de sous pour quelque chose qui va peut-être se régler tout seul d'ici une couple de mois. Pis les gens vont-tu vouloir vraiment manger enfermés dans des cages en plastique ? Je sais pas... On est peut-être mieux de miser sur la livraison pis d'attendre que ça passe.

Maude : Ah ben c'est pas ben ben mon genre d'attendre que ça passe. Pis tsé, l'auberge, c'est un écosystème. Sans l'hébergement... il faut rouvrir le restaurant d'ici un mois et demi si on veut survivre. (so5e02) (TVA, 2016-)

Ces *effets de réel*, à savoir ces « contact[s], d'une durée limitée dans la diégèse, avec le monde réel et social » (Glevarec, 2010, p. 221), contribuent à l'hypermédiatisme de la série et visent à engager les spectateurs et spectatrices. Cependant, comme on a pu le voir, la majorité des récits sont campés dans des univers parfaitement fictifs où les gens vaquent à leurs occupations, sans masque et sans crainte. La situation de petit marché au Québec a peut-être contribué à ce choix créatif puisque le risque est réel de perdre une partie de l'audimat, pour une petite industrie télévisuelle dont les productions, de surcroît, sont moins facilement exportables.

La situation de pandémie que nous avons vécue devrait néanmoins nous amener à réfléchir dès maintenant sur l'enjeu du financement des séries au Québec à l'ère des incertitudes sanitaires et environnementales. En effet, durant la pandémie, les compagnies d'assurance ont ajouté une « clause COVID » qui les exemptait de toute forme de dédommagement dans l'éventualité où un tournage devait être interrompu ou annulé à la suite de cas d'infection. Une telle clause a donc conduit les maisons de production à une situation intenable, d'autant plus que les banques refusaient, dans de telles circonstances, d'accorder des prêts pour la production audiovisuelle (Therrien, 2021).

Afin de pallier la situation, le gouvernement du Québec (en collaboration avec la SODEC) a donc mis en place en 2021 une aide financière de 92 millions de dollars pour la production télévisuelle locale, ce qui permettait de contourner le désistement des compagnies d'assurance, en plus de couvrir les frais supplémentaires qu'entraînent les tournages en contexte de pandémie⁶. Or, sachant que d'autres états d'urgence sanitaire risquent de survenir dans les prochaines années, sans compter les complications de tournage qu'entraîneront les changements climatiques, il est plus urgent que jamais de réfléchir aux moyens d'assurer (au-delà des mesures exceptionnelles) la viabilité de la production de séries québécoises, au sein d'une industrie dont la précarité était réelle bien avant l'arrivée de la pandémie.

6. Comme l'affirmait la ministre de la Culture Nathalie Roy : « Aucun assureur ne voulait assurer les plateaux de tournage avec la COVID. Le gouvernement du Québec et la SODEC ont créé une garantie de 64 millions [un ajout de 28,9 millions annoncé le mois suivant], que nous mettons sur la table pour nous assurer que tout se passe bien et que les producteurs puissent avoir le financement. Sans garantie, les banques ne leur prêtaient pas l'argent. Tout se serait effondré. » (Citée dans Therrien, 2021)

Bibliographie

- ACADÉMIE DE LA TRANSFORMATION NUMÉRIQUE (ATN). (2022). *NETendances 2021: Portrait numérique des foyers québécois* [rapport d'enquête], vol. 12, n° 4.
- BENNETT, James. (2011). *Television Personalities: Stardom and the Small Screen*, Londres/New York, Routledge, 241 p.
- BOURSIER, Valentina, Alessandro MUSETTI, Francesca GIOIA, Maèva FLAYELLE, Joël BILLIEUX et Adriano SCHIMMENTI. (2021). « Is Watching TV Series an Adaptive Coping Strategy During the COVID-19 Pandemic? Insights From an Italian Community Sample », *Frontiers in Psychiatry*, n° 12, p. 1-9.
- CHALVON-DEMERSAY, Sabine et Dominique PASQUIER. (1990). *Drôles de stars: la télévision des animateurs*, Paris, Aubier, 344 p.
- CÔTÉ, Émilie. (2020). « François Legault pressé d'arrêter les tournages non essentiels », *La Presse*, 17 mars 2020. <https://www.lapresse.ca/arts/2020-03-17/francois-legault-presse-d-arreter-les-tournages-non-essentiels>
- DUMAS, Hugo. (2020). « Télé contaminée à l'actualité », *La Presse*, 23 janvier 2020. <https://www.lapresse.ca/arts/television/2020-01-23/tele-contaminee-a-l-actualite>
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. (2015). « Histoires sans fin des séries télévisées », *Sociétés & Représentations*, vol. 1, n° 30, p. 93-102.
- GLADEL, Cecile. (2020). « COVID-19: Le grand défi de reprendre le tournage des séries dramatiques », *Radio-Canada*, 14 mai 2020. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1702954/covid-19-defi-reprise-tournage-district31-leo-5erang>
- GLEVAREC, Hervé. (2010). « Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision », *Questions de communication*, n° 18, p. 215-238.
- KARIMI, Faith. (2021). « Some TV Shows Are Telling Stories about the Pandemic. Some Viewers Wish they Wouldn't. », *CNN Business*, 23 février 2021. <https://www.cnn.com/2021/02/23/media/television-shows-coronavirus-trnd/index.html>
- LAUZON, Véronique. (2020). « Tournage et COVID-19: "Une leçon pour les producteurs" », *La Presse*, 3 avril 2020. <https://www.lapresse.ca/arts/television/2020-04-03/tournage-et-covid-19-une-lecon-pour-les-producteurs>
- LEMIEUX, Marc-André. (2020). « La COVID-19 s'invite dans l'échappée », *Journal de Montréal*, 20 juin 2020. <https://www.journaldemontreal.com/2020/06/10/la-covid-19-sinvite-dans-lechappee>
- LEMIEUX, Marc-André. (2020). « Fini l'effet COVID-19 sur l'écoute télé », *Journal de Montréal*, 28 juin 2020. <https://www.journaldemontreal.com/2020/06/28/fini-leffet-covid-19>
- LEPAGE-BOILY, Elizabeth. (2020). « Malgré la COVID, il y aura des baisers dans *Les beaux malaises 2*: voici pourquoi », *Showbizz.net*, 24 septembre 2020. <https://showbizz.net/tele/malgre-la-covid-il-y-aura-des-baisers-dans-les-beaux-malaises-2-voici-pourquoi>
- MONDE DE STARS. (2020). « TVA fait une importante mise au point concernant sa série *Épidémie* », 30 janvier 2020. <https://www.monedestars.net/teletva-fait-une-importante-mise-au-point-concernant-sa-serie-epidemie>

- RADIO-CANADA. (2020). « Des séries télé font un petit retour sur le Web pendant la pandémie », 30 avril 2020. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1698933/5rang-discussions-parents-retour-covid19>
- RADIO-CANADA. (2020). « Pandémie : nouveaux rendez-vous et programmation spéciale », *Solutions Média*. <https://solutionsmedia.cbrc.ca/fr/nouvelles/pandemie-nouveaux-rendez-vous-et-programmation-speciale/>
- THERRIEN, Richard. (2021). « Tournages : les règles bientôt assouplies ? », *Le Soleil*, 23 juin 2021. <https://www.lesoleil.com/arts/richard-therrien/tournages-les-regles-bientot-assouplies-ab4aabb730e975f8ec334c3c106ab112>
- VANDEUREN, Jean-François. (2020). « Luc Dionne explique pourquoi la COVID-19 est absente de l'intrigue de *District 31* », *Huffpost*, 19 octobre 2020. https://www.huffpost.com/archive/qc/entry/district-31-covid-19-absente-intrigue_qc
- VLASSIS, Antonios. (2020). « La pandémie de Covid-19 a renforcé l'hégémonie des plates-formes numériques globales », *The CONVERSATION*, 6 août 2020. <https://theconversation.com/la-pandemie-de-covid-19-a-renforce-lhegemonie-des-plates-formes-numeriques-globales-142457>
- WYSOCKA, Natalia. (2020). « Artistes et artisans réclament l'arrêt des tournages », *Le Devoir*, 18 mars 2020. <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/575138/des-associations-d-artistes-et-d-artistes-somment-quebec-d-intervenir-pour-mettre-les-tournages-sur-pause>
- YOUTUBE [5^e RANG]. (2020). « Marie-Luce Goulet et les amis de 5^e rang vous parlent en cette période de... » [vidéo], 29 avril 2020. <https://www.facebook.com/watch/?v=259642231850716>
- YOUTUBE [FRANÇOIS MORENCY]. (2020). « Discussions avec mes parents : Le confinement » [vidéo], 4 avril 2020. https://www.youtube.com/watch?v=6qOG8A_5pZs

CHAPITRE 14

Le corps confiné, parfois oublié

La création, l'apprentissage
et l'enseignement du corps en mouvement

Marie-Eve Skelling Desmeules

Le confinement imposé en raison de la crise sanitaire a eu et continuera d'avoir d'importantes répercussions sur les manières de créer, d'enseigner et d'apprendre les arts. Heureusement, la technologie nous permet de rester en contact et d'aller à la rencontre de l'art. Figés derrière nos écrans, mieux protégés, nos corps restent souvent oubliés. Voilà un constat qui m'a paru évident dans les 12 cours (dont 8 propres à l'éducation artistique) que j'ai offerts entre la session de printemps-été 2020 et la session d'automne 2021 à la Faculté d'éducation de l'Université d'Ottawa et qui a trouvé écho dans de nombreuses discussions que j'ai eues avec des collègues en contextes universitaires, artistiques et scolaires.

Je traiterai ici de différentes stratégies mises de l'avant en contexte de création, de diffusion et d'enseignement des arts durant la pandémie, principalement en lien avec le travail du corps en mouvement, du corps dansant. Mes réflexions s'appuient principalement sur des expériences et des initiatives personnelles ainsi que sur plusieurs échanges que j'ai eus avec Anik Bouvrette, fondatrice et directrice de la compagnie Tara Luz Danse. Ces échanges étaient liés à différents projets de collaboration qui ont mené à des captations d'un spectacle ainsi qu'à des discussions portant sur la place et l'importance de la danse en contexte scolaire, à un atelier virtuel sur la danse et ses possibilités interdisciplinaires, ainsi qu'à une communication conjointe lors d'un colloque scientifique. Grâce à ce

dernier, nous avons réfléchi et donné sens à nos expériences respectives et communes d'enseignement et de création durant la pandémie, et ce, d'un point de vue artistique autant que pédagogique. Nous avons, ensemble, tissé des liens entre le domaine des arts et celui de l'éducation quand vient le temps de repenser les expériences de création artistique et de formation en arts, de renouveler les moyens de diffusion et d'accès à l'art, de réfléchir à ses espaces et de se soucier du bien-être de chacun, à commencer par nos corps, trop souvent négligés.

Mon expérience d'enseignement

De 2011 à 2022, j'ai enseigné une trentaine de charges de cours à la Faculté d'éducation de l'Université d'Ottawa. Si j'avais l'habitude, même avant la pandémie, de donner certains cours théoriques aux cycles supérieurs en ligne, j'ai dû, avec la crise sanitaire, reconcevoir en mode virtuel les cours d'éducation artistique qui étaient jusque-là offerts en présentiel dans le cadre de la formation à l'enseignement. Ces cours comprennent 36 heures d'enseignement réparties en 12 séances et proposent à une quarantaine d'étudiants par groupe de se familiariser avec les quatre principaux domaines artistiques (danse, art dramatique, arts visuels, musique). Sans prétendre former des spécialistes en arts, ces cours les invitent à s'investir dans différents projets de création individuels et collectifs, ainsi que dans diverses expériences d'appréciation en faisant des liens constants avec les programmes d'études en éducation artistique. Les étudiants y approfondissent leur compréhension des différentes disciplines artistiques, des programmes de formation et des démarches de création et d'appréciation, tout en se préparant à leur future pratique professionnelle. Parce que l'expérience est la voie d'accès privilégiée aux réflexions qui sont ensuite partagées et approfondies collectivement, il était nécessaire de concevoir à nouveau – plutôt que de transposer – chaque cours d'éducation artistique.

Il est à savoir que cette formation à l'enseignement est offerte à des groupes générationnels et ethnoculturels diversifiés. Plus de la moitié des personnes inscrites sont issues de l'immigration récente et considèrent n'avoir jamais suivi de formation en arts auparavant dans leur pays d'origine respectif. Chaque année, plusieurs amorcent la session avec des étoiles dans les yeux à l'idée de plonger dans un univers qui les passionne

déjà ; d'autres arrivent à reculons, car ils ont rarement vécu du plaisir ou de la fierté en lien avec les arts ; d'autres encore n'ont d'autre choix que de se « lancer dans le vide » sans même savoir à quoi les différents domaines artistiques font référence. Si l'enseignement de ces cours présente d'emblée de grands défis, les vivre entièrement en ligne en est un supplémentaire puisque les étudiants, comme les professeurs, possèdent une aisance variable avec la technologie. Dans ce contexte, il a donc fallu repenser avec résilience et inventivité les expériences d'enseignement et d'apprentissage *de l'art, sur l'art et avec l'art*.

Repenser nos manières de créer et d'enseigner

Durant la crise sanitaire, en art comme en éducation, nous avons perdu nos lieux de travail, de production et de présentation. Nous nous sommes donc mis à la recherche de nouveaux endroits et nous avons dû nous réapproprier notre rapport à l'espace, à l'autre, à l'énergie et aux moyens de créer.

Les notions d'interaction, d'expérience collective et les approfondissements sous forme d'échanges et de retours réflexifs sur les expériences vécues étant au cœur des cours d'éducation artistique, je trouvais primordial d'offrir des séances synchrones où tous les membres d'un groupe pouvaient se connecter en même temps.

À l'école, devant un écran ou non, les enfants sont heureux de bouger et de se lever de leurs chaises. À l'âge adulte, la peur du jugement, des autres et du sien, teinte souvent la motivation à s'engager dans les exercices. Alors que le fait de se retrouver dans un même local à l'université suscitait habituellement une « participation contagieuse » qui encourageait chaque personne à sortir de sa zone de confort pour vivre « ensemble » les expériences collectives proposées, le fait d'aborder les activités de façon isolée pouvait gêner ou freiner l'engagement individuel. Dans ce contexte, plusieurs caméras peuvent rester éteintes et personne n'est obligé de partager son intimité. Or, la création artistique, et plus encore celle qui se rattache au travail du corps, invite à un travail de l'intime, à un travail sur soi, de même qu'à une ouverture à l'autre. Par ailleurs, s'il n'est pas toujours évident de « lire » efficacement le groupe auquel on enseigne afin de reprendre, reformuler ou ajuster les consignes et les activités, il devient impossible de saisir l'état du groupe et de



Image 14.1 La danseuse Jessica Hotte dans l'œuvre virtuelle *Poésie cartésienne* de Tara Luz. Crédit photo : © Tara Luz Danse.

s'assurer de la bonne compréhension de chacun lorsqu'on ne voit que les « petits carrés noirs » des comptes d'étudiants « connectés », sans savoir s'ils sont réellement derrière l'écran. Le temps des rencontres étant particulièrement précieux en arts – ainsi qu'en contexte de confinement – j'insistais pour que l'ensemble du groupe mette les caméras en marche et prenne fréquemment la parole, de vive voix ou par la zone de clavardage. J'encourageais les étudiants à s'installer dans un lieu confortable, à changer d'espace s'ils le souhaitaient, à mettre ou non une image comme fond d'écran ou un mode « flou » afin de garder leur espace privé, pourvu qu'ils s'investissent dans les activités et participent activement aux discussions. Je n'ai enregistré aucune séance synchrone pour éviter de brimer la motivation et l'aisance de certains, alors plus enclins à contribuer à la richesse des expériences de formation.

Afin d'encourager la participation et de minimiser les inconforts, la plupart des activités étaient d'abord vécues en petites équipes qui se retrouvaient dans des salles virtuelles semi-privées auxquelles seuls les membres de l'équipe et moi-même avions accès. En circulant entre les

sous-groupes ainsi formés, j'avais le plaisir de constater que les fameux « carrés noirs » que je voyais en début de séance avaient fait place à des visages, à des décors, à du mouvement. Le fait d'être en petits groupes incitait donc à s'engager activement dans les activités proposées. Lors des retours en plus grand groupe, les caméras avaient tendance à rester allumées et une réelle rencontre pouvait alors s'amorcer.

Les étudiants pouvaient avoir jusqu'à neuf heures consécutives de cours en ligne, ajoutées au temps de travail individuel et en équipe hors cours. Au confinement à domicile s'ajoutait celui à sa chaise de bureau imposé par leur horaire de cours. Ce type de journée n'étant pas favorable au corps, à la concentration et à la qualité des expériences d'apprentissage, j'ai pris la décision de diviser les séances, habituellement de trois heures, et de proposer une première heure de travail en mode asynchrone (souvent vécue la veille ou plus tôt durant la semaine) puis deux heures de cours synchrone durant lesquelles les apprenants étaient plus motivés à s'engager activement et de manière soutenue. Ce faisant, j'ai choisi de procéder par classe inversée, c'est-à-dire que j'ai invité chaque personne à se familiariser d'abord avec le contenu du cours par des présentations PowerPoint avec narration, des lectures, des vidéos explicatives et des capsules de démonstration, puis à se connecter pour la séance en mode synchrone et à s'engager activement dans les activités collectives alors proposées.

Parce que le temps de rencontre synchrone était réduit, que les activités d'apprentissage étaient souvent vécues en sous-groupes, que j'étais seule à les expliquer et que je ne pouvais accompagner individuellement chaque sous-groupe, le contenu abordé devait être le plus clair possible. Le système de la classe inversée s'est avéré très efficace puisque tous les membres du groupe avaient la chance de comprendre les concepts clés abordés durant la séance synchrone. Ils pouvaient d'autant plus s'appuyer sur des exemples concrets, des exercices proposés et que j'avais préalablement filmés grâce à la participation d'auxiliaires d'enseignement.

Toujours pour enrichir le contenu asynchrone du cours, j'ai réalisé une série de 15 rencontres virtuelles (d'une vingtaine de minutes à un peu plus d'une heure) avec des personnes aux statuts et aux expertises variés de manière à aborder et approfondir différentes thématiques importantes en éducation artistique (la créativité, la médiation culturelle, les sorties scolaires, les créations collectives, les activités parascolaires, l'enseignement des arts en tant que pratique inclusive, la collaboration école-famille-com-

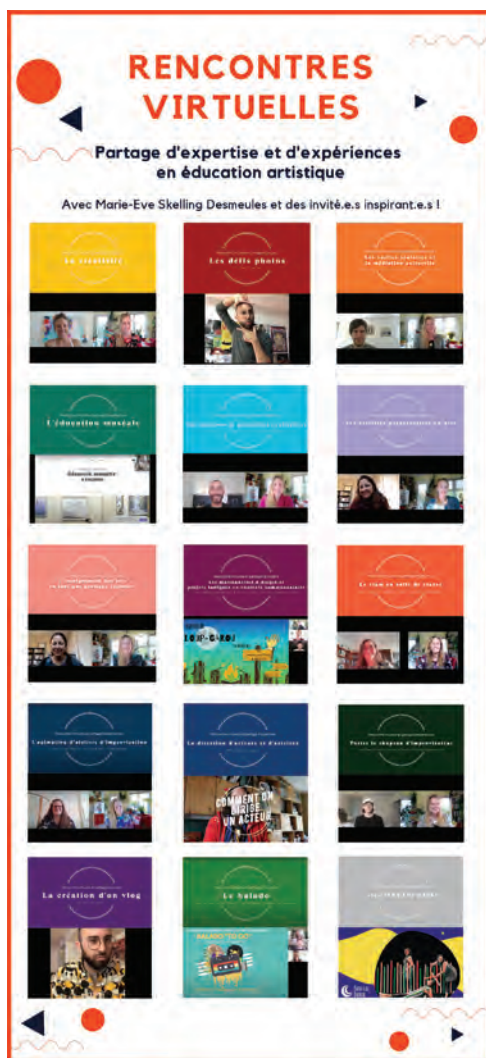


Image 14.2 Série de rencontres virtuelles auprès de personnes aux différents statuts et bagages expérientiels permettant de contextualiser et d'approfondir diverses thématiques en éducation artistique.

munauté, ainsi que différents projets innovants et adaptables en fonction des contextes et outils pour les réaliser). Grâce à la disponibilité et à la générosité de plusieurs spécialistes, chercheurs, artistes et enseignants d'expérience, j'ai pu mettre leur travail en lumière et ainsi traiter, de manière dynamique et originale, la pertinence et le potentiel de l'éducation artistique. Cette série de rencontres virtuelles a certes contribué aux dimensions « humaine » et « contextualisée » des notions étudiées, ce qui

m'apparaît parfois comme le maillon faible d'un cours virtuel obligatoire, d'autant plus en enseignement des arts. Les étudiants ont semblé beaucoup apprécier cette activité et me faisaient part de leur intérêt à visionner – ou même à écouter, tel un balado – ces rencontres virtuelles qui abordaient différents enjeux en plus de leur offrir des fenêtres sur de multiples contextes, situations authentiques et utilisations de ressources.

Les rétroactions reçues en fin de session ont montré que les cours d'éducation artistique se sont particulièrement démarqués des autres en fonction du niveau d'engagement exigé. Si les cours d'éducation artistique étaient souvent considérés comme plus énergivores, ils étaient aussi source d'expériences marquantes. Au-delà des apprentissages liés aux notions étudiées et aux outils numériques utilisés, ils permettaient également de garder les traces de certaines activités collectives et d'un mode d'enseignement chargé de présentations, de démonstrations, de lectures et de multiples liens auxquels on pourrait retourner même quelques années après.

Renouveler nos moyens de diffusion et d'interaction

Parce que les lieux habituels de diffusion de l'art ne pouvaient plus être investis durant le confinement, les artistes et les compagnies artistiques devaient, en plus de revoir leur démarche de création, réfléchir aux « lieux de l'art » et envisager de nouvelles possibilités d'incarnation du spectacle. On a souvent repensé les productions en fonction d'une diffusion virtuelle, préenregistrée ou parfois courageusement filmée et diffusée en direct. L'impossibilité d'ouvrir les espaces de représentation au public a ainsi donné lieu, pendant un certain temps, à des initiatives qui ont contribué à la démocratisation de l'art. Par exemple, plusieurs individus, familles et communautés scolaires loin des grands centres – pour qui le temps et les coûts associés aux déplacements peuvent représenter une contrainte importante – ont profité de ces nouvelles possibilités d'accès aux spectacles. Au sein de nos foyers et de nos écoles, lorsque le confinement s'est atténué, nous pouvions avoir accès à de multiples spectacles, à de nombreuses rencontres avec des artistes, même si, cela va sans dire, une œuvre à l'écran ne saurait procurer la même expérience esthétique que les sorties en salles de spectacle. Blotti sur un sofa ou appuyé sur un bureau, le corps ne reçoit et ne ressent pas de la même manière que s'il prenait place, pour la durée d'une représentation, dans un espace « autre » que celui du quotidien, où

les perceptions et les sensations sont vécues différemment, avec une plus grande attention.

J'ai personnellement pris l'initiative de proposer une collaboration avec Anik Bouvrette, fondatrice et directrice artistique de Tara Luz Danse, afin d'offrir à toutes les personnes inscrites à un cours d'éducation artistique dans l'un des trois campus de la Faculté d'éducation (Ottawa, Toronto, Windsor) une plateforme regroupant une présentation vidéo de la compagnie, une captation de son spectacle, ainsi qu'un entretien que j'ai tenu avec elle. Ce dernier était l'occasion d'aborder la démarche de création de la troupe, ses partenariats avec les milieux communautaires et scolaires ainsi que l'enseignement et l'apprentissage de la danse. Cette initiative a donné lieu à une expérience esthétique concrète en lien avec le domaine de la danse, à des exemples tangibles d'enseignement de la danse et de collaborations entre les milieux scolaire et artistique ainsi qu'à un approfondissement de l'esthétique privilégiée dans des productions artistiques pour le public scolaire.

Porter un nouveau regard sur nos espaces du quotidien

Loin de s'arrêter à repenser les moyens de création et de diffusion de l'art, plusieurs artistes ont travaillé à concevoir de nouveaux ateliers afin de conserver leurs liens avec la communauté et de permettre aux jeunes et moins jeunes d'expérimenter les arts malgré le confinement. Dans le cadre de mes cours, les étudiants ont pu vivre différentes expériences de création collective (création physique de personnages, d'une scène filmée, d'un balado, de courtes chorégraphies de danse, d'une composition et d'une interprétation rythmique avec différents objets du quotidien, etc.). Plusieurs projets étaient vécus durant les séances synchrones, alors que d'autres pouvaient être complétés hors des heures de rencontre. Contraints de rester à leur domicile, avec le reste de leur famille (dont, parfois, plusieurs enfants), les étudiants à qui j'enseignais profitaient rarement de bonnes conditions de création ou d'apprentissage. Selon les projets, je les invitais donc à investir les espaces autour d'eux, de la cuisine au sous-sol, du balcon au boisé du quartier. Les projets de création devaient être filmés et partagés, parfois auprès de l'ensemble de la classe via des groupes de discussion sur notre plateforme de cours, parfois en privé sous forme de devoir individuel ou en sous-groupe. À différentes occasions, chaque

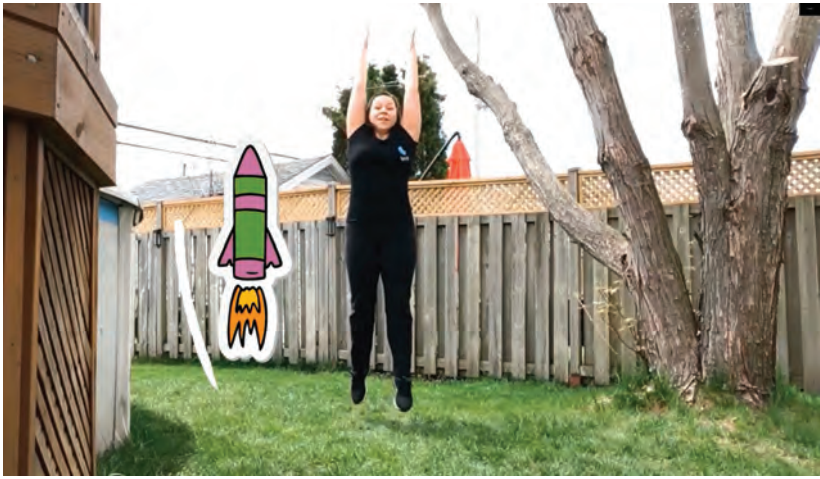


Image 14.3 La danseuse Mélissa Roy dans l'atelier virtuel *À la maison avec nous* de Tara Luz Danse. Crédit photo: © Tara Luz Danse.

personne pouvait choisir de partager son projet ou de l'intégrer à des montages collectifs. Tout en respectant les préférences individuelles, ces possibilités de projets collectifs ont permis de contribuer à quelque chose de plus grand que soi, à un sentiment d'être-ensemble et à une trace créative de ces moments de confinement tout en mouvement.

Tout autour devenait une ressource pouvant être mise à profit dans les projets de création. Tandis qu'un étudiant se filmait en train d'interpréter un monologue dans sa cuisine, un autre profitait de l'accès à sa penderie pour revêtir différents habits chers à sa culture avec lesquels il était particulièrement fier de se présenter en vidéo et de bouger sur des rythmes qu'il voulait faire découvrir. Alors qu'une personne prenait plaisir à occuper la salle de jeu de ses enfants et à s'inspirer des différents objets qu'elle pouvait y trouver, une autre utilisait son matelas pour y faire quelques acrobaties en toute sécurité. Pendant qu'une étudiante transformait des actions simples associées aux tâches ménagères en gestes dansés, une autre interprétait une chorégraphie à l'intérieur de la ferme familiale, entourée de dizaines de vaches laitières, avec pour principal accessoire le râteau habituellement associé aux corvées de nettoyage ! Les étudiantes et les étudiants se sont ainsi réapproprié les pièces de leur logis, grand ou petit, et ils ont affranchi, le temps des projets, les objets du quotidien de leurs usages habituels.

Je suis pour ma part sortie du cadre institutionnel dans lequel je vivais un certain confort depuis plusieurs années pour faire vivre ces disciplines artistiques dans d'autres environnements auxquels je n'avais moi-même pas accès. J'ai ainsi plongé dans l'inconnu, curieuse de ce que les 130 étudiants à qui j'enseignais durant une même session pouvaient trouver ou imaginer en fonction de ce à quoi elles et ils avaient accès. De ces divers projets a émergé une certaine « magnification » du quotidien, un nouveau regard sur ses espaces, ses objets, ses tâches.

Retenir le meilleur pour enrichir l'avenir

Durant la crise sanitaire, les corps des artistes étaient confinés à leurs domiciles, et les œuvres artistiques l'étaient tout autant, derrière nos écrans. Si l'on ne peut obliger qui que ce soit à enclencher sa caméra et son micro, on ne peut prétendre vivre des expériences de création collective sans interaction. Selon moi, un cours d'éducation artistique sous-tend une rencontre de l'art, des autres et de soi. Il nous plonge dans l'action, et dans le partage, puis dans la réflexion.

Les cours d'éducation artistique en format virtuel ont certainement bousculé les habitudes. Nous nous sommes, ensemble, souciés de nos corps confinés, souvent crispés, et malheureusement négligés. Nous avons regardé différemment ce que nous connaissions depuis longtemps. Nous avons cherché à sublimer les objets et les gestes du quotidien. À la fin des cours, les étudiants se disaient souvent étonnés d'avoir pris plaisir à bouger, à créer, à donner toute leur attention non pas à un cellulaire, à un ordinateur, à un deuxième ou à un troisième écran, mais à ce qui leur est sans doute le plus précieux et important : eux-mêmes, leur corps, leur énergie, leur rapport à soi et à ce qui les entoure.

Ce confinement aura en quelque sorte déconfiné les arts en permettant un accès différent à des œuvres, à des compagnies, à des rencontres, à des expériences qui n'auraient pas nécessairement été possibles en temps normal et en raison de contraintes – de déplacement, de temps, d'argent – qui auraient freiné le désir de création et d'appréciation d'œuvres artistiques. Il aura ainsi décloisonné les expériences de formation des salles de classe habituelles où j'ai tout de même très hâte de retourner afin de savourer ces précieux contacts en présence, que je compte bien enrichir de ces initiatives qui ont fait leurs preuves.

Décembre 2021

TROISIÈME PARTIE

DIFFUSER

CHAPITRE 15

Les initiatives des musées québécois en temps de pandémie

Anne-Philippe Beaulieu

En mars 2020, de nombreux musées de la province ont été forcés de revoir précipitamment leurs stratégies de communication et de se questionner sur la manière dont ils pourraient désormais poursuivre leur mission auprès des citoyens. Mettre en place une culture « transmissible virtuellement » est apparu à de nombreux musées comme la solution la plus efficace. En se dotant d'une filiale numérique, ils pouvaient préserver un lien avec leur public malgré la distance et générer, en parallèle, des projets pour leurs équipes muséales. Dans la plupart des cas, cette option leur permettait également de soutenir la communauté artistique, fortement touchée par la crise, notamment en offrant aux artistes différentes initiatives en ligne pour faire valoir leur travail. Bien que le milieu muséal ait entamé le virage numérique depuis plusieurs années déjà, la pandémie de COVID-19 a manifestement provoqué son accélération, encourageant de nombreuses équipes à développer des projets alternatifs qui avaient pour but « d'ouvrir virtuellement » les portes des musées.

Au cours de l'année 2020, au fil des vagues de confinement, les consignes sanitaires ont forcé les institutions culturelles à revoir périodiquement leurs stratégies. Durant la saison estivale, alors qu'ils avaient le droit de proposer une culture « à deux mètres de distance », les musées ont investi davantage les espaces extérieurs, réduisant temporairement les initiatives en ligne pour permettre aux citoyens de profiter au maximum du déconfinement de l'été. Puis, à l'automne, lorsque la fermeture des

lieux publics s'est de nouveau imposée et que se profilait l'ombre grandissante d'un combat financier important, ils ont de nouveau dû faire preuve de souplesse en replongeant leurs actions dans le monde numérique.

Demeurer au plus près de sa communauté

Plusieurs l'ont déclaré, l'ère numérique a permis de traverser la crise de la COVID-19 plus aisément, en donnant la chance aux individus de maintenir des liens humains. Un besoin vital que plusieurs musées ont d'ailleurs choisi de mettre au cœur de leurs actions récentes. En effet, durant la crise, plusieurs musées régionaux ont jugé essentiel de demeurer en contact étroit avec leur communauté respective. Un an jour pour jour après le début de la pandémie, Ginette Beauséjour, citoyenne joliettaise déclarait : « La conscience du rôle essentiel joué par le Musée d'art de Joliette dans la vie communautaire suscite mon admiration et mon attachement. » (Musée en quarantaine, 2021)

Le 17 mars 2020, le Musée d'art de Joliette (MAJ) lançait le projet Musée en quarantaine qui, selon Jean-François Bélisle, directeur général et conservateur en chef, allait permettre de transférer « l'ADN du musée dans le monde virtuel » (MAJ, Musée en quarantaine – le commencement, 2020). Le directeur signifiait ainsi qu'avec ce projet, le musée se donnait pour mission de maintenir les services qu'il offrait ordinairement à sa communauté, avec laquelle il entretenait une proximité privilégiée. Deux heures après la tombée du décret ministériel, l'équipe du MAJ se réunissait en urgence pour faire naître, quatre jours plus tard, le site Web Musée en quarantaine, un projet à échelle humaine qui se présentait comme un lieu d'échange virtuel dans lequel elle invitait la population à réagir artistiquement à des thématiques proposées d'abord hebdomadairement, puis mensuellement. L'objectif était de reproduire les expositions thématiques que le musée avait l'habitude d'organiser chaque année, mais sous une forme numérique qui dynamiserait les échanges, la création et la réflexion.

Au fil des mois, le personnel du musée a animé et alimenté le blogue, en partageant des points de vue, des découvertes, des articles, des capsules vidéo ainsi que des entrevues avec des artistes. Quant à lui, le grand public pouvait, d'une part, réagir aux contenus proposés et, d'autre part, créer une œuvre autour des thèmes sélectionnés. Les œuvres étaient ensuite exposées sur le site de Musée en quarantaine ainsi que sur les pages

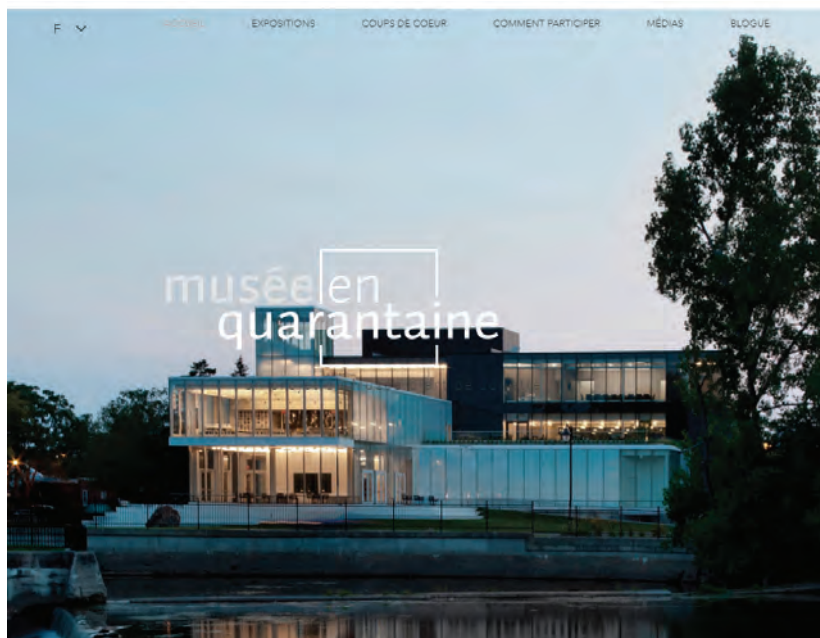


Image 15.1 Interface du site Web Musée en quarantaine, 2020. Crédit photo : © Musée d'art de Joliette.

Facebook et Instagram du musée. Offrir ainsi une vitrine d'exposition alternative n'était pas une action anodine de la part du MAJ, car la pandémie ne manquait pas de rappeler à certains artistes, qui avaient vu leurs expositions annulées ou reportées à une date inconnue, la nécessité de pouvoir dialoguer avec un public. À ce propos, en mars 2021, l'artiste visuelle Sophie Lavigne, invitée à témoigner par le MAJ, déclarait : « Mais la question se posait : comment poursuivre une démarche en art sans la contrepartie du partage, de la diffusion, de la création, du lien avec l'autre ? » (Musée en quarantaine, 2021) Autrement dit, sans personne pour nourrir leurs réflexions et les encourager, plusieurs artistes s'interrogeaient sur le sens à donner à leur travail. Un an après le début de la pandémie, les témoignages récoltés par le MAJ auprès de la communauté de Musée en quarantaine mentionnaient ainsi plusieurs défis vécus durant la crise, tout en confirmant, en parallèle, certains bienfaits du projet. À maintes reprises, les participants ont évoqué leur satisfaction, au regard du blogue qui s'était transformé en un lieu à la fois d'exposition et de rassemblement.

Alors que les galeries, les ateliers et les musées demeuraient fermés, pour plusieurs artistes, le musée virtuel était devenu une vitrine pour faire valoir leur travail et entretenir leur sentiment d'assurance et de fierté. « Le partage des œuvres sur le site de Musée en quarantaine a dynamisé mon travail en me redonnant du souffle et de la perspective », confiait Sophie Lavigne (Musée en quarantaine, 2021). Il semblait donc que, en plus de leur fournir une certaine visibilité, Musée en quarantaine leur permettait de se garder artistiquement actifs. « Dès le départ, le projet m'a paru innovateur et plein de potentiel. Le MAJ est venu à ma rencontre et m'a offert la possibilité de recharger ma créativité, mes rêves d'artiste... », déclare la graveuse Marguerite Laurence Bacon (Musée en quarantaine, 2021). Source d'inspiration et de stimulation, les appels à création ont aussi forcé certains artistes à se dépasser. « La contrainte d'un thème m'oblige à chercher dans ma propre création les liens auxquels je n'aurais pas pensé », explique cette fois la peintre et poète Maria Desmés, qui avait vu son exposition *Encyclopedia* annulée en mars 2020. Quant à elle, l'artiste multidisciplinaire montréalaise Anne-Julie Hynes confie : « [Musée en quarantaine] apporte un peu d'air, un vent de nouveauté. Un challenge qui me sort de l'abrutissement, une sollicitation à aller ailleurs, une rigueur dans le mou de mon quotidien, dans le flou de la COVID. » (Musée en quarantaine, 2021)

Contrairement à d'autres musées, le Musée d'art de Joliette dirige depuis ses débuts sa programmation et ses actions vers le grand public. Musée en quarantaine n'a donc pas fait exception en offrant une plateforme qui reflétait l'ouverture du MAJ à la mixité des publics. De ce fait, nul besoin d'être un artiste professionnel pour concevoir les avantages du musée virtuel. Ginette Beauséjour explique que les projets créatifs du MAJ l'ont conduite à se découvrir et à « gagner en intensité au point de vue de l'introspection, de la créativité et de l'accomplissement de soi ». Elle n'est d'ailleurs pas la seule et, pour plusieurs membres actifs du blogue, les appels d'œuvres du MAJ ont été des tremplins vers le développement personnel. Ainsi, au fil de la pandémie, une communauté s'est tranquillement créée autour du musée en ligne, et le site Web s'est transformé petit à petit en lieu d'échange et d'interaction. Sylvie Carmichael déclare : « Le temps passe si vite en bonne compagnie, car, même virtuelle, elle est vivifiante et des plus enrichissantes. » (Musée en quarantaine, 2021)

Comme bien des initiatives culturelles lancées durant la pandémie, Musée en quarantaine a tenté de diminuer les sentiments de solitude,

Le musée à la maison

Depuis le début de la pandémie, l'offre culturelle s'est multipliée sur le Web. Participant au mouvement, les musées ont été actifs dans la (re)diffusion et la production de contenus éducatifs adressés au grand public. Plusieurs d'entre eux ont notamment proposé des séries de capsules vidéo de quelques minutes qui avaient pour objectif de présenter, décrire ou interpréter une œuvre. Le Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) a par exemple proposé la websérie *Une œuvre expliquée*, qui invitait des personnes du grand public, assistées d'un spécialiste du domaine, à poser un regard sur une œuvre phare de leur collection. Le MNBAQ a aussi offert trois séries de balados : *Si les œuvres pouvaient parler!*, qui présentait certains tableaux de l'exposition *350 ans de pratiques artistiques au Québec*; *Les belles images*, qui constituait une galerie de portraits dévoilant différents acteurs tournoyant autour de l'institution; et *L'art dans ma vie*, des discussions sur l'art entre le musée et des invités spéciaux. Pensons également aux séries *Coup de cœur de la conservation*, *Quand l'œuvre me parle* et *3 minutes avec une œuvre d'art* partagées par le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). La première invite les conservateurs du musée à partager leur analyse d'une œuvre de la collection qui leur est particulièrement chère. La seconde est composée pour sa part de quelques capsules réalisées par l'ancienne directrice générale et conservatrice en chef du musée, Nathalie Bondil. Quant à la dernière série, il s'agit des guides bénévoles du musée qui livrent les secrets de certaines œuvres au public.

Durant la dernière année, plutôt que de se concentrer sur la mise en ligne de capsules préenregistrées, certains musées ont parié sur l'interaction virtuelle en direct avec leur public. Le 2 avril 2020, le Musée des beaux-arts de Sherbrooke (MBAS) publiait un communiqué de presse dans lequel il annonçait son désir de poursuivre sa Ruche d'Art¹. Offerts

1. Le concept de Ruche d'Art a été développé il y a plus de vingt ans par l'art-thérapeute Janis Timm-Bottos (Ph. D.) et, depuis, son modèle se développe et évolue sans cesse grâce aux structures qui en font l'essai. Aujourd'hui, le réseau des Ruches d'Art relie différents organismes d'Amérique du Nord et de quelques endroits dans le monde. Ces organismes nourrissent le même objectif : « bâtir des solidarités à travers la distance géographique ». Pour plus d'informations sur les Ruches d'Art, consultez le lien suivant <https://lesruchesdart.org/>. Pour plus d'information sur la Ruche d'Art du Musée des beaux-arts de Sherbrooke, consultez le lien suivant : <http://mbas.qc.ca/ruche-dart/>.

une fois par mois dans le studio éducatif du musée depuis 2019, ces ateliers de création libre animés par l'art-thérapeute Emmanuelle Meunier s'adressaient jusque-là à un public restreint composé d'individus aux besoins particuliers, mais dans le contexte de la pandémie, le Musée désirait les ouvrir au grand public. À mi-chemin entre l'art-thérapie et l'art social, les Ruches d'Art ont pour objectif de provoquer des rencontres qui invitent des individus de tous les âges et d'horizons culturels et socioéconomiques divers à échanger. Les Ruches d'Art doivent être comprises comme des occasions de tisser des liens et de partager des savoir-faire, mais aussi comme des moments de quiétude et d'exploration artistique qui permettent aux participants de nourrir leur bien-être et leur confiance en eux². En 2020 donc, au MBAS, les ateliers ont eu lieu en ligne. Pour Maude Charland-Lallier, directrice générale et conservatrice en chef du musée, les bienfaits de ces ateliers d'art communautaire se sont multipliés dans le contexte de la pandémie. En ces temps de crise où la nécessité de se réunir était devenue urgente, les Ruches d'Art virtuelles du MBAS ont cherché à briser l'isolement causé par les vagues de confinement. Même sous sa forme virtuelle, l'atelier avait pour objectif de favoriser les échanges et les interactions entre les participants, grâce au groupe Facebook créé pour leur permettre de partager leurs créations artistiques. De plus, grâce au mode virtuel, l'activité se voyait offerte pour la première fois à un public élargi, comprenant non seulement les Sherbrookoïses, mais également des citoyens canadiens de différentes provinces ainsi que des visiteurs internationaux. C'est ainsi que la première Ruche virtuelle du MBAS put accueillir, en avril 2020, plus de quarante participants, dont certains venaient de l'Espagne, de l'Angleterre et de la France. Pour la programmation 2020-2021, afin de préserver la convivialité de ces ateliers, le MBAS a également invité des musiciens professionnels de la région à accompagner les animations³.

Par ailleurs, de nombreux musées ont lancé sur le Web des *jeux-questionnaires* ou des ateliers de création adressés tout spécialement aux

2. Nul besoin d'être un artiste professionnel pour participer à ces rencontres mensuelles du MBAS puisque les Ruches d'Art sont ouvertes aux individus qui ne possèdent pas de connaissances ou d'habiletés techniques en arts. Le concept appelle également à l'inclusion et à la diversité sociale en insistant sur l'ouverture vers l'autre.

3. Ce sont le claviériste Andy Bourgeois et la pianiste Marie-Eve Morin qui ont été sélectionnés en 2020.

familles afin de poursuivre leur volet éducatif. En mars 2020, le Musée d'art contemporain des Laurentides (MAC LAU) a sollicité les conseils de la Société des musées du Québec afin de trouver les meilleurs moyens d'adapter à distance ses activités scolaires et de les rendre le plus attrayantes possible. Tout comme le MBAS, le musée a finalement choisi les activités en direct avec l'initiative *MAC LAU dans votre maison. Activités famille en direct*. D'avril à juin 2020, trois fois par mois, l'équipe du musée a visité virtuellement la communauté de Saint-Jérôme, offrant aux enfants, en direct, des ateliers créatifs habituellement dispensés dans les écoles de la ville. Dans le même esprit que le blogue de Musée en quarantaine, chaque atelier proposait un thème et, une fois réalisées, les créations artistiques des enfants étaient dévoilées sur le site Web du musée. En proposant ces divertissements, l'objectif du MAC LAU était d'abord et avant tout de soulager, l'espace d'un court moment, les parents chargés de concilier travail/famille à la maison. Christelle Renoux, responsable des publics et de la médiation culturelle, confirme d'ailleurs que le retour des familles a été très positif.

Poursuivant une intention similaire, d'autres musées ont choisi d'offrir gratuitement des outils aux parents afin que ces derniers puissent occuper le temps libre passé en famille à la maison. Pensons aux ateliers *Créez avec le MNBAQ* disponibles sur la chaîne YouTube du musée ou encore à leurs troussees éducatives *L'art dans ma maison*, des activités qui permettaient aux parents de transmettre eux-mêmes contenus et savoirs à leurs enfants.

Le musée virtuel

L'immersion virtuelle existe depuis longtemps déjà, mais la crise de la COVID-19 a eu pour conséquence d'accélérer son utilisation dans le milieu muséal. Entre 2020 et 2021, la mise en place d'espaces muséaux alternatifs et de salles virtuelles s'est multipliée. Une stratégie pour permettre aux visiteurs confinés d'accéder librement et en toute sécurité à certaines collections. En quelques clics de souris, il était possible de se transporter à l'intérieur des salles d'exposition et d'y voir les chefs-d'œuvre de son choix. Par exemple, les salles de l'exposition *350 ans de pratiques artistiques au Québec*, du *Musée à la maison* mis en place par le MNBAQ, permettaient une expérience immersive en 3 D. Bien entendu, la critique l'aura dit à maintes reprises, le musée virtuel ne peut remplacer le contact

direct à l'œuvre. On ne peut toutefois nier son utilité en temps de pandémie, alors que les musées ne pouvaient compter, à certains moments, que sur ce type d'expérience de l'objet. Il n'y a d'ailleurs pas que le rapport de proximité à l'œuvre qui a été bouleversé et repensé. Au sein du musée virtuel, le rôle même du visiteur s'est transformé. Durant la saison 2020-2021, le déploiement précipité d'une panoplie d'événements et d'activités en ligne qui multipliaient les interactions avec le visiteur a accéléré l'ouverture d'un dialogue entre les institutions et le public. À l'intérieur du musée virtuel, le visiteur, habituellement observateur passif et silencieux, a vu son rôle redéfini et augmenté. Il est devenu acteur et créateur de contenus, invité à donner son avis, à témoigner de son vécu et à partager ses créations artistiques par des outils connexes (blogues, pages Facebook, etc.). Certains musées qui travaillaient depuis longtemps à gagner de nouveaux publics en développant ce type de stratégies numériques ont ainsi pu, en quelque sorte, profiter de la pandémie pour mettre en place, plus tôt que prévu, certaines d'entre elles et tester leur efficacité. Pour d'autres musées qui n'avaient jamais envisagé l'option numérique, ce fut l'occasion – ou plutôt l'obligation – d'en explorer les possibilités.

Le musée fait parler sa communauté

Écrire l'histoire au temps présent, voilà l'objectif que se sont donné plusieurs musées de la province. Le 25 mars 2020, le Musée de la civilisation écrivait sur sa page Facebook: « Nous vivons un épisode unique dans l'histoire de l'humanité. S'il est vrai que les épidémies ne datent pas d'hier, la présence d'un virus à l'ère numérique est un événement encore unique. Plus que jamais, nous avons les outils pour documenter tous ces moments qui feront un jour partie de nos livres d'histoires. » (Musée de la civilisation, 2020) Alors que les traces d'un moment historique disparaissaient à vue d'œil, au fur et à mesure que la population s'exprimait sur les réseaux sociaux, des musées ont invité les citoyens à livrer des témoignages dans l'objectif de « dresser un portrait de notre société... mise sur pause » (Facebook, Musée de la civilisation, 2020). Par exemple, le Musée d'histoire de Sherbrooke (MHIST) a proposé un projet d'histoire orale qui s'adressait d'abord aux citoyens, commerçants et travailleurs de la santé sherbrookoise, mais auquel de nombreux individus situés hors de la ville ont finalement répondu. Le MHIST a ainsi récolté des journaux de confinement, des

poèmes, des photos, des dessins, des vidéos et d'autres documents qui seront conservés pour les générations futures. À l'heure actuelle, c'est la mémoire de plus de 200 citoyens de la région qui repose déjà sur les tablettes du musée et qui servira un jour à parler rétrospectivement de cette crise. Cette initiative entre d'ailleurs en résonance avec plusieurs autres appels à témoignages lancés par différentes institutions muséales québécoises tels que le collage historique collectif *Pointe-à-Callière chez vous!* organisé par le musée Pointe-à-Callière ou le projet *Documentez la pandémie* du Musée de la civilisation. Pendant plusieurs semaines, ce dernier a invité les citoyens, sur le site *Une heure au musée*, à répondre à différentes questions en lien avec leur quotidien et proposé un appel à objets. En amassant ainsi les traces physiques, écrites et orales de la population, au moment même où cette dernière vivait le confinement, les musées entendaient, avec la collaboration du grand public, archiver en temps réel cette période particulière.

Plusieurs musées ont aussi adressé spécifiquement leurs appels à témoignages à la communauté artistique. Pour prendre le pouls du milieu, le Musée des beaux-arts de Sherbrooke a, par exemple, proposé l'initiative *Les confidents du confinement*⁴ qui consistait en une série de baladodiffusions mettant en vedette des artistes sherbrookoïses interviewés pour parler de la façon dont ils vivaient le confinement et, du même coup, partager avec les auditeurs leur démarche artistique et leurs projets en cours. Source d'anxiété pour certains, source d'inspiration pour d'autres, la pandémie devenait un moment collectif. Depuis, des centaines d'acteurs culturels, tous domaines confondus, ont ainsi livré conseils et confidences au grand public. Les blogues, les plateformes Web et les réseaux sociaux se sont ainsi avérés des lieux privilégiés pour laisser une trace de cette expérience universelle.

Soutenir les artistes

Depuis mars 2020, en plus de continuer à proposer leurs services habituels à la population, certains musées ont choisi de poser des actions concrètes

4. Les entrevues sont disponibles gratuitement sur BaladoQuébec à l'adresse suivante : <https://baladoquebec.ca/les-confidents-du-confinement>. Parmi les invités, le public a retrouvé Guy-Anne Massicotte, Karen Tam, Simon Beaudry, Étienne Saint-Amant et Nadia Loria Legris.

pour appuyer leur communauté artistique locale. Bien que le report des activités prévues ait été la solution la plus favorisée, certains musées ont choisi d'élaborer en parallèle des projets supplémentaires, afin d'offrir l'occasion aux artistes de présenter leur travail, mais aussi de les rémunérer puisque plusieurs avaient vu leurs expositions reportées ou même annulées et, par conséquent, leurs revenus diminués. Les initiatives en ligne furent nombreuses : conférences, entrevues, ateliers de création, capsules audio et vidéo, etc. Certains musées ont également organisé des appels à création ainsi que des expositions en extérieur, entre autres dans les parcs et les lieux publics. Ce fut le cas du Musée des beaux-arts de Sherbrooke, qui offrit pendant plusieurs semaines sa devanture extérieure aux artistes professionnels des Cantons-de-l'Est, les invitant à concevoir une installation adaptée aux dimensions spécifiques des vitrines de la boutique du musée, transformées pour l'occasion en boîtes lumineuses. Un concept d'exposition qui permettait aux passants, la nuit tombée, d'admirer en toute sécurité les œuvres illuminées⁵. La directrice générale et conservatrice en chef du musée, Maude Charland-Lallier, confie que les artistes ont reçu cet appel « comme une bouffée d'air frais ».

Le musée en extérieur

Pendant la saison estivale de 2020, plusieurs musées ont organisé des activités extérieures afin de faciliter la tenue d'événements respectant les mesures sanitaires imposées par le gouvernement. En ville comme en région, les expositions dans les lieux publics se sont multipliées. Le premier confinement levé, les familles ont redécouvert le plaisir des spectacles, des chasses au trésor et autres parcours ludiques en plein air. Pour s'adapter à la situation, plusieurs festivals se sont renouvelés sous des formes hybrides qui proposaient des prestations tantôt en rediffusion, tantôt en présentiel, mais sans horaire fixe afin d'éviter les rassemblements. Pensons au musée Pointe-à-Callière, qui a été très actif en ligne au début de la crise avec son initiative *Pointe-à-Callière chez vous!*, qui comprenait entre autres des visites guidées virtuelles, et qui organisa à la fin du mois d'août 2020, dans le cadre de son *Marché public, édition*

5. En réponse au succès de cette première édition, à laquelle les artistes sherbrookoïses Anne-Marie Berthiaume et Clemz ont participé, le MBAS a renouvelé son appel de dossier pour l'année 2021.

numérique, l'enregistrement en extérieur de conférences et de prestations de danse et de musique dans les rues du Vieux-Port de Montréal. Les vidéos étaient ensuite offertes gratuitement en ligne.

À l'automne, entre les vagues de confinement, les initiatives en extérieur ont repris. Dans le cadre des Journées de la culture, trois institutions muséales sherbrookoises, financées par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, se sont entre autres unies pour offrir aux citoyens de la région le projet *Randonnée urbaine*, un parcours balado-découverte de quatre kilomètres. Créé par le Musée des beaux-arts de Sherbrooke, le Musée d'histoire de Sherbrooke et le Musée de la nature et des sciences de Sherbrooke, ce circuit interactif proposait de découvrir le centre-ville à travers une série de quinze stations. Grâce à l'application mobile BaladoDécouverte, la visite guidée par GPS permettait de parcourir différents points d'intérêt culturels⁶.

Un musée transformé ?

Au lendemain du 13 mars 2020, l'accessibilité à la culture et aux arts était remise en question. Face aux défis d'envergure qui s'annonçaient, le milieu muséal a élaboré un plan d'action qui allait involontairement transformer la nature des services autrefois offerts au public et, du même coup, redéfinir plus rapidement que prévu le rôle des musées dans la société. Dans le contexte particulier de l'époque, plusieurs institutions ont vu s'ajouter à leurs rôles habituels de diffuseur, de médiateur et de conservateur, celui de récepteur, notamment par l'ouverture d'un dialogue avec le grand public dans l'espace Web. D'observateur passif, le visiteur s'est rapidement transformé en acteur du musée virtuel en se voyant offrir l'opportunité de contribuer à l'édification du savoir mis en ligne ; l'immersion numérique a également questionné son rapport à l'œuvre par une proximité désormais hors du monde physique.

Bien que la médiation derrière un écran n'ait pas été des plus aisées, les témoignages d'institutions québécoises ont dévoilé qu'elle leur avait permis de tester de nouvelles stratégies et de gagner de nouveaux publics,

6. Une carte interactive qui suggérait notamment un itinéraire permettant de découvrir les attraits patrimoniaux, artistiques, historiques et scientifiques situés entre la rue King Ouest et la rue Moore. Disponible gratuitement sur le site : <https://baladodecouverte.com/circuits/1030/randonnee-urbaine--sherbrooke>.

pour certains inattendus. Par exemple, beaucoup d'initiatives se sont adressées aux personnes en situation de vulnérabilité, un public qui s'est démarqué par la qualité de sa participation. Aujourd'hui, la prise en considération de ces personnes, jusque-là ignorées, se présente sans doute comme une évidence.

Certes, la crise a profondément fragilisé le milieu muséal et menacé sa survie financière. Les défis ont été nombreux et, pour les surmonter, la cohésion au sein des équipes a été primordiale. Alors que chacun travaillait chez soi, monter des projets communs a permis à certains musées de préserver la motivation de leurs acteurs. Plusieurs espèrent d'ailleurs qu'à l'avenir, la collaboration et l'entraide qui se sont créées entre les membres de leur institution, mais également entre cette dernière et certains musées internationaux, conserveront cet élan.

Juillet 2021

Bibliographie

- L'ACTION*. (2021a). « Un an de Musée en quarantaine... ou se questionner sur le rôle des musées – Musée d'art de Joliette », 18 mars 2021. <https://www.laction.com/article/2021/03/18/un-an-de-musee-en-quarantaine-ou-se-questionner-sur-le-role-des-musees>
- L'ACTION*. (2021b). « Le Musée d'art de Joliette s'approprie l'ère numérique », 11 juin 2021. <https://www.laction.com/article/2020/06/11/le-musee-d-art-de-joliette-s-approprie-l-ere-numerique>
- BEAULIEU, Anne Philippe. (2021a). « Entrevue avec Christelle Renoux » [responsable des publics et de la médiation culturelle au Musée d'art contemporain des Laurentides], 6 juillet 2021.
- BEAULIEU, Anne Philippe. (2021b). « Entrevue avec Julie Armstrong-Boileau » [responsable des communications et du marketing au Musée d'art de Joliette], 2 juillet 2021.
- BEAULIEU, Anne Philippe. (2021c). « Entrevue avec Karine Savary » [conservatrice au Musée d'histoire de Sherbrooke], 7 juillet 2021.
- BEAULIEU, Anne Philippe. (2021d). « Entrevue avec Maude Charland-Lallier » [directrice générale et conservatrice en chef du Musée des beaux-arts de Sherbrooke], 9 juillet 2021.
- BÉLISLE, Jean-François. (2020). « Un nouveau lieu d'échange », Musée en quarantaine [Musée d'art de Joliette], 18 mars 2020. <https://www.museejoliette.org/fr/quarantaine/lieu-virtuel>.
- BROUILLETTE, ÉLISE. (2020). « Un lieu d'échange virtuel. Musée en quarantaine », *L'Action*, 19 mars 2020. <https://www.laction.com/article/2020/03/19/un-lieu-d-echange-virtuel>

- DOMPIERRE-MAJOR, Laurence. (2021). « Musée en quarantaine. La belle idée du Musée d'art de Joliette », *La Fabrique culturelle*, 29 janvier 2021. <https://www.lafabrique-culturelle.tv/capsules/13150/musee-en-quarantaine-la-belle-idee-du-musee-d-art-de-joliette?fbclid>
- MUSÉE D'ART DE JOLIETTE. (2020). « Musée en quarantaine – le commencement » [vidéo], le 23 avril 2020. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=A2i4GjFNxVM>
- MUSÉE D'ART DE JOLIETTE. (2020). « Musée en quarantaine – la suite (estivale) » [vidéo], 11 juin 2020. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_y9xDCuBbC4
- MUSÉE DE LA CIVILISATION. (2020). « [#uneheureaumusee] » [publication Facebook], 25 mars 2020. <https://www.facebook.com/mcqorg/posts/10158148751744028>
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE SHERBROOKE. (2021). « LE PROJET RASSEMBL'ART – Ruche d'art / Atelier de médiation et art-thérapie au MBAS » [vidéo], 14 juillet 2021.
- PROVENCHER, Normand. (2020). « COVID-19: le Musée de la civilisation veut vos témoignages », *Le Soleil*, 23 mars 2020. <https://www.lesoleil.com/2020/03/23/covid-19-le-musee-de-la-civilisation-veut-vos-temoignages-e23ab45868c-74b10a4b56e72391067co/>
- QUIRION, René-Charles. (2020). « Pandémie: le Musée d'histoire amasse des témoignages de la population », *La Tribune*, 23 avril 2020. <https://www.latribune.ca/actualites/pandemie-le-musee-dhistoire-amasse-des-temoignages-de-la-population-b50044b7ffode99b5bfcfbfb4198422>
- RADIO-CANADA. (2020). « COVID-19: le Musée d'histoire de Sherbrooke veut archiver vos moments de vie », 22 avril 2020. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1696525/temoignages-musee-histoire-sherbrooke-archives-moments-vie>

CHAPITRE 16

La diffusion de l'humour

Entraves et occasions d'affaires

François Brouard et Christelle Paré

L'industrie de l'humour francophone au Québec n'a pas échappé à la crise générée par la pandémie de COVID-19. Le Groupe de recherche sur l'industrie de l'humour (GRIH) de la Sprott School of Business de l'Université Carleton a examiné diverses dimensions de cette crise dans le secteur des arts de la scène, en particulier dans l'industrie de l'humour.

La crise de la COVID-19 dans l'industrie de l'humour

Depuis plusieurs années, l'industrie de l'humour est florissante, si l'on considère la vente de billets de spectacles (Fortier, 2019 et 2022) et la rentabilité. On voit des humoristes un peu partout sur la scène, dans des émissions ou séries télévisées, comme animateurs d'émissions et de galas, comme participants à des jeux télévisés, comme scénaristes et réalisateurs de films.

Une étude de Daigle et Saire (2009) a calculé un indice d'équilibre de la programmation des diffuseurs, afin d'examiner leur équilibre financier; cet indice est positif uniquement pour l'humour, les variétés et les spectacles étrangers, ce qui signifie que l'humour contribue positivement au niveau financier pour les diffuseurs au Québec (Brouard, Pilon et Paré, 2020). Pour les revenus totaux, «les résultats sont négatifs pour plus de la moitié des disciplines [artistiques] tant par représentation que par spectateur» (Daigle et Saire, 2009, p. 56). Pour l'humour, on constate un

excédent (bénéfice) par représentation de + 10 116 \$ (+ 19 \$ par spectateur) ainsi qu'un excédent par représentation pour les variétés (+ 2 138 \$) et la chanson (+ 310 \$). En revanche, on enregistre un déficit par représentation dans les domaines suivants : danse (– 26 806 \$), hors Québec¹ (– 3 960 \$), musique (– 3 470 \$), étranger² (– 3 260 \$), jeune public (– 1 934 \$) et théâtre (– 928 \$) (Daigle et Saire, 2009, p. 57). Comme il y a un excédent global par représentation (+ 259 \$), on peut conclure au financement des activités moins rentables par celles plus rentables, dont l'humour (Brouard, Pilon et Paré, 2020). Soulignons que même si ces chiffres datent de la décennie précédente, rien ne porte à croire que les indices positifs aient pris un virage négatif depuis. En effet, selon les données colligées par l'Observatoire de la culture et des communications du Québec, les billets pour les spectacles d'humour totalisent, selon les années, entre 20 et 25 % des ventes pour l'ensemble des arts vivants et le taux d'occupation des salles en humour demeure l'un des plus hauts des arts de la scène, sinon le plus haut (Paré, 2021).

Crise et mutations

La COVID-19 a suscité de nombreux changements et incertitudes pour les individus, les organisations, la société et les divers niveaux de gouvernements (Brouard et Paré, 2020a) qui n'ont toutefois pas fait oublier les mutations et les défis qui existaient avant la crise. L'ensemble de ces transformations produiront de nouvelles normalités qui seront à définir selon les secteurs.

Mutation avant la crise

Dans un rapport de la Chambre de commerce du Montréal métropolitain (2018), on mentionnait le désir des entreprises créatives de réussir dans un environnement en mutation rapide en s'attaquant à certains enjeux, notamment la vitalité du cœur créatif, la main-d'œuvre, le marché local, la valorisation, les structures industrielles, la fiscalité et la réglementation.

1. L'expression *hors Québec* renvoie aux spectacles en provenance des autres provinces canadiennes. Ces spectacles n'ont pas été répartis selon les disciplines.

2. L'expression *étranger* renvoie aux spectacles en provenance d'autres pays que le Canada. Ces spectacles n'ont pas été répartis selon les disciplines.

Mutation après la crise

La crise de COVID-19 a provoqué une secousse sismique accompagnée de plusieurs ondes de choc. Il a donc fallu tout à la fois réagir et agir à court, moyen et long terme et, surtout, surveiller la santé et le bien-être des ressources humaines, les flux de trésorerie, les clients et les nouveaux comportements de consommation, la gestion des risques et les chaînes d'approvisionnement.

Contexte de la COVID-19 pour l'industrie de l'humour

Deux mesures parmi celles édictées au Canada par la santé publique (Brouard et Paré, 2020b) ont été particulièrement critiques pour les salles de spectacle : la distanciation physique d'au moins deux mètres et la mesure relative aux rassemblements intérieurs et extérieurs. Toutes deux ont eu un impact important sur la capacité de l'industrie de l'humour à pouvoir produire des spectacles en salle, dont la jauge pouvait être réduite à moins du tiers (30 %) de sa capacité normale (Brouard et Paré, 2020c). Les mesures de santé publique entraînaient une augmentation des coûts, une diminution des revenus et affectaient la rentabilité (Brouard, Pilon et Paré, 2020). Avec le temps, on a pu observer un lent retour à une certaine normalité avec les vagues subséquentes, les efforts de vaccination et l'apparition de variants.

Dans l'optique où l'industrie de l'humour n'est pas considérée comme un service essentiel, les mesures adoptées par les gouvernements modifiaient le contexte dans lequel l'industrie évoluait. De tels changements de contexte peuvent constituer des menaces, mais offrent aussi des opportunités, notamment en matière de création et de diffusion de contenus.

Mise à pied des individus

Ainsi, des mises à pied massives ont eu lieu chez les travailleurs du spectacle, en humour comme ailleurs, que ce soit des employés ou des travailleurs contractuels ou indépendants. À titre d'exemple, le 25 mars 2020, le groupe Juste pour rire annonçait qu'il allait se départir temporairement d'environ 75 % de son personnel (Siag, 2020). Dans cette industrie, certains ont pu continuer de travailler grâce au télétravail et aux outils de la technologie de

la communication, alors que d'autres ne le pouvaient pas. Pensons aux techniciens, aux employés des salles, aux employés de production, aux humoristes, aux agents de relation de rang débutant comme les producteurs débutants, les assistants-gérants, etc. Les agents de spectacles furent davantage touchés, car à part planifier de nouvelles dates de représentations, ils ne vendaient pas réellement de spectacles durant la pandémie, du moins pas au début. En revanche, d'autres employés sont demeurés en poste, mais le travail était ralenti. Pour les gérants, agents et producteurs chevronnés, le nombre d'heures de travail a pu être grandement affecté, mais ils n'ont pas été mis à pied temporairement, car ils devaient continuer de « pousser » la carrière de leurs artistes et voir au développement de certains projets destinés à des plateformes de diffusion variées, même si le tout se résumait parfois aux réseaux sociaux. Beaucoup de ces travailleurs étaient des entrepreneurs auxquels la mise à pied ne s'appliquait pas vraiment; la faillite, cependant, pouvait les menacer réellement.

Les travailleurs les plus affectés ont été :

- Les employés des bars, des salles de spectacle et des studios (placiers, techniciens de tous types, gérants de salle, etc.);
- Les artistes, notamment les artistes de la relève, dont une part importante du salaire d'appoint provenait de petits contrats ponctuels avec des salles de spectacle improvisées dans les bars, entre autres (p. ex. : soirées d'humour);
- Les producteurs de contenus télévisuels, notamment du domaine de la fiction, car les tournages étaient sur pause durant la première vague de la pandémie. Ensuite, plusieurs investissements ont été faits en télévision. La reprise des tournages de fiction a eu lieu à compter du 8 juin 2020 (Clermont-Goulet, 2020);
- Les producteurs et diffuseurs de contenus événementiels, notamment les festivals. Avant la crise, on dénombrait un record de 14 festivals d'humour prévus au Québec entre mai et septembre 2020. Des mises à pied temporaires ont eu lieu au sein de l'équipe Spectra, d'Evenko et de Juste pour rire / Just for Laughs, pour ne citer que quelques gros joueurs. Plusieurs festivals, comme le Festival d'humour de l'Abitibi-Témiscamingue qui roule sa bosse depuis 1998, ont carrément mis en pause toute leur programmation.

Fin des rassemblements et des spectacles sur scène et reprise graduelle

L'interdiction de rassemblements intérieurs de plus de 250, puis de 50 personnes, et ensuite de tout rassemblement intérieur et extérieur a mis fin aux spectacles dans les salles, les clubs de comédie et les bars. Les réactions face à l'incertitude pouvaient aller de la peur à un certain stress post-traumatique, et la prudence a pu amener plusieurs spectateurs à retarder leur retour dans les salles. Face à l'évitement des contacts physiques, en particulier avec les personnes âgées, l'industrie de l'humour risquait de se voir coupée d'une partie de sa clientèle pendant un certain temps.

Restrictions dans les déplacements

Les limitations et le contrôle des déplacements ainsi que l'évitement des voyages ont eu pour effet de réduire le nombre de spectateurs venant d'autres régions et d'artistes venant d'autres pays, en particulier pour les grands spectacles et festivals.

Fermeture des opérations des organisations

Malgré les moyens technologiques et le recours au télétravail, plusieurs entreprises n'avaient tout simplement plus d'activité. Si certains travailleurs s'occupaient à préparer la reprise dans l'incertitude, d'autres, notamment ceux qui participaient au virage numérique de leur entreprise de création de contenus, étaient plus occupés. Parfois, tout était à faire : numériser les contenus, négocier de nouvelles ententes de distribution des revenus en fonction des réalités du numérique, monter les contenus dans un format de diffusion adapté aux différentes plateformes (Instagram, Facebook, YouTube, etc.), créer du contenu dans un contexte de distanciation sociale, faire la promotion de ces contenus alors que les artistes étaient nombreux à envahir le Web, etc.

Occasions technologiques

Le confinement et l'accès à des moyens technologiques ont offert des occasions pour les spectateurs d'essayer de nouvelles manières de visionner de l'humour et, à ce jour, les initiatives, très nombreuses, sont disponibles sur toutes les plateformes possibles.

Enjeux de la COVID-19 sur l'industrie de l'humour

La COVID-19 a eu de nombreux effets sur la société en général. Voici les cinq principaux qui ont touché l'industrie et qui ont fait l'objet de réflexions dans le cadre des Tables rondes intersectorielles sur la relance (TRIR) (francophone et anglophone) du Conseil des ressources humaines du secteur culturel (CRHSC) (Brouard, 2020).

Enjeu 1 : Conséquences financières pour l'écosystème

On peut diviser l'industrie de l'humour au Québec en cinq sous-systèmes : le soutien à l'industrie, la phase de création-production, les activités humoristiques proprement dites, la phase de diffusion-promotion et le rapport entre public-spectateurs et clients-lecteurs (Brouard et Paré, 2015, 2019).

Les conséquences économiques et financières pendant et après la pandémie de COVID-19 ont été nombreuses pour les particuliers (humoristes, auteurs, créateurs, techniciens, gérants, producteurs), les organisations privées (associations, écoles, maisons de gérance et de production, lieux de diffusion) et publiques (lieux de diffusion, organismes gouvernementaux) (Laurin et Brouard, 2020).

À titre comparatif, du côté canadien anglophone, la Canadian Association of Stand up Comedians (CASC) (2020) a estimé la perte de revenus des humoristes à 2,5 millions de dollars pour une période de trois mois dans les clubs de comédie, les festivals et les événements spéciaux, à près de 500 dollars par semaine par humoriste provenant des clubs de comédie et à une moyenne de près de 9 400 dollars provenant des festivals pour une période de trois mois. Un sondage réalisé auprès de 100 festivals et événements canadiens (Festivals et événement majeurs Canada, 2020) permet d'estimer à 150 millions de dollars au moins le déficit de ces organisations; ce sondage indique aussi un retour incertain pour plusieurs d'entre eux, l'évaporation de commandites (62 % de la valeur), de nombreuses mises à pied et le nécessaire soutien des gouvernements pour passer à travers la crise.

Enjeu 2 : Précarité de l'ensemble de la chaîne de valeur

Une chaîne n'a que la force de son maillon le plus faible. Avec la crise, on a observé de la précarité pour toutes les parties prenantes opérant dans

la chaîne de valeur en humour (création, production, diffusion, consommation). Il fallait donc affronter la crise afin de minimiser les effets et les conséquences de la pandémie. La chaîne de valeur de l'industrie de l'humour s'articule autour des phases de création (conception et création de contenu), de production (d'une prestation), de diffusion (salles et lieux de diffusion), de promotion et de consommation (achats de billets et téléchargements).

Durant la crise, la rencontre entre l'offre et la demande a fait face à des contraintes importantes. En effet, les diverses parties prenantes ont dû travailler en tenant compte des mesures de santé publique, ce qui réduisait et restreignait leurs activités tout en augmentant les coûts. Cela a eu des répercussions sur les ressources humaines et l'employabilité des travailleurs de l'industrie, mais aussi sur la commercialisation des activités humoristiques.

Enjeu 3 : Précarité du travail et harcèlement

Même avant la pandémie de COVID-19, les revenus des créateurs d'humour n'étaient pas, pour la majorité, aux niveaux désirés. Par exemple, « plus d'une artiste sur trois et un artiste sur quatre vivent sous ou à la limite du seuil de faible revenu » (Paré et Brouard, 2018a, p. 9). Les artistes et autres travailleurs des professions culturelles ont généralement un niveau de scolarité supérieur à l'ensemble de la population ; ils sont majoritairement des travailleurs autonomes. Or, le revenu médian des artistes est plus faible (18 829 \$ en 2015) que celui des autres travailleurs des professions culturelles (39 338 \$ en 2015) (Danvoye, 2020). On note également un écart moyen défavorable pour le revenu médian des femmes (5 440 \$ inférieur aux hommes) (Danvoye, 2018). La pandémie a rendu encore plus fragile la situation financière des créateurs en humour, et cela non seulement pour les membres de la relève, mais aussi pour des professionnels chevronnés qui ont perdu plusieurs contrats.

Malgré les actions et les nouvelles ressources, le harcèlement subsiste et a obtenu un plus haut niveau de dénonciation (Paré et Brouard, 2018b). Le harcèlement sexuel touche principalement les femmes et a reçu une couverture médiatique intense, ce qui n'a pas été sans ébranler ce milieu à prédominance masculine (Carbonneau, 2021). On remarque des efforts pour améliorer la situation, comme la *Déclaration pour un environnement*

de travail exempt de harcèlement dans le milieu culturel québécois (Union des artistes, 2017), le *Code de conduite pour les arts de la scène au Canada* (Conseil des arts du Canada, 2018) et de la formation en ligne (L'institut national de l'image et du son, 2020). L'Association des professionnels de l'industrie de l'humour (APIH) est d'ailleurs impliquée dans certaines de ces initiatives.

Enjeu 4 : Contraintes dans la diffusion

Compte tenu des limites d'espace et de temps (plages horaires disponibles) fixées, il fallait s'attendre à ce que certaines prestations humoristiques soient annulées, et ces annulations risquaient de toucher davantage les membres de la relève.

Enjeu 5 : Numérisation et monétisation

Dès la mi-mars 2020, la présence dans les salles de spectacle et les bars n'a plus été plus possible ou a été très restreinte. Il a donc fallu trouver de nouvelles manières de présenter des spectacles et l'on a utilisé des plateformes numériques existantes (Zoom, Facebook, TikTok, YouTube, Instagram) ou développées (Espace Yoop). Le confinement et la fermeture des salles de spectacle continuant à s'imposer, l'industrie de l'humour cherchait des moyens pour monnayer la contribution de ses artisans. Le souci de la rémunération juste des créateurs qui rendaient leur contenu disponible sur ces plateformes est alors devenu un sujet de discussion (Brouard, Pouliot et Paré, 2020).

Virage dans la diffusion en humour

Traditionnellement, les activités humoristiques comprennent différentes prestations artistiques : spectacles vivants, concours, caricatures, chroniques, musique, émissions, séries, films, articles, textes, livres, bandes dessinées, publicités et contenu Web. Elles prennent différentes formes et se déploient dans différents lieux de diffusion comme les salles de spectacle, les bars, les festivals et concours, les événements privés, la télévision, la radio, les vidéos, la publicité, les DVD, les CD, les imprimés, le cinéma et les nouveaux médias (Brouard et Paré, 2015). La pandémie n'a pas affecté

ces prestations et ces lieux de manière égale. Les arts de la scène sont ceux qui ont subi le plus de bouleversements et qui ont dû opérer le virage le plus important.

Virage numérique

Plusieurs initiatives numériques ont eu lieu et les artistes de la relève ont été nombreux à tenter une percée (Brouard et Paré, 2020d). La diffusion numérique s'effectuait sur plusieurs plateformes, soit les réseaux sociaux (Facebook, TikTok, Instagram, Twitch, Twitter), la visioconférence (Zoom et Teams), les applications télé ou plateformes d'écoute en continu (ICI TOU.TV, Com@TV), ou encore les salles de spectacle (Espace Yoop). Le virage numérique, en ce qui concerne le genre du *stand-up*, n'était toutefois pas acquis et maîtrisé par tous.

L'art du *stand-up* étant une forme artistique qui nécessite une réaction du public durant la performance, et non pas seulement à la fin (Brodie, 2014), le virage numérique n'a pas permis le même contact avec le public qu'en présence. Malgré les efforts du WiFi Comédie Club et l'utilisation de plateformes comme Zoom, le décalage de quelques secondes entre la blague et le rire ou les réactions faciales des spectateurs en ligne brisaient le rythme conversationnel et instantané du numéro. Certains artistes, après quelques expériences éprouvantes, ont préféré se diriger vers d'autres formes plus accessibles comme le sketch ou le balado ; d'autres ont persévéré, mais en fin de compte, le transfert du présentiel au virtuel n'a été ni complet ni généralisé, malgré bien des efforts.

Ainsi, même si les différentes formules ont pu aider des artistes, pendant un certain temps, à se faire connaître et apprécier, les enjeux de la monétisation du numérique sont restés entiers. En effet, survivre et obtenir des gains décents par le numérique n'est possible que pour les gros joueurs ; et encore, eux-mêmes entrent difficilement dans leurs frais (quand ils y arrivent).

Événements existants et nouveaux

Si plusieurs reports, modifications des formats ou annulations dans les festivals sont survenus en 2020 et 2021, plusieurs nouveautés ont aussi vu le jour, par exemple le FSTVL HAHAAHA, un festival d'humour numérique



Image 16.1 Le Festival au volant (FAUV), où se produisaient des humoristes, à l'aéroport Montréal-Trudeau, 3 juillet 2020. Crédit photo : © Eva Blue.

mis en ligne par le groupe Juste pour rire. Tandis que des groupes comme Evenko et Entourage capitalisaient sur leurs forces, de nouveaux joueurs sont aussi apparus dans l'industrie, par exemple le FAUV festival au volant/ *drive-in festival* qui s'est déroulé dans plusieurs régions. De nouvelles façons de faire se sont aussi imposées, avec des modèles économiques connus en télévision, comme le festival *Ce soir on char!*, ce comédie-parc créé par Entourage, en partenariat avec Noovo.

La crise provoquée par la COVID-19 a présenté de nombreux défis et n'a pas épargné l'industrie de l'humour. Les changements ont pu être menaçants (spectacles reportés, annulation d'événements), mais ils ont aussi offert au milieu des occasions de se renouveler. Ainsi, plusieurs exemples attestent l'effet de la pandémie sur la diffusion de cet art particulier, que ce soit l'importance du virage numérique ou encore la modification des formats exploités.

Bibliographie

- BRODIE, Ian. (2014). *A Vulgar Art: a New Approach to Stand-up Comedy*, Jackson, University Press of Mississippi, 255 p.
- BROUARD, François. (2020). *Industrie de l'humour et l'après-COVID/Comedy industry and post-COVID – Causus de l'industrie de l'humour TRIR/Comedy Industry Causus CSRR* [note de recherche], Groupe de recherche sur l'industrie de l'humour, Ottawa, Université Carleton, 4 p.
- BROUARD, François et Christelle PARÉ. (2015). *Profil et écosystème de l'industrie de l'humour francophone au Québec* [rapport de recherche], SCSE/CSES, Sprott Centre for Social Enterprises / Centre Sprott pour les entreprises sociales (SCSE/CSES) & IPSO FACTO consultants inc., 57 p.
- BROUARD, François et Christelle PARÉ. (2019). « Écosystème de l'industrie de l'humour francophone au Québec », *Organisation et Territoires*, vol. 28, n° 3, p. 11-22.
- BROUARD, François et Christelle PARÉ. (2020a). *Industrie de l'humour et l'après-COVID: Incertitudes et nouvelles normalités* [note de recherche], Groupe de recherche sur l'industrie de l'humour, Ottawa, Université Carleton.
- BROUARD, François et Christelle PARÉ. (2020b). *Industrie de l'humour et l'après-COVID: Contexte pour l'industrie de l'humour et les arts de la scène* [note de recherche], Groupe de recherche sur l'industrie de l'humour, Ottawa, Université Carleton, 10 p.
- BROUARD, François et Christelle PARÉ. (2020c). *Industrie de l'humour et l'après-COVID: Estimations du nombre de places dans les salles de spectacle* [note de recherche], Groupe de recherche sur l'industrie de l'humour, Ottawa, Université Carleton, 9 p.
- BROUARD, François et Christelle PARÉ. (2020d). *Industrie de l'humour et l'après-COVID: Six mois d'expériences après le début de la pandémie* [note de recherche], Groupe de recherche sur l'industrie de l'humour, Ottawa, Université Carleton, 14 p.
- BROUARD, François, Marc PILON et Christelle PARÉ. (2020). *Industrie de l'humour et l'après-COVID: Diminution des revenus, augmentation des coûts et rentabilité* [note de recherche], Groupe de recherche sur l'industrie de l'humour, Ottawa, Université Carleton, 18 p.
- BROUARD, François, Joanne POULIOT et Christelle PARÉ. (2020). *Industrie de l'humour et l'après-COVID: Enjeux pour l'industrie* [note de recherche], Groupe de recherche sur l'industrie de l'humour, Ottawa, Université Carleton, 8 p.
- CANADIAN ASSOCIATION OF STAND-UP COMEDIANS. (2020). *COVID-19 Financial Impact Analysis* [rapport d'analyse], 23 mars 2020. <http://canadianstandup.ca/the-canadian-association-of-stand-up-comedians-casc-covid-19-financial-impact-analysis>
- CARBONNEAU, Karine. (2021). *Vagues de dénonciations dans l'industrie de l'humour au Québec: analyse des pages Facebook professionnelles des humoristes Alexandre Douville et Alexandre Forest*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 236 p.

- CHAMBRE DE COMMERCE DU MONTRÉAL MÉTROPOLITAIN. (2018). *Industries créatives : réussir dans un environnement en mutation rapide*, étude de la Chambre de commerce du Montréal métropolitain menée par KPMG, 70 p. www.ccm.ca/etude_industries_creatives
- CLERMONT-GOULET, Jean-Michel. (2020). « Les tournages pourront reprendre au Québec et les productions cherchent déjà des figurants », *Narcity*, 1^{er} juin 2020. <https://www.narcity.com/fr/les-tournages-au-quebec-pourront-reprendre-et-les-productions-cherchent-des-figurants>
- CONSEIL DES ARTS DU CANADA. (2018). *Code de conduite pour les arts de la scène au Canada* [document], 1 p. <http://www.milieudetravailartsrespectueux.ca>
- DAIGLE, Pascale et Pierre-Olivier SAIRE (Daigle/Saire, DS 20|07). (2009). *Étude sur les coûts de la diffusion chez les diffuseurs pluridisciplinaires membres de RIDEAU* [étude], Rapport final présenté à Réseau indépendant des diffuseurs d'événements artistiques unis (RIDEAU), 89 p. https://cqt.ca/documentation/diffusion/files/451/Etude_RIDEAU_2009.pdf
- DANVOYE, Marik. (2018). « Les professions de la culture et des communications au Québec en 2016 », *Optique Culture*, n° 63.
- DANVOYE, Marik. (2020). « Les conditions socioéconomiques des artistes et des autres travailleurs des professions culturelles au Québec en 2016 », *Optique Culture*, n° 72
- FESTIVALS ET ÉVÉNEMENTS MAJEURS CANADA et RÉSEAU DES FESTIVALS D'OTTAWA. (2020). *COVID-19 : Sondage chez les festivals et événements au Canada* [rapport], sondage effectué en partenariat avec le Regroupement des événements majeurs internationaux du Québec, Événements attractions Québec (ÉAQ), Event Atlantic and the Atlantic Presenters Association. https://fame-feem.ca/2018/wp-content/uploads/2020/09/sondage_faits_saillants_aout2020_FINAL.pdf
- FORTIER, Claude. (2019). « La fréquentation des arts de la scène au Québec en 2018 », *Optique culture*, n° 68, 16 p. www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-68.pdf
- FORTIER, Claude. (2022). « La fréquentation des arts de la scène au Québec en 2021 », *Optique culture*, n° 84, 17 p. <https://statistique.quebec.ca/fr/fichier/frequentation-arts-scenequebec-2021.pdf>
- L'INSTITUT NATIONAL DE L'IMAGE ET DU SON. (2020). « Une fois de trop » [site Web]. <http://www.unefoisdetrop.ca>
- LAURIN, Frédéric et François BROUARD. (2020). *Industrie de l'humour et l'après-COVID. Impacts économiques pour le secteur des arts et spectacles* [note de recherche], Groupe de recherche sur l'industrie de l'humour (GRIH), Ottawa, Université Carleton, 11 p.
- PARÉ, Christelle. (2021). « Plus ça change, plus c'est pareil ? Les mutations de l'industrie de l'humour francophone québécoise », Nelly QUEMENER et Marie DURET-PUJOL (dir.), *Les Cahiers d'Artes : Les scènes de l'humour*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, n° 16.
- PARÉ, Christelle et François BROUARD. (2018a). *Enquête sur le portrait sociodémographique et l'égalité homme-femme chez les créatrices et créateurs d'humour au Québec – Sommaire 2018-1 : Données sociodémographiques*, sommaire de recherche du GRIH et SCSE/CSES, 10 p.

- PARÉ, Christelle et François BROUARD. (2018b). *Enquête sur le portrait sociodémographique et l'égalité homme-femme chez les créatrices et créateurs d'humour au Québec – Sommaire 2018-2 : Données sur la perception de l'égalité entre les femmes et les hommes*, sommaire de recherche du GRIH et SCSE/CSES, 10 p.
- SIAG, Jean. (2020). « Juste pour rire met à pied 75 % de son personnel », *La Presse+*, 26 mars 2020. <https://www.lapresse.ca/arts/humour/2020-03-26/juste-pour-rire-met-a-pied-75-de-son-personnel>.
- UNION DES ARTISTES. (2017). *Déclaration pour un environnement de travail exempt de harcèlement dans le milieu culturel québécois* [communiqué].

CHAPITRE 17

Du feu des projecteurs à la lueur bleue de l'écran

Nancy Perron

Tout au long du projet *Recensement des initiatives culturelles mises en œuvre au temps de la COVID-19*, j'ai entre autres travaillé sur les initiatives en humour. Par souci de représentation des communautés historiquement marginalisées, j'ai notamment cherché à inclure dans la base de données les événements annoncés par des organismes comme le Festival St-Ambroise Fringe de Montréal. Rendez-vous annuel, ce festival international multidisciplinaire et bilingue fut modifié durant le confinement et devint *Ceci n'est pas un Fringe – This Is Not a Fringe Festival* (Montréal, 2 juin 2020), une initiative organisée entièrement en ligne dans l'objectif de respecter les mesures de distanciation sociale. En consultant la liste des événements artistiques publiée sur le babillard virtuel du festival, j'ai pu observer qu'une importante activité se déployait au sein de la communauté drag du Québec.

En effet, avec la fermeture des bars et des cabarets, cette dernière a vite réagi en transposant sur le Web toutes ses activités habituelles. Dès le mois de mars, Jean-François Guevremont, mieux connu sous le nom de Rita Baga, a organisé un premier *Drag show virtuel* (YouTube, 17 mars 2020) accompagné d'une levée de fonds pour venir en aide aux artistes de la communauté. Une quinzaine de spectacles animés et organisés par différentes stars du milieu¹ ont suivi cette initiative, notamment dans les

1. Les artistes suivants ont animé et organisé les *Drag shows virtuels*: Barbada de Barbades, Gabry Elle, Rainbow, Rock Bière, Uma Gahd, Selma Gahd, Gisèle Lullaby,

ville de Montréal, de Québec et de Sherbrooke où la communauté est très active. Michel Dorion et les artistes drags du club montréalais Bar Le Cocktail ont également organisé une série de cinq spectacles, intitulés *Show virtuel du Cocktail* (Bar Le Cocktail, 2020), en direct sur YouTube.

Poursuivant ce même objectif de soutien à la communauté, les propositions virtuelles se sont diversifiées et multipliées rapidement au cours du printemps et de l'été 2020. Avec l'initiative *Let's Get Physical*, l'artiste drag Eva Pompidou, alias Wendy Warhol, et son co-animateur Pierre-Luc Racine, humoriste, auteur et animateur, ont offert une séance d'exercices d'une heure en direct sur Facebook pour encourager les gens à bouger. Des éditions de jeux virtuels, tels que *Snatch Game Virtuel – Drag Locale de Montréal* (YouTube, 3 mai 2020) animés par Sally-D et *Chou Quiz Web: Québécois* (YouTube, 17 juin 2020) animés par Chouchoune, ont aussi été organisés entre mars et juin 2020.

Par ailleurs, toujours à la même période, des événements se sont transformés en rendez-vous hebdomadaires. Par exemple, *Full questions en genre 20 minutes*, des capsules dans lesquelles Gisèle Lullaby s'est entretenue en direct avec des personnalités publiques (humoristes, comédiens et comédiennes, youtubeurs et youtubeuses, etc.) d'avril à juin 2020 (Facebook, 20 mai 2020). Uma Gahd a, quant à elle, diffusé chaque semaine entre le 23 mars et le 1^{er} juin 2020 des contes pour enfants, en direct de sa page Facebook, sous le titre de *Drag Story Time Online With Uma Gahd* (Facebook, 23 mars 2020).

La plupart des initiatives organisées par la communauté drag du Québec pendant la pandémie étaient présentées en direct sur YouTube ou par l'intermédiaire des réseaux sociaux comme Facebook et Instagram. Les échanges entre les animatrices et le public, entretenus grâce aux espaces de conversation offerts par ces plateformes numériques, généraient un effet de grande proximité. Face aux difficultés techniques rencontrées lors de ces événements virtuels, les artistes ont su exploiter l'humour et l'autodérision. La pandémie non seulement a transformé le travail quotidien des artistes drags, mais elle a changé les habitudes de consommation culturelle en ligne. Ainsi, tout en restant à la maison, le public avait l'opportunité d'assister à des prestations qui, d'ordinaire, se déroulent

Jojo Bones, Michel Dorion, Emma Déjàvu, Miss Butterfly, Kitana Sweet, Kelly Torrieli, Stivy Schatzi, Sasha Baga, Gina Gates et Aizysse Baga.

majoritairement dans des boîtes de nuit, des bars, des clubs et des espaces de spectacles. En plus de bonifier l'offre de divertissement, ceci a sans doute, d'ailleurs, permis d'élargir le public habituel. Pour ma part, j'ai été ravie de découvrir le talent des artistes drag du Québec et de pouvoir profiter de cette ambiance festive pendant le confinement.

Bibliographie

- MONTREAL (2020). « Ceci n'est pas un Fringe – This Is Not a Fringe Festival » [article Web], 2 juin 2020.
- BAR LE COCKTAIL. (2020). « Show virtuel du Cocktail » [événement Facebook], 15 avril 2020. <https://www.facebook.com/events/2345120479116822/>
- FACEBOOK [WARHOL, Wendy et PL RACINE]. (2020). « Let's Get Physical - Wendy Warhol - Virtual Show Virtuel » [événement Facebook], 9 avril 2020. <https://www.facebook.com/events/617480072432089/>
- FACEBOOK [LULLABY, Gisèle]. (2020). « Full questions en genre 20 minutes par Gisèle Lullaby » [événement Facebook], 20 mai 2020.
- FACEBOOK [House of Laureen, House of Gahd et Uma Gahd]. (2020). « Drag Story Time - Online With Uma Gahd » [événement Facebook], 23 mars 2020. <https://www.facebook.com/events/d41d8cd9/drag-story-time-online-with-uma-gahd/2537836559761218/>
- YOUTUBE [Fierté Montréal]. (2020). « Soutenons nos drags – Support our drags » [vidéo], 17 mars 2020. YouTube. <https://youtu.be/ziwzidGWbus>
- YOUTUBE [Sally-D]. (2020). « Snatch Game Virtuel – Drag Locale de Montréal » [vidéo], 3 mai 2020. YouTube. <https://youtu.be/WddzqfCAec>
- YOUTUBE [Chouchoune]. (2020). « Chou Quiz Web : Québécois » [vidéo], 17 juin 2020. YouTube. <https://youtu.be/RGU8d2m-kzc>

L'HUMOUR

« Le premier (on pense) safari de l'humour (au volant)
 Pu d'Festival cet été ?
 T'en fais pas, on t'arrange ça !
 On t'a créé une géante boîte à blagues extérieure
 rien que pour toé, dans ton beau char.
 Parce qu'on n'en peut pu de s'pogner le beigne à cause d'un maudit virus. »
 FAUV, Festival au volant, 2020.

Les gens ont eu bien besoin de l'humour durant la pandémie pour se remonter le moral. Partage de spectacles à visionner de nouveau, rendez-vous humoristiques improvisés *en direct* et « *roasts* sur le grill » ont été offerts en ligne pour le bonheur des auditeurs amateurs d'humour. Le thème de la COVID-19 et des tracas qu'elle entraîne (port du masque, distanciation physique, fermeture des lieux, télétravail, etc.) ont inspiré nombreuses parodies de chansons connues, séries de capsules humoristiques, journaux de pandémie et carnets de confinement. Ainsi, les mesures sanitaires et les règles de confinement ont inspiré des sketches microbiens qui n'ont pas tardé à se propager sur le Web. Sous la forme de galas et de souscriptions de toutes sortes, des humoristes ont également organisé des événements pour soutenir leur communauté ou des causes particulières. Finalement, afin de poursuivre l'offre en matière de spectacles, des festivals d'humour se sont déroulés à l'extérieur.



Tapis Rouge, événement en ligne organisé par l'humoriste Arnaud Soly pour amasser des fonds pour Leucan auquel ont participé une trentaine d'humoristes, suivi de l'épisode 5 de Tapis Rouge, diffusé sur YouTube, mai 2020. Crédit photo : © Arnaud Soly : YouTube.

La liste raisonnée des activités liées à cet encadré se trouve à l'adresse suivante : https://pum.umontreal.ca/catalogue/la_culture_au_quebec_au_temps_de_la_pandemie

CHAPITRE 18

Étude qualitative sur le comportement des spectateurs québécois en temps de pandémie

*Hervé Guay, Claudia-Barbara Sévigny-Trudel
et Luc Drapeau*

De multiples questionnements ont émergé durant la pandémie quant à l'évolution des comportements des spectateurs. C'est ce qui a poussé Synapse C et le Laboratoire de recherche sur les publics de la culture de l'UQTR à s'y intéresser. Cette étude qualitative¹ menée en décembre 2020 fait suite au sondage quantitatif qui l'a précédée², où l'on cherchait à mesurer les changements que les spectateurs de cirque, de danse et de théâtre ont apportés à leurs habitudes au cours de la crise sanitaire. Notre équipe a voulu creuser d'autres dimensions. Parmi celles-ci, citons le risque lié au fait d'assister à un spectacle, l'engagement du public relativement aux arts de la scène, l'appréciation des captations numériques offertes durant cette période ainsi que l'envie plus ou moins immédiate ou prononcée du public de retourner en salle.

1. Cette recherche a été financée par Mitacs et menée conjointement par le Laboratoire de recherche sur les publics de la culture et Synapse C. Que tous ces organismes soient ici remerciés.

2. Les résultats du volet quantitatif rendus publics au début de 2021 font l'objet d'un autre texte de ce collectif qui suit celui-ci.

Méthodologie et portrait des participants

Huit spectatrices et trois spectateurs ont participé aux groupes de discussion du volet qualitatif de cette recherche. Ils s'étaient portés volontaires après qu'un sondage quantitatif eut été distribué à plus de 2000 spectateurs à partir des listes fournies par 9 organismes actifs dans les arts de la scène disséminés sur le territoire québécois. Les publics ciblés étaient ceux du théâtre, du cirque et de la danse. De ces 9 organismes, 5 étaient situés à Montréal et 4 en région.

Sur les 11 spectateurs ayant participé à ces groupes de discussion, 3 étaient âgés de plus de 65 ans, 4 avaient entre 50 et 64 ans et 4 avaient entre 35 et 49 ans. Seul le groupe des 35 ans et moins n'était pas représenté ; c'est aussi celui qui forme la proportion la moins grande du public des arts de la scène dans les listes que nous avons utilisées. De ces 11 participants, 8 habitaient à Montréal ou en banlieue, tandis que 3 résidaient en région, près d'une ville-centre de taille moyenne. Tous ont été sélectionnés en fonction de leur groupe d'âge et de leur lieu d'habitation. Les groupes de discussion ont eu lieu dans la deuxième semaine de décembre 2020 et c'est Claudia-Barbara Sévigny-Trudel qui les a conduits. Les propos de tous les participants ont fait l'objet d'une transcription, qui a servi de base aux analyses que nous proposons. Pour les besoins de l'analyse, nous avons attribué des prénoms fictifs aux participants.

La perception du risque : âge, grande ville, santé des proches et respect des mesures

Le risque a été le premier thème abordé dans les groupes de discussion. Les participants ont mentionné l'âge, la santé des proches et le nombre de cas dans la région où ils habitent comme principaux facteurs de risque. Sur ce dernier point, on constate un écart entre les personnes qui vivent dans une grande ville ou à proximité et celles qui vivent en région.

Les spectateurs de 65 ans et plus sont tout à fait conscients de se trouver dans un groupe à risque. Or, ils ne considèrent pas tous que la fréquentation des salles est dangereuse pour autant. En fait, une seule participante de ce groupe d'âge, Rita, exprime des craintes marquées quant aux risques que lui fait courir le fait d'aller voir un spectacle : « Moi, je suis dans le groupe à risque. C'est un frein, réellement. Je ne suis pas

toute seule. Je vais toujours à des spectacles avec mon conjoint et lui est encore plus inquiet que moi de la situation. C'est peut-être lui qui a des conditions plus à risque. Alors, on reste bien tranquille [rire].» (T1)³ Deux autres spectateurs du même groupe d'âge n'ont pas l'impression de courir un danger très élevé en se rendant dans une salle de spectacle. Parce qu'elle vit en région, Janine estime qu'assister à une représentation la met très peu en péril, ce qu'elle résume ainsi : « Les risques pour moi sont très faibles. Je rencontre peu de gens. Je suis à Rimouski. » Un sentiment similaire habite André, qui vit à la campagne et qui pense que sortir au théâtre « n'est pas trop dangereux » (T4). L'âge devient surtout un facteur aggravant, si on suit les répondants de nos groupes de discussion, seulement pourvu que l'on vive dans une grande ville ou à proximité de celle-ci.

Pour les participants qui n'appartiennent pas au groupe d'âge le plus touché, c'est l'inquiétude pour les proches qui domine, c'est-à-dire la peur de devenir un vecteur du virus. C'est le cas d'Hélène (T1) pour qui, là encore, le sentiment est accentué parce qu'elle habite en ville et qu'elle doit prendre les transports en commun pour se déplacer. Marie va dans le même sens : « J'ai vraiment plus peur d'être un vecteur de la maladie que de l'attraper moi-même. » (T1) C'est ce qui l'incite à privilégier les spectacles en extérieur et à préférer attendre un vaccin avant de recommencer à voir des spectacles à l'intérieur. De son côté, Gabriel, qui a une conjointe immunodéprimée, ne pense pas renoncer pour autant à ses sorties culturelles, car le couple se montre prudent. « Évidemment, on réduit nos contacts, dit-il. On n'est pas à l'abri de la COVID, donc on prend toutes les précautions qui sont recommandées. » (T5) C'est aussi que Gabriel est relativement jeune et fait confiance à la direction des lieux culturels :

Je dirais qu'au niveau du théâtre, dans les salles, je me suis senti super en sécurité là-bas. C'est juste que c'est un petit peu triste, le parterre est vide. C'est ça qui arrive. Mais je me suis senti bien. [...] C'était super bien appliqué. On ne peut pas demander mieux. Au niveau des arts de la scène, les salles appliquent très bien les mesures. À ce qu'on sache, il n'y a pas eu d'éclosion. (T5)

3. Cette étude regroupe cinq groupes de discussion. Ceux-ci ont donné lieu à des transcriptions séparées. D'où le système de notation retenu ici qui indique la provenance de ces transcriptions par la lettre majuscule T, suivie d'un chiffre de 1 à 5. L'indication (T1) signifie donc que la citation est tirée de la transcription du groupe de discussion n° 1.

D'autres répondants évoquent aussi le sentiment de sécurité et le respect des mesures (autant de la part des individus que de la direction des salles) comme raisons de ne pas craindre d'assister à un spectacle. Enfin, la certitude de ne pas connaître de personnes à risque autour de soi, ajoutée au fait d'être allé au théâtre en temps de confinement et d'avoir constaté « que les mesures étaient très fiables », renforce la confiance de Monica qu'elle ne court pas de danger à l'intérieur d'une salle de spectacle, confiance qui s'explique sans doute aussi parce qu'elle fait partie de la frange la plus jeune de nos participants.

Un engagement motivé par le désir de sortir, de se réunir et de partager ce moment avec d'autres

Les participants aux groupes de discussion manifestent un intérêt marqué pour les activités culturelles et les arts de la scène en particulier, qui est indépendant de leur âge et leur sexe. Si certaines femmes, abonnées de plusieurs organismes, semblent davantage apprécier les sorties culturelles, ce n'est pas le cas pour toutes et la plupart des répondants énoncent clairement le prix accordé au spectacle vivant ainsi qu'au rituel de la sortie culturelle. C'est Hélène qui exprime son attachement au spectacle vivant de la manière la plus pittoresque : « Moi, c'est l'enfer. Je suis en manque grave. [...] Je me sens un peu comme une droguée qui a besoin de son *fix*. [Rire général de tous] » (T1) Cet attachement revient sous différentes formes dans la bouche de nombreux répondants. Le champ lexical convoqué en atteste, que ce soit la « magie », l'« événement » que cela constitue dans leur vie, le « manque » que cela crée, les « coups de cœur » qui entraînent l'achat de billets ou encore le plaisir de la « découverte ».

Les participants soulignent trois caractéristiques associées au spectacle plus souvent que les autres : le plaisir de sortir de chez soi, la joie de se retrouver ensemble dans une salle et le bonheur de partager ce moment avec des amis ou des proches. On peut penser que la pandémie a accru l'insistance avec laquelle les participants décrivent le bien-être que leur procure le fait de sortir de la maison. Il n'en demeure pas moins que plusieurs le soulignent. Daniel en fait la principale raison d'aller au cirque. « Nous, c'est pour sortir », affirme-t-il. Père d'un jeune enfant, Gabriel abonde dans le même sens : « Quand on est toujours à la maison... c'est une occasion spéciale. » (T5) La perspective de quitter leur nid douillet et

de rompre avec la routine du quotidien émoustille donc ces amateurs, dont certains qualifient de *rituel* tout ce qui entoure la sortie au théâtre. Christian Biet et Christophe Triau (2006 et 2013) désignent d'ailleurs sous le nom de *séance* ce qui déborde la représentation théâtrale, et estiment que les spécialistes devraient y accorder plus d'importance. Certains participants identifient eux-mêmes cette sortie à un rituel qu'ils chérissent. Tel est le cas d'Hélène qui l'indique à l'affirmative : « Il y a un rituel à aller voir un spectacle » (T1) et déplore à la négative l'absence de ce rituel. D'autres préfèrent donner des détails. Daniel résume ainsi ce qui lui plaît dans cette sortie : « Le restaurant, ensuite, on avait notre pièce. » (T2) André estime lui aussi que la sortie n'est pas complète si elle n'est pas précédée d'un repas au restaurant. Une autre étape indispensable de ce rituel selon Janine est l'entrée dans la salle, ce que corrobore Lise, qui insiste quant à elle sur le moment où le spectateur gagne son fauteuil.

Le caractère collectif de l'événement théâtral est aussi goûté par certains amateurs qui mentionnent l'arrivée dans un parterre bondé comme une dimension essentielle de cette activité : « Moi personnellement, je n'aurais pas d'intérêt à aller voir une pièce où il y a une distanciation au niveau des sièges et que le monde est loin. » (Lise, T2) Daniel exprime aussi ce besoin d'être entouré d'autres membres du public, cette fois à propos du cirque : « Moi, c'est vraiment l'expérience d'y aller avec le monde autour de moi. Même s'il y a des [représentations] avec une certaine distance, c'est plutôt cela que je vais rechercher. » (T2) Pour certains spectateurs, quand la jauge de la salle est diminuée, il en résulte une perte de plaisir. C'est le cas de Janine : « [M]oi, ce que je trouve difficile, c'est le manque d'ambiance. Ici, on a une salle de 900. On prend 200 personnes. Alors, c'est une salle vide avec quelques personnes éparpillées. C'est très désagréable. » Hélène non plus n'aime pas les salles vides : « Je me disais, être dans une salle à demi-vide, c'est comme si on assistait à une pièce qui a été critiquée dans le journal. Un flop et qu'on était les derniers Gaulois qui y assistaient. Je trouvais ça moyen. » (T1)

La sociabilité qui accompagne la sortie au théâtre importe aussi beaucoup pour plusieurs répondants, qui insistent sur ce fait souvent souligné par les sociologues de la culture et autres experts universitaires. Ce qui manque le plus à Marie-Claude, c'est de pouvoir aller au spectacle avec ses proches : « [Q]uand je vais pouvoir, je retournerai voir des spectacles, c'est sûr. [...] Moi, j'y vais souvent avec la belle-famille, avec d'autres personnes. Tout ça me manque beaucoup. » (T3)

La tentation du numérique : un substitut temporaire, mais valable

Contrairement au sondage quantitatif qui mesurait un intérêt modéré pour le numérique de la part des spectateurs qui assistent régulièrement à des représentations de théâtre, de danse et de cirque, les groupes de discussion que nous avons menés montrent que ces activités suscitent une certaine curiosité chez les amateurs, qui a entraîné chez plusieurs une modification de leurs pratiques culturelles. Rares sont cependant ceux qui troqueraient la fréquentation du spectacle vivant contre ces expériences numériques après la pandémie. Ainsi, comme c'est le contexte qui a fait en sorte qu'ils l'essaient, si la situation change, c'est une activité que plusieurs risquent d'abandonner. Mais il pourrait y avoir des exceptions.

D'abord, une grande partie des répondants a fait l'expérience des arts vivants à l'aide du numérique. La privation d'une activité qu'ils jugent essentielle explique que certains se soient tournés vers des arts vivants en mode numérique. Interrogée sur ce qui l'a motivée à changer ses comportements, Rita est catégorique : « l'obligation » (T1). Hélène répond d'une manière plus imagée : « Parce que j'ai l'impression que j'ai besoin de ma dose [de théâtre]. » (T1) Marie est la seule participante qui explique différemment ses changements d'habitude : « Moi, c'est la nécessité d'être sécuritaire. Essentiellement. » (T1) D'autres répondants, comme Daniel, ne manifestent pas d'intérêt à l'égard du numérique même s'ils l'ont essayé : « *Complètement Cirque* avait un certain nombre de petites vidéos. J'ai regardé. C'était des vidéos gratuites parce que je suis membre de la TOHU. Ce n'est pas quelque chose que j'ai aimé. Le théâtre, c'est du présentiel pour moi. Pour supporter l'industrie, je suis d'accord. C'est une belle chose, mais pour moi, ce n'est pas l'expérience que je désire. » (T2) Enfin, d'autres répondants n'ont pas ressenti le besoin de l'essayer. Suzanne en fait partie : « Ça me tente plus ou moins de payer pour quelque chose en Zoom. » (T3)

Fréquenter le théâtre, la danse ou le cirque par l'entremise du numérique a entraîné des réactions diversifiées, qui vont d'une satisfaction élevée à l'insatisfaction. Pour ces amateurs, le numérique souffre presque toujours de la comparaison avec le spectacle vivant. La personne la plus positive des groupes de discussion à cet égard, Marie, qui s'est dite « agréablement surprise » par l'expérience, s'empresse d'ajouter ceci : « Mais ça ne remplace pas l'expérience en salle, en vrai, avec les artistes. La magie est atténuée, disons. » (T1) Même son de cloche de la part de Lise : « Là, ça

fait plusieurs pièces que je vois sur Internet. Pour moi, l'expérience est très satisfaisante. Ça me permet de rester en contact avec le théâtre.» (T2) Deux éléments permettent d'améliorer l'expérience selon elle : le direct et la simulation de la position du spectateur dans la salle par des effets de caméra. L'expérience n'a pas déplu à Janine, d'autant qu'on offrait plusieurs possibilités : « C'était très correct, mais on n'a pas l'ambiance de la salle. » (T3) Il en va de même de la webdiffusion pour Marie-Claude : « J'ai été surprise. Ça a été agréable. On n'a pas l'ambiance d'une scène et tout cela, mais ça avait quand même bien été. Je me suis dit que j'allais en reprendre. » (T3) Gabriel semble exprimer le sentiment général quand il affirme : « Je ne l'aurais pas fait autrement. Je pense que le spectacle vivant va être privilégié malgré tout. » (T5) En somme, le numérique tout comme la salle avec jauge diminuée constituent des substituts valables mais temporaires à l'expérience complète de spectacles vivants dont se délectent pour plusieurs raisons ces spectateurs.

L'après-pandémie : un retour attendu des spectateurs et des suggestions

Les groupes de discussion corroborent l'intention des amateurs de retourner dans les salles de spectacle dès que la situation le permettra. Plusieurs répondants l'ont d'ailleurs déjà fait durant la période très courte de déconfinement de l'été et de l'automne 2020 où c'était permis. Les participants font aussi un certain nombre de suggestions destinées à faciliter ce retour, tout en se montrant satisfaits de ce qui a été déployé lors de la réouverture des salles.

Deux éléments permettent de croire à un rapide retour à la normale dans les salles de spectacle de la part des amateurs les plus engagés. Le premier, c'est que beaucoup n'ont pas attendu un retour complet à la normale avant de s'exécuter. Monica en est un bon exemple, elle qui l'a fait durant le déconfinement et affirme qu'à nouveau, elle n'hésiterait pas à y retourner. André se dit tout aussi prêt à reprendre ses habitudes immédiatement : « On s'est adapté. On attend que ça reparte. » (T4) En outre, Marie-Claude, Gabriel, Lise et Janine indiquent explicitement être prêts à le faire même avant d'être vaccinés : « Moi, je n'attendrai pas nécessairement qu'il y ait une vaccination à grande échelle. J'étais à l'aise avec les mesures. » (Marie-Claude, T3) La deuxième raison de ce retour rapide,

c'est que le théâtre paraît une activité sécuritaire à la plupart des répondants. Rita explique : « Pour moi, ce n'est pas pire que de me rendre chez Costco. On en rencontre du monde aussi quand on y va. D'aller au théâtre, ce n'est peut-être pas [pire]. » (T1) Gabriel emploie la même comparaison : « Juste au Canadian Tire, c'était le *free-for-all* pour arriver aux caisses. J'ai bien plus d'inquiétudes là qu'à la salle de spectacle. » (T5) L'argument qui pourrait en amener quelques-uns à changer d'idée est que les mesures en place ne soient pas bien appliquées par les responsables des salles, ce à quoi personne ne s'attend.

Quoi qu'il en soit, les spectateurs espèrent que ce retour ne s'accompagnera pas de trop de mesures supplémentaires. Hélène cite en exemple l'ajout d'un plexiglas entre les sièges : « Je n'ai pas envie d'avoir l'air d'un oiseau enfermé dans une cage de plexiglas. Ça ne me tente pas. » (T1) Lise indique que si l'expérience est trop altérée, elle sera plus réticente à retourner en salle. De même, André trouve-t-il « de valeur » que les masques restent et espère-t-il que les mesures diminuent avec le temps.

Parmi les suggestions, deux spectateurs plaident pour un meilleur contrôle des mouvements de foule, l'un à l'entrée des spectateurs, l'autre à la sortie. Voici ce que Gabriel remarque de ce côté : « Je dirais aussi qu'une des mesures qui est un peu plus *random*, c'est quand l'on quitte la scène. Dans le parterre, ça se dirige n'importe comment, n'importe où. Finalement, on est un peu coincés. » (T5) Rita estime quant à elle que vacciner les artistes en priorité serait une bonne idée. Malgré tout, la rareté des suggestions donne à penser que bien des répondants sont satisfaits des mesures actuelles et qu'ils n'estiment pas vraiment nécessaire de les renforcer. Ainsi, personne ne mentionne l'intérêt de n'accepter dans les théâtres que des personnes vaccinées, peut-être parce que la vaccination n'était pas encore commencée au moment de la tenue des groupes de discussion.

Discussion

Le facteur de protection cité le plus souvent par les répondants lorsque vient le temps de fréquenter une salle de spectacle est de vivre en région, préféablement dans une région où il y a peu de cas de COVID-19, plutôt que dans une grande ville. Cet élément revient plus souvent que l'âge ou l'absence de proches vulnérables à la COVID-19 comme facteur de protection contre le virus en temps de pandémie. Cet élément vient rappeler que la pandémie n'a

pas été vécue de la même manière dans les grands centres urbains et dans les villes plus petites, dans la vie culturelle comme dans les autres sphères.

Le second élément mentionné par les répondants comme un facteur de protection est le respect des mesures sanitaires dans les salles de spectacle. Et ceci s'est avéré, surtout quand le participant l'a expérimenté durant la pandémie. Cette confiance dans les mesures sanitaires appelle d'autres remarques. Si ces mesures ont permis un premier retour vers les salles de spectacle, elles ont aussi contribué à réduire le plaisir ressenti par le spectateur, ce qui a ensuite pu jouer sur son rythme de fréquentation des salles de spectacle (Lalonde, 2021). Parmi d'autres, Jean-Marie Schaeffer a fait de l'hédonisme une des raisons clés de la poursuite de l'expérience esthétique (Schaeffer, 2015, p. 177-250). Or, la pandémie a démontré que la sécurité et le plaisir ne font pas toujours bon ménage, en tout cas en matière de spectacles.

Cela étant, l'attachement de ceux et celles qui vont au théâtre régulièrement est élevé. Et les participants évoquent trois raisons pour l'expliquer : le plaisir de sortir de chez soi, la joie de se retrouver ensemble dans une salle et le bonheur de partager ce moment avec des amis ou des proches. La pandémie semble avoir décuplé l'importance de tous ces éléments. Mais il ne faut pas oublier que les arts de la scène ne constituent pas les seuls lieux de sortie et de rassemblement et que ce plaisir ainsi que les rituels qui l'accompagnent peuvent facilement être perturbés. De plus, le rituel de la sortie culturelle s'avère relativement complexe, ainsi que l'a remarqué Christian Biet au sujet du théâtre en parlant du « temps de la séance⁴ », une expression que l'on peut interpréter comme le fait que tout spectacle en tant qu'activité se déroule sur une durée qui va bien au-delà de la représentation. Il est donc possible d'extrapoler que cette sortie culturelle regorge de moments où sa jouissance peut être enrayée.

Cette étude qualitative soulève une autre question clé : le rituel de la sortie au théâtre peut-il être facilement remplacé⁵ ? Si l'on se fie aux

4. Biet propose de remplacer l'étude du texte dramatique par l'étude de la *séance de théâtre*, qui insiste sur la relation esthétique entre les praticiens et les spectateurs plutôt qu'uniquement sur l'œuvre théâtrale. Pour lui, « il s'agit de saisir le fait théâtral – comme tout fait esthétique – en tant que relation », ce qui incite à cesser de focaliser uniquement sur le spectacle pour s'intéresser à ce qui l'entoure, y compris, dans notre perspective, sur les rituels qui l'entourent. (Biet, 2009, p. 30 et 27).

5. Si du point de vue du marketing, il existe bien sûr quantité de produits de substitution, qu'en est-il de la singularité de l'expérience offerte par les arts de la scène ? Pour obtenir le point de vue des spécialistes du marketing sur les produits de substitution et l'expérience du consommateur, voir Colbert *et al.*, 2014, chapitres 3 et 4.

participants des groupes de discussion qui ont consommé des arts vivants par l'entremise du numérique durant la pandémie, un produit de substitution procure bel et bien une certaine satisfaction. Mais la majorité des amateurs de théâtre, de danse et de cirque continuent à préférer l'expérience en salle. Si la pandémie a démontré que des circonstances particulières ne manquent pas d'en inciter plusieurs à modifier leurs habitudes culturelles, il n'est pas dit que c'est le produit culturel le plus proche de l'activité initiale qui offre la meilleure solution. Et ce n'est peut-être pas uniquement de ce côté qu'il faut chercher pour comprendre l'évolution des comportements culturels⁶. Autrement dit, rien ne prouve à l'heure actuelle qu'investir dans la captation des arts vivants représente une panacée aux freins posés par une pandémie à la fréquentation des salles de spectacle et rien n'indique non plus que ces comportements risquent de se maintenir, étant donné que la plupart des répondants y voient surtout un produit de substitution temporaire.

Ce que confirme le plus cette interprétation, c'est l'envie très manifeste de retourner en salle présente dans les propos des participants. À l'automne 2020, ils étaient nombreux non seulement à vouloir retourner en salle dès que possible, mais certains estimaient qu'il n'était pas plus dangereux d'aller au théâtre que de magasiner. Aujourd'hui, comme nous avons un peu plus de recul, il convient sans doute de relativiser cette intention et surtout de comprendre qu'elle a été formulée dans une période de manque d'activité culturelle en présence et alors qu'on ne savait pas dans quelles conditions s'effectuerait le retour en salle. D'ailleurs, des répondants craignaient déjà l'ajout de nouvelles mesures à celles qui existaient et qu'ils jugeaient satisfaisantes⁷. Or, on a bien vu que de telles atteintes au plaisir du public ont été mal vécues et qu'il ne s'agit pas seulement de retourner au spectacle, mais à une «spectation» dénuée de contraintes «hédonicides», si l'on nous permet ce néologisme. La pandémie nous en a en somme appris davantage sur ce qui est nocif au plaisir

6. Si nous sommes bien à une époque d'omnivorisisme culturel comme le prétendent Richard Peterson et Roger Kern, peu d'amateurs s'en tiennent à une seule pratique culturelle. Aussi peuvent-ils facilement remplacer une activité par une autre, voir Peterson et Kern, 1992 ainsi que Petersen, 1992.

7. Les spécialistes du marketing conviennent de l'importance des circonstances en matière de satisfaction du spectateur : «Enfin, particulièrement pour les arts de la scène, la qualité de la représentation varie selon les conditions du moment (dimensions circonstancielles).» (Colbert *et al.*, 2014, p. 34)

des spectateurs que sur ce qui l'avive. Elle a aussi permis de documenter plus précisément l'effet de la privation de ces sorties culturelles sur les spectateurs, sorties auxquelles ont déclaré tenir encore beaucoup d'amateurs de théâtre, de danse et de cirque lors de ces groupes de discussion. L'avenir nous dira si le retour de conditions favorables à l'expérience du spectateur suffira à les faire revenir en salle et surtout dans quelle proportion.

Bibliographie

- BIET, Christian et Christophe TRIAU. (2006). *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 1050 p.
- BIET, Christian et Christophe TRIAU. (2009). « La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance », *Tangence*, n° 88, p. 29-43.
- BIET, Christian. (2013). « Pour une extension du domaine de la performance », *Communication*, n° 92, p. 21-36.
- COLBERT, François et al. (2014). *Le marketing des arts et de la culture*, Montréal, Chenelière Éducation, 296 p.
- LALONDE, Catherine. (2021). « Le plaisir recroît avec l'usage », *Le Devoir*, 16 octobre 2021. <https://www.ledevoir.com/culture/640788/arts-vivants-le-plaisir-recroit-avec-l-usage>
- PETERSON, Richard A. et Roger M. KERN. (1992). « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore », *American Sociological Review*, vol. 61, p. 900-907.
- PETERSEN, Richard A. (1992). « Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore », *Poetics*, vol. 21, n° 2, p. 243-258.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. (2015). *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 366 p.

CHAPITRE 19

Enquête quantitative sur le comportement des publics de théâtre, cirque et danse au Québec avant, pendant et après la pandémie

*Hervé Guay, Luc Drapeau et Claudia-Barbara
Sévigny-Trudel*

L'épidémie de COVID-19 qui a frappé le Québec à compter de mars 2020 a aussi très rapidement paralysé son secteur culturel, en particulier les arts vivants. Comme les arts de la scène supposent une proximité entre les membres du public, la fermeture des salles de spectacle n'a pas tardé. Les pratiques culturelles se sont modifiées sans qu'il soit facile de connaître comment et jusqu'à quel point les comportements des publics des compagnies de théâtre, de danse et de cirque ont changé comparativement à ce qui existait avant la pandémie. À l'automne 2020, il n'était pas non plus aisé de savoir ce qu'allaient faire ces mêmes publics au sortir de la crise.

Certains sondages sur le milieu du spectacle ont assez rapidement tenté de prendre le pouls de la population. Ainsi, une consultation effectuée du 24 au 26 avril 2020, soit un mois après le début de la pandémie, au moment où les salles étaient encore fermées, auprès de 1 002 personnes par Léger 360 et commandée par RIDEAU (Association professionnelle des diffuseurs de spectacles), une association qui regroupe 350 salles de spectacle, a révélé qu'à peine 8 % de la population se disait prête à acheter des billets immédiatement. Les sondeurs avançaient cependant que

[I]es personnes qui ont acheté des billets de spectacle dans la dernière année seraient moins craintives que l'ensemble de la population à l'idée d'assister à un spectacle en salle: 28 % d'entre elles seraient à l'aise dans une salle de moins de 1 000 places et 47 % d'entre elles le seraient dans une salle de 250 places; pour l'ensemble de la population, ces proportions chutent respectivement à 22 % et à 38 %. (PURCOM, 30 avril 2020)

Les enquêtes d'autres associations se sont ajoutées, par exemple celle de Culture Mauricie, et visaient à mesurer les effets du virus sur différentes facettes du spectacle vivant. Ces enquêtes tentaient toutes de prévoir la manière dont les contraintes liées aux mesures sanitaires comme la fermeture des salles allaient affecter les arts de la scène.

Il faut dire que la fréquentation des salles de spectacle inquiétait déjà avant même que la crise de la COVID-19 survienne ainsi qu'en témoigne la commande de la grande étude sur la fréquentation des arts de la scène préparée par la firme Daigle/Saire (2020) pour le compte du Groupe de travail sur la fréquentation des arts de la scène. Ces travaux visant à établir le portrait du spectateur du 21^e siècle au Québec devaient être diffusés en avril 2020, mais la pandémie a retardé leur publication. C'est donc dire que la question du renouvellement des publics animait déjà les esprits. Le journaliste Alexandre Sirois décrivait ainsi la situation: « La crise actuelle s'ajoute à la crise d'avant. Autrement dit, la maison des artistes d'ici était déjà en feu et le coronavirus est venu jeter de l'huile dessus. » (Sirois, 2020) À l'automne 2020, il était par conséquent plus impératif que jamais de considérer l'avenir de la fréquentation des arts de la scène en tenant compte des modifications, aussi bien négatives que positives, occasionnées par la pandémie, sur les comportements des publics.

Bien que de nombreux travaux touchent les publics de la culture, les publics des arts vivants (Paquin, 1996; Ethis, 2004; Fortier, 2018) ont généralement fait l'objet de moins d'études que ceux des musées (Jacobi et Luckerhoff, 2009; Daignault et Schiele, 2014; Danvoye, 2018). Rares étaient aussi, jusqu'à très récemment, les recherches sur les publics en temps de crise et spécialement en temps de crise sanitaire. Si des sondages précédant la période se sont aussi intéressés à la situation socioéconomique du théâtre, de la danse et du cirque, ils indiquaient généralement que le public des arts vivants n'était pas prêt à retourner de sitôt dans les salles de spectacle. Toutefois, il faut peut-être nuancer ce portrait, les options retenues pour analyser les comportements de ces publics n'ayant sans doute

pas considéré suffisamment d'options, à la fois pour décrire les comportements durant la pandémie et, surtout, pour anticiper ceux qui allaient prévaloir au sortir de cette dernière à court, à moyen et à long terme. Le présent sondage visait donc à proposer une étude plus complète des publics des arts de la scène à Montréal et en région, en s'interrogeant davantage sur les comportements adoptés avant et après cette crise sanitaire.

L'objectif général est donc de mieux comprendre, à l'aide de cette enquête quantitative, l'évolution des comportements en matière de consommation et d'engagement culturels des publics habituels du théâtre, de la danse et du cirque, définis comme des personnes ayant vu au moins un spectacle dans la dernière année, entre cette période et le moment où la crise sanitaire a éclaté.

Ces recherches se justifient premièrement en raison de l'importance économique du secteur culturel au Québec et notamment des arts de la scène, dont la relance est cruciale étant donné le nombre élevé de créateurs et de spectateurs impliqués. On estime en effet qu'environ 75 % des Canadiens voient au moins un spectacle par année. Il est donc essentiel de mieux comprendre les comportements des publics de la culture et le degré d'engagement des spectateurs dans ce type d'activité. Il importe aussi d'en apprendre davantage sur leurs attentes en vue de la reprise, tout comme il faut déterminer les formules les plus prometteuses à adopter par les compagnies sur les plans artistique et économique.

La crise ayant rappelé de manière criante le caractère précaire des pratiques scéniques, il est nécessaire d'avoir le plus d'éléments en main pour aider à leur relance et à leur repositionnement dans l'environnement post-COVID-19. C'est pourquoi la mise à contribution des données culturelles sur les publics est de première importance dans ce contexte. Les résultats de ces recherches risquent aussi d'être utiles à d'autres secteurs du monde du spectacle, comme l'humour ou la musique, mais aussi à l'ensemble des activités culturelles impliquant une certaine proximité, comme la visite des musées ou la participation à de grands festivals. Le redressement du secteur culturel passe entre autres par une amélioration des connaissances relatives aux comportements des consommateurs de biens culturels, et ce, dans la plus grande variété de situations possibles.

L'hypothèse de la recherche prévoyait que les principaux facteurs qui influenceraient le comportement du public étaient son engagement à l'égard des arts de la scène et les mesures organisationnelles et sanitaires

adoptées par la direction des salles. C'est pourquoi le sondage s'adressait à des habitués des arts de la scène et non pas au grand public ou aux non-publics.

Méthodologie

Le professeur Hervé Guay de l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR), le Laboratoire de recherche sur les publics de la culture et Synapse C ont mené conjointement cette enquête quantitative à l'aide des listes de spectateurs de 9 organismes actifs en théâtre, en cirque, en danse ou encore multidisciplinaires. Parmi eux, 4 sont situés dans la métropole et 5 à l'extérieur. Au total, 2 248 personnes ont répondu au sondage : 1 325 se considèrent d'abord comme des amateurs de théâtre, 667 comme des amateurs de cirque et 456 comme des amateurs de danse. Le sondage, composé de 36 questions et réalisé entre octobre et décembre 2020, comportait 4 thèmes : la première partie portait sur les caractéristiques du public, la deuxième sur ses habitudes culturelles, la troisième sur ses comportements durant la pandémie et la quatrième sur ce qui influencerait ses comportements à la réouverture des salles. L'analyse des données et la synthèse des résultats se sont poursuivies jusqu'au 18 décembre 2020.

Le déroulement de la collecte des données et la description de l'échantillon

L'équipe de recherche a retenu 38 organismes pour participer à ce sondage afin de constituer un échantillon représentatif de la réalité des différents arts de la scène (théâtre, cirque et danse) de partout au Québec. Elle a trié ces organismes à partir d'une vaste liste selon des critères liés au type d'art, à la capacité d'accueil et au lieu, puis elle les a contactés à partir du 27 août 2020. La procédure consistait dans un premier temps à solliciter par courriel trois contacts (directeur, secteur communication, administration) au sein de chaque organisme, puis à procéder à une relance téléphonique quelques jours plus tard. Plusieurs organismes souhaitaient participer au sondage, mais la majorité d'entre eux ne possédaient pas de liste de contacts à jour ou hésitaient à faire circuler un sondage de plus dans leurs réseaux. Hormis ces deux raisons, la fin de la période estivale, le retour des vacances et le ralentissement dû à la COVID-19 constituent

des facteurs qui ont certainement compliqué la participation des organisations sollicitées, car soit elles ont refusé soit elles se sont abstenues de donner suite à notre requête. Le recours à des approches plus personnalisées et les opérations de relance ont toutefois permis de réunir un échantillon équilibré de 9 compagnies prêtes à participer au sondage, qui comprenaient celles qui ont été les plus difficiles à joindre, soit des organismes liés à la danse et au cirque. Ainsi, les trois arts ciblés ont pu être représentés. Le corpus a aussi atteint un certain équilibre entre petites et grandes compagnies, mais aussi entre des lieux fréquentés par des publics populaires et par des spectateurs plus expérimentés ainsi qu'entre des salles situées dans les grandes villes et les villes moyennes, puisque quatre lieux étaient situés dans la métropole et cinq ailleurs dans la province.

Après un processus entamé dès la fin juin par le dépôt de la certification éthique du projet qui s'est déroulé entre le 29 juin et le 10 juillet 2020, le travail s'est engagé véritablement. La revue des écrits scientifiques ainsi que la mise en place de la structure du questionnaire et des plans d'entrevues se sont mises en branle entre le 13 juillet et le 31 août 2020. L'équipe de recherche a terminé la composition du questionnaire et des canevas d'entretien le 30 octobre. Entre le 1^{er} et le 30 octobre, la prise de contact avec les organismes et l'identification des destinataires ont permis d'élaborer la structure du sondage en corrélation avec l'échantillon recherché. Parallèlement à cela, l'équipe a testé les prototypes de questionnaires jusqu'au 13 novembre 2020, puis préparé et distribué les versions finales aux instances concernées. Elle a ensuite acheminé le questionnaire à la liste de contacts des 9 organismes participants par le biais d'un lien vers le logiciel SurveyMonkey. Le temps requis pour répondre au sondage était généralement d'une heure.

Caractéristiques du public (questions 1 à 6)

Les 6 premières questions visaient essentiellement à recueillir les données démographiques des répondants afin de pouvoir établir des liens entre ces caractéristiques et leur comportement avant, pendant et après la pandémie.

Les résultats de nos analyses montrent que le public qui a répondu au sondage était majoritairement féminin. Parmi ces 2 248 personnes, 70 %

étaient des femmes avec un sommet de près de 72 % chez les répondants issus des publics de la danse. Les données démographiques nous ont aussi appris que les publics des arts de la scène sondés se trouvaient principalement dans les tranches d'âge des 50 à 64 ans (35 %) et des 65 ans et plus (33 %). Les publics de théâtre et de la danse sont les plus représentatifs de cette tendance avec des résultats combinés de 72 % et de 77 % pour ces catégories d'âge (50 ans et plus). Les publics du cirque sont, pour leur part, davantage représentés dans les tranches d'âge des 35 à 49 ans et des 34 ans et moins, alors que 45 % de leurs répondants se trouvent dans ces deux catégories, soit 17 % de plus que les publics du théâtre et 22 % de plus que ceux de la danse.

La troisième question concernant le niveau de scolarité révèle que 60 % des publics sondés proviennent des rangs universitaires. Le taux de répondants ayant atteint ce niveau d'études culmine chez les publics de la danse à 86 %, suivi des publics du cirque à 79 %. Le théâtre accueille majoritairement quant à lui une clientèle détenant un diplôme collégial (34 %) ou ayant fréquenté l'université (42 %).

Cette enquête révèle que le revenu familial annuel des répondants est de plus de 100 000 \$ chez plus de 25 % d'entre eux. Plus d'un tiers des spectateurs de cirque gagne plus de 100 000 \$ contre 27 % pour ceux de la danse et 21 % pour ceux du théâtre. La tendance est inverse chez ces derniers, où l'on trouve plus de 35 % des revenus de moins de 30 000 \$ et de 30 000 \$ à 49 999 \$ contre 27 % pour la danse et 23 % pour le cirque.

À la cinquième question « Y a-t-il des proches particulièrement à risque de contracter la COVID-19 parmi les gens que vous fréquentez souvent ? », 1 332 répondants, soit près de 55 %, ont estimé qu'aucune personne n'était à risque dans leur entourage, tandis que 20 % ont signifié qu'une personne était à risque dans leur entourage et 14 % que deux personnes étaient dans la même situation. Les répondants ayant une personne supplémentaire à risque (plus de trois personnes à risque dans leur entourage) représentent des pourcentages négligeables, et nous n'observons pas de différences majeures entre les arts.

1. Nous précisons que tous les chiffres présentés ici ont été arrondis au nombre entier le plus proche.

Les habitudes culturelles (questions 7 à 10)

Les questions de la deuxième section visaient à examiner le degré d'engagement des répondants à l'égard des arts de la scène, afin de mieux comprendre la relation qu'ils entretenaient avec eux avant la pandémie.

Parmi les 2 248 répondants de l'étude, plus de 96 % ont assisté à au moins un spectacle professionnel en 2019. Seulement 8 des 439 répondants chez les publics de la danse affirment n'avoir participé à aucun spectacle pendant cette année, soit moins de 2 % de ce groupe.

En ce qui a trait au genre de spectacles auxquels ils ont assisté, parmi des choix préétablis, le théâtre constitue le choix le plus populaire, cette discipline allant chercher l'adhésion de 51 % des répondants. La musique et l'opéra suivent de près avec 49 %, suivis des variétés qui englobent les champs de l'humour et de la magie – pour ne nommer que ceux-ci – avec 41 %. Le cirque et la danse ferment la marche avec 31 % et 28 %. Notons ici que les publics qui se considèrent d'abord comme des amateurs de cirque ou de danse témoignent d'un fort degré d'appartenance à leurs activités de prédilection. Ils manifestent ensuite une préférence marquée pour le théâtre, et pour la musique et l'opéra comme deuxième et troisième choix. Observation intéressante, les publics associés au théâtre ont davantage assisté à des spectacles de variétés (54 %) au cours de cette année pré-pandémie qu'à des spectacles de théâtre ou de musique et d'opéra, auxquels ils ont assisté dans des proportions autour de 45 %.

À la question 9, on a demandé aux répondants de choisir 5 activités importantes parmi une liste de 14 activités culturelles. Dans l'ordre, le théâtre est l'activité qui a obtenu le meilleur résultat à 55 %, suivi de près par le cinéma en salle avec 54 %. La télévision ou les plateformes de diffusion en ligne telles que Netflix, YouTube et autres obtiennent pour leur part l'assentiment de 44 % des répondants, suivies des librairies et des bibliothèques (43 %), puis des variétés (37 %). Là où l'on serait en droit de craindre que la consommation de l'Internet, des réseaux sociaux ou des plateformes en ligne comme Netflix, YouTube et autres accaparent l'attention de tous, l'engagement démontré envers les arts de la scène dans les réponses au sondage montre bien que la fréquentation des musées, librairies et bibliothèques demeure une activité essentielle pour les amateurs d'arts vivants.

La dernière question de cette section cherchait à mesurer l'engagement des publics, notamment s'ils s'étaient engagés au-delà de la consommation

du spectacle, par exemple en donnant du temps, en faisant des dons, en participant à des événements tels que le lancement d'une saison ou une discussion après spectacle au cours des 5 dernières années. Si le public du cirque se rapproche de la tendance générale qui oscille entre oui et non à 50 %, les publics du théâtre et de la danse se distinguent. En effet, plus de 82 % des répondants en danse confirment leur participation à ces activités, ce qui atteste un engagement nettement au-delà de la moyenne des publics confondus. L'engagement des publics de théâtre est pour sa part en dessous de la moyenne avec 38 % de réponses positives à cette question.

Les modifications apportées aux comportements (questions 11 à 21)

La troisième section du sondage visait à dégager les comportements que les répondants avaient adoptés pendant la pandémie comparativement à leurs comportements habituels.

À la première question de cette section, près de 72 % ont affirmé que la perspective de ne pas fréquenter un lieu culturel ou de ne pas participer à des activités culturelles leur avait manqué beaucoup ou énormément. Les publics de la danse sont les plus représentatifs de cette tendance. Ils sont en effet près de 9 sur 10 à affirmer que la situation les a affectés énormément (59 %) ou beaucoup (28 %). Seuls les amateurs de théâtre pointent en dessous des moyennes avec 63 % des répondants à qui cette activité a manqué énormément et beaucoup, ce qui démontre que les restrictions de fréquentation des lieux culturels en temps de pandémie les ont légèrement moins touchés.

Globalement, à la question 12 concernant la dimension des événements culturels ayant le plus manqué aux publics de cette enquête, près des deux tiers des répondants ont évoqué en premier lieu l'occasion de partager ce moment entre amis ou en famille. Le deuxième enjeu le plus important pour l'ensemble des répondants (62 %) après le besoin de renouer avec leurs proches et leurs amis lors de ces activités est l'occasion de profiter de la présence des artistes, des concepteurs et des artisans sous toutes ses formes. Le contenu artistique, scientifique, sociopolitique occupe la troisième place (46 %), très légèrement devant l'énergie de la foule et le sentiment de la communauté (45 %). Le spectateur de théâtre dévie légèrement des autres en optant pour l'«énergie de la foule et le sentiment de communauté» en troisième position et en plaçant ensuite

le « contenu artistique, scientifique et socioculturel ». Ceux qui assistent à la danse se démarquent également, dans la mesure où « partager ce moment entre amis et famille » semble moins important pour eux (48 %) que pour ceux qui vont au théâtre (68 %) et au cirque (71 %). La présence des artistes, des concepteurs et des artisans, le contenu artistique, scientifique, sociopolitique, de même que l'énergie de la foule et le sentiment de communauté, dans cet ordre, paraissent les préoccuper davantage. Notons que, pour cette question, les répondants devaient se limiter à 3 des 6 options disponibles.

Chaque répondant devait aussi dire si sa consommation d'activités culturelles avait changé comparativement à l'avant-pandémie ou à d'autres périodes de sa vie. Plus de 6 personnes sur 10 ont signalé qu'elles avaient beaucoup ou énormément accru le visionnement d'émissions télévisuelles, l'écoute de balados ou de vidéos à la demande. Or, les amateurs de danse sont ceux dont les habitudes ont le plus changé.

Si les habitudes de consommation se sont modifiées pendant la pandémie, nous devons absolument documenter ces changements et sonder les répondants sur la fréquence d'écoute d'enregistrements de spectacles, de balados ou de prestations en ligne (question 14).

De manière générale, le sondage indique que les participants qui ont consommé « plus d'une fois par semaine » et « une fois par semaine » ces activités culturelles en ligne ne représentaient qu'un cinquième de l'échantillon, soit 22 %. Parmi les répondants, 4 sur 5 démontrent peu d'intérêt pour ces activités depuis le début de la pandémie : ils le font moins d'une fois par semaine ou jamais.

Afin de circonscrire ces nouvelles habitudes de consommation (question 15), nous avons demandé aux répondants si les enregistrements qu'ils avaient regardés ou écoutés concernaient l'un des arts de la scène proposés dans le questionnaire. Ils pouvaient indiquer plusieurs réponses à cette question et les enregistrements des disciplines suivantes furent les plus écoutés : musique et opéra (49 %), variétés (46 %), danse (27 %), théâtre (26 %) et cirque (10 %).

La question 16 interrogeait les répondants sur le type de support sur lequel ils avaient regardé ou écouté ces activités culturelles parmi plusieurs choix de réponses. Dans une proportion de 67 %, il s'agissait de performances en direct captées sur un média (radio, télévision, en ligne, etc.), suivies à 46 % d'enregistrements d'activités culturelles pré-COVID dis-

ponibles en ligne. Les balados (22 %), les ateliers ou cours en ligne, pour soi ou pour les enfants, ont suscité beaucoup moins d'intérêt (13 %). De manière générale, les publics du théâtre ont consommé moins d'activités culturelles enregistrées que les publics du cirque ou de la danse.

La question 17 portait sur les appareils sur lesquels les répondants ont consommé le contenu culturel numérique. La lecture sur tablette et téléphone intelligent se révèle sensiblement la même pour les trois publics (entre 17 % et 25 %). C'est au chapitre de la lecture par l'intermédiaire de la télévision et de l'ordinateur que les différences sont plus marquées. Si les amateurs de théâtre se servent davantage du téléviseur à près de 48 % (24 % pour l'ordinateur), ceux de la danse et du cirque utilisent davantage l'ordinateur, respectivement 58 % et 43 %, que leur téléviseur (35 % et 23 %). Aussi le téléviseur (39 %) et l'ordinateur (36 %) sont-ils les appareils les plus utilisés pour regarder du contenu culturel numérique. Les appareils mobiles (téléphone, tablette, liseuse, etc.) obtiennent moins du quart de la faveur des publics sondés.

La question 18 nous apprend que les répondants préfèrent consommer les spectacles de façon asynchrone (au moment où ils le désirent) que de façon synchrone (au moment où l'événement a lieu ou à une heure fixe). La proportion est de 62 % contre 38 %. Si le public du théâtre a une légère préférence pour les représentations asynchrones à 55 %, la différence se révèle plus marquée chez les publics du cirque et de la danse, en faveur des dernières, qui reçoivent l'assentiment de plus de 67 % de ces deux publics.

À la question 19, on demandait d'expliquer les raisons de la participation à des activités numériques touchant la culture. Cette question comportait cinq volets (a, b, c, d, e) et demandait aux répondants d'attribuer une cote de 1 à 10 à l'énoncé qui correspondait à leur sentiment. Parmi ces 5 affirmations, la première et la cinquième, soit « Ces activités m'ont permis de garder un lien avec le monde culturel pendant le confinement (a) » et « J'ai préféré prendre part à ces activités numériques plutôt que d'être totalement privé de contact avec la culture (e) » sont ressorties du lot, récoltant une note plus élevée que les autres. Ces choix indiquent que les répondants tiennent à entretenir un lien avec la culture par le biais des activités numériques, mais qu'ils ne sont pas forcément prêts à les adopter de façon permanente, conférant ainsi à leur recours au numérique un statut de « mesure transitoire ». Ces deux affirmations ont recueilli

davantage d'assentiment des amateurs de danse que de ceux du cirque, ceux qui préfèrent le théâtre étant ceux qui adhèrent le moins à ces deux formulations.

À la question 20 qui consistait à savoir si le temps accordé à des activités numériques avait augmenté comparativement à la consommation avant la pandémie, 66 % des répondants affirment que ce temps a un peu ou pas augmenté. C'est un peu moins vrai pour ceux qui préfèrent la danse que pour les spectateurs des deux autres arts.

La toute dernière question de cette troisième section concernait le pourcentage du prix d'un billet de spectacle que seraient prêts à payer les répondants pour regarder en ligne le même spectacle auquel ils assisteraient en personne. De manière générale, les trois publics confondus sont prêts à payer un peu plus du tiers du billet pour cette activité. Le public du cirque se démarque légèrement avec 39 %, la moyenne des trois se situant à 37 %. Il s'agit donc d'une proportion élevée si on la compare aux résultats d'autres sondages effectués auprès du grand public au début de la pandémie et qui fixaient cette somme à environ 10 % du prix du billet, mais c'est un peu moins élevé que les prix pratiqués pour les captations vendues durant la pandémie qui voisinaient souvent la moitié du prix courant d'un billet. On peut donc penser que les abonnés qui assistent régulièrement à des spectacles se distinguent du grand public relativement au prix que ces derniers sont prêts à payer pour une captation, ce qui témoigne du degré d'engagement de ce public envers les arts vivants.

Questions portant sur ce qui influencerait le comportement des répondants dans l'éventualité de la réouverture des salles (questions 22-36)

La quatrième section du sondage tentait de dégager les tendances qui influenceraient le comportement des publics des arts de la scène au moment de la réouverture des salles.

La première question de cette section cherchait à connaître les intentions des répondants lorsque la santé publique autoriserait la reprise des spectacles et autres activités de divertissement en présence. Les données du sondage indiquent que 3 spectateurs sur 4 pensent, indépendamment des arts concernés, retourner à leurs activités préférées au même rythme qu'avant ou à un rythme accéléré. Les publics de théâtre sont les plus

enthousiastes à ce chapitre avec 78 % des répondants qui affirment que la fréquence de leur consommation se maintiendra ou s'accroîtra au retour de la situation à la normale.

À la question 24 (nous reviendrons plus tard à la question 23), toujours dans l'éventualité d'un retour en salle autorisé par le gouvernement et les autorités en matière de santé, 55 % des répondants se disent prêts à retourner immédiatement (ou dans quelques semaines) dans les salles de spectacle. Le vaccin ou la fin des restrictions ne semblent être un enjeu que pour moins de 8 % d'entre eux. Il faut dire que lorsque le sondage a été effectué, il n'y avait aucun vaccin disponible.

À la question 23, 3 spectateurs sur 10 affirment avoir subi, au cours de la pandémie, des pertes financières susceptibles de modifier leur consommation culturelle. Ces personnes risquent donc de ne pas répondre « présent » à la réouverture des salles de spectacle ou, en tout cas, certaines pourraient retarder ou limiter leur retour en salle.

La question 25 nous apprend que près de 60 % des répondants seraient beaucoup plus susceptibles d'assister à un spectacle ou à un événement en personne si des mesures sanitaires relatives à l'organisation de la salle et à la vente de billets étaient mises en place.

Les deux questions subséquentes (questions 26 et 27) invitaient les répondants à choisir parmi plusieurs réponses. La première concernait les stratégies organisationnelles qui inciteraient les répondants à recommencer à fréquenter une salle de spectacle. Dans les publics des trois arts, un consensus clair se dessine quant aux 3 mesures d'atténuation les plus appréciées : la diminution de la jauge de la salle (70 %), des billets annulables, remboursables ou échangeables (57 %) et l'augmentation de l'espace disponible dans le hall d'entrée de la salle (35 %). Les autres mesures ont reçu moins de 20 % d'appui. La question 27, elle, concernait les stratégies sanitaires qui inciteraient les répondants à recommencer à fréquenter une salle de spectacle. Les 3 stratégies sanitaires préférées évoquées sont : le masque obligatoire pour les spectateurs partout en tout temps (50 %), la disponibilité d'un vaccin (44 %) et le nettoyage et la désinfection accrus de toutes les surfaces (40 %).

Faisant suite aux deux questions précédentes, les réponses à la question 28 établissent que de meilleures mesures sanitaires (50 %) et de meilleures stratégies d'organisation de la salle et de la vente de billets (50 %) font pratiquement jeu égal quand vient le temps de nommer ce qui

inciterait les répondants à recommencer à fréquenter les salles de spectacle.

À la question 29, qui comporte trois énoncés (a, b, c), on demandait aux répondants, parmi trois types d'organisations, de nommer leur niveau d'aisance à assister à des spectacles intérieurs ou extérieurs dans l'éventualité où ceux-ci seraient autorisés.

À la première affirmation (a) concernant la possibilité, pour les publics des spectacles intérieurs, de choisir eux-mêmes leur place à partir d'un plan flexible, près de 75 % des répondants se considèrent à l'aise, assez à l'aise et même très à l'aise avec cette mesure. À la deuxième affirmation (b) concernant la possibilité pour les publics des spectacles intérieurs, de choisir leurs places à partir d'un plan de salle avec des sièges prédéterminés par la direction, plus de 80 % des répondants se considèrent à l'aise, assez à l'aise et même très à l'aise avec cette mesure, y répondant même très favorablement. À la troisième affirmation (c) concernant la possibilité pour les publics des spectacles extérieurs cette fois-ci d'assister à une représentation avec des contraintes adaptées, près de 75 % des répondants se considèrent à l'aise, assez à l'aise et même très à l'aise avec cette mesure, ce qui dénote, chez eux, une plus grande adhésion aux mesures susceptibles de leur permettre de renouer avec les arts vivants.

Nonobstant le pourcentage de 32 % obtenu à l'option « aucune raison à mentionner », nous notons que les principales raisons évoquées par les répondants qui les empêcheraient de retourner en salle (question 30) étaient dans l'ordre : « J'ai peur pour ma santé (33 %) », « J'ai peur pour la santé de mes proches (31 %) » et « Je préfère attendre le développement d'un vaccin (25 %) ». Si l'option « aucune raison à mentionner » peut laisser entendre que les spectateurs sont prêts à réinvestir les salles de spectacle, il n'en demeure pas moins que les préoccupations qui ont trait à leur santé ou à celle de leurs proches ainsi que le développement d'un vaccin se trouvent au centre de leurs préoccupations. Ce qui les interpelle davantage ensuite, mais dans une moindre mesure selon le sondage, c'est la crainte de voir la qualité des spectacles altérée par le contexte de la COVID-19. Les options « J'ai peur que le contenu et la forme des spectacles soient trop limités » (18 %) et « Les mesures de distanciation dénatureront trop mon expérience » (16 %) se présentent comme des corollaires de cette inquiétude. Point positif s'il en est, les publics des trois arts s'entendent pour affirmer que leur situation financière, de nouvelles priorités pour les

sorties ou de nouveaux champs d'intérêt développés pendant la pandémie ne les détourneront pas des arts de la scène. En effet, seuls 3 % à 7 % des répondants ont indiqué ces préoccupations parmi les 3 qu'ils pouvaient sélectionner dans les 9 réponses proposées.

À la question 31 qui sondait la volonté des répondants de profiter de la programmation en ligne disponible pour le reste de l'année, 4 personnes sur 10 ont manifesté de l'enthousiasme à l'idée de poursuivre leur consommation de spectacles de cette manière. Parmi eux, 28 % souhaitaient poursuivre leur expérience en ligne tout en retournant en salle, alors que seuls 14 % avouaient vouloir poursuivre l'expérience en ligne sans retourner en salle.

La question 32 cherchait à cerner le degré d'aisance des répondants, lors de la reprise des rassemblements, à acheter de la nourriture ou des boissons lors des spectacles tout en considérant le déplacement que cela occasionnerait hors de la zone ou du groupe avec un masque. La plupart des gens se considèrent très à l'aise, à l'aise et modérément à l'aise (58 %) avec l'option d'acheter des produits alimentaires ou des boissons dans une salle de spectacle.

La question 33 proposait une échelle de 1 à 10 où les répondants devaient chiffrer leur capacité à s'engager financièrement, personnellement ou d'une autre manière, envers les arts de la scène. Dépassant la moyenne globale de 4,24 sur 10 pour l'ensemble des répondants, les publics de la danse se montrent les plus engagés avec une réponse à 5,72 sur 10, suivis de ceux du cirque (4,65 sur 10) et du théâtre (3,44 sur 10).

Pour faire suite à cette question sur l'engagement des publics, nous avons demandé aux répondants sous quelle forme ils préféreraient manifester leur appui aux arts de la scène s'ils avaient à le faire. Les répondants pouvaient sélectionner tout ce qui s'appliquait parmi les 8 choix de réponses. Les 3 choix les plus populaires se sont révélés : « en assistant à des spectacles » (80 %), « en signant une pétition en faveur d'une compensation financière des gouvernements aux compagnies touchées par la pandémie » (42 %) et « par l'écoute d'un spectacle numérique (33 %) ». Il est intéressant de constater que l'écoute d'une captation numérique est vue comme une manière de manifester son appui à une compagnie de théâtre, de danse ou de cirque.

À l'avant-dernière question de ce sondage, les répondants devaient choisir entre assister au spectacle, peu importe le moyen de diffusion, ou

assister au spectacle en personne. Assister au spectacle en personne a été privilégié par une proportion de près de 80 %. Incontestablement, assister au spectacle en personne et renouer avec les arts vivants revêtent une importance toute particulière en contexte de pandémie.

À la question 36, la dernière, les répondants étaient amenés à chiffrer leur engagement envers les arts du spectacle sur une échelle de 1 à 10. Encore une fois, les publics de la danse, avec une note de 6,91 sur 10, se démarquent des deux autres publics quand vient le temps de manifester de l'engagement envers leur activité culturelle préférée, ce qui se traduit par un écart d'un point avec les spectateurs de cirque (5,94 sur 10) et de près de deux points avec ceux qui manifestent une prédilection pour le théâtre (5,17 sur 10).

Discussion

S'il était possible de conclure provisoirement au terme de ce sondage qu'en raison de son âge relativement élevé, le public des arts de la scène avait relativement peu changé ses habitudes de consommation culturelle et qu'il avait encore très envie d'aller au théâtre, à la danse et au cirque, la levée très progressive des mesures, les incessantes modifications aux conditions de la représentation (jauge, distanciation, masque, etc.) et même la fermeture répétée des salles semblaient en train de venir à bout de ces habitudes culturelles pour de nombreux spectateurs chez qui elles paraissaient pourtant fortement ancrées. On a observé en effet une diminution de la fréquentation des salles au cours de l'automne 2021, particulièrement là où de plus petites productions étaient présentées.

Bien que la nouvelle fermeture des salles en décembre 2021 n'ait pas provoqué au Québec des protestations aussi véhémentes que celles qui ont eu lieu en Europe (en Belgique, les tribunaux ont invalidé cette mesure), l'inquiétude demeure palpable, tant chez les diffuseurs que les chez les producteurs. Le milieu des arts vivants craint en effet qu'une suite de soubresauts refroidisse encore davantage l'ardeur de publics qui peinent à reconnaître les sorties culturelles qui faisaient autrefois leur bonheur tant les mesures appliquées réduisent le plaisir qu'ils en tirent. (Lalonde, 2021)

La situation laisse aussi peu d'espoir à ceux et celles qui ont cru un temps que le numérique pourrait représenter une solution en période de

crise sanitaire. Étant donné le petit nombre de répondants se montrant intéressés par les activités numériques des salles de spectacle, ce n'est peut-être pas de ce côté qu'il faut se tourner. En outre, ce n'est sans doute pas ce public, qui va déjà au théâtre, que devraient d'abord cibler les compagnies de théâtre, de danse et de cirque pour faire la promotion des enregistrements de leurs spectacles, mais plutôt les publics empêchés, qui ne se déplaceraient pas en salle de toute façon. Rien n'assure cependant que ces derniers seraient prêts à changer leurs habitudes culturelles pour des pratiques qui ne leur sont pas encore familières.

En somme, cette pandémie laisse le public des arts vivants devant des solutions imparfaites : attendre, peut-être longtemps, avant de retrouver le plaisir intact du spectacle en personne ou accepter d'y retourner, probablement moins souvent, et obtenir un plaisir réduit de la sortie culturelle qu'il aime et veut continuer d'encourager. Substituer un enregistrement numérique au spectacle pourrait constituer une troisième option, tout aussi imparfaite que les deux premières, pourvu qu'elle soit offerte pour l'événement qui intéresse ce spectateur. Or, ce ne sont pas toutes les compagnies de théâtre, de danse ou de cirque qui ont les moyens de produire et de diffuser des enregistrements de qualité.

Ainsi, la longue sortie de crise qui se profile met à rude épreuve un milieu pour qui se réinventer est bien plus épuisant que prévu. D'ailleurs, plus que de réinvention, c'est peut-être de *rétablissement de la confiance* qu'il faut parler, puisque les règles du jeu qui étaient connues et appréciées du public ont été bouleversées et qu'il n'est pas encore possible de savoir quand elles seront de retour. Ce que l'on sait désormais de manière plus certaine, c'est que cela ne se fera sans doute pas du jour au lendemain.

Juin 2021²

2. Synapse C et le Laboratoire de recherche sur les publics de la culture ont présenté les résultats de ce sondage à la presse en mars 2021. Les auteurs ont rédigé l'essentiel de leurs analyses dans les mois qui ont suivi. L'équipe remercie Mitacs qui a participé au financement de cette enquête.

Bibliographie

- DAIGLE/SAIRE. (2020). « Étude des publics des arts de la scène au Québec. Le profil national, disciplinaire et géographique des publics et du non-public, les facteurs influençant la fréquentation et un bilan prospectif », Montréal, Groupe de travail sur la fréquentation des arts de la scène.
- DAIGNAULT, Lucie et Bernard SCHIELE. (2014). *Les musées et leurs publics. Savoirs et enjeux*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 390 p.
- DANVOYE, Marik. (2018). « La fréquentation des institutions muséales en 2016 et 2017 », *Optique Culture*, n° 60, p. 1-16.
- ETHIS, Emmanuel. (2004). *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture*, Paris, L'Harmattan, 192 p.
- FORTIER, Claude. (2018). « La fréquentation des arts de la scène au Québec en 2017 », *Optique Culture*, n° 61, p. 1-24.
- JACOBI, Daniel et Jason Luckerhoff. (2009). *À la recherche du non-public*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 188 p.
- LALONDE, Catherine. (2021). « Le plaisir recroît avec l'usage », *Le Devoir*, 12 octobre 2021. <https://www.ledevoir.com/culture/640788/arts-vivants-le-plaisir-recroit-avec-l-usage>
- PAQUIN, Jean. (1996). *Art, public et société. L'expérience des Maisons de la culture de Montréal*, Montréal, Hurtubise, 122 p.
- PURCOM. (2020). « Dévoilement d'un sondage Léger 360 – iCible/RIDEAU » [rapport de sondage], 30 avril 2020. <https://purcom.ca/devoilement-dun-sondage-leger-360-icible-rideau/>
- SIROIS, Alexandre. (2020). « Culture: tout est gratuit (et c'est épouvantable!) », *La Presse*, 10 mai 2020. <https://www.lapresse.ca/debats/editoriaux/202005/09/01-5272935-culture-tout-est-gratuit-et-cest-epouvantable.php>

CHAPITRE 20

Fragilité et espoirs

Table ronde sur l'industrie de la musique et la pandémie

*Propos recueillis par Luc Drapeau, en collaboration
avec Sandria P. Bouliane*

La table ronde *Musique : industrie et associations* a marqué la conclusion de la troisième journée du colloque *Réagir, créer, persévérer : les initiatives culturelles québécoises au temps de la COVID-19* qui se déroulait le 12 mars 2021. Animée par Sandria P. Bouliane, professeure adjointe de musicologie à l'Université Laval, la table ronde rassemblait des acteurs clés de l'industrie et des associations qui avaient joué un rôle significatif auprès de leurs membres pendant la pandémie.

Durant un peu plus d'une heure, quatre intervenants ont fait partager leurs expériences et perspectives quant aux effets de la crise sur l'industrie musicale : Solange Drouin, vice-présidente aux affaires publiques et directrice générale de l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) ; Patrick Kearney, fondateur du Regroupement des festivals régionaux artistiques indépendants (REFRAIN) ; Dominic Trudel, directeur général du Conseil québécois de la musique (CQM) et John Weisz, directeur général des Scènes de Musique Alternatives du Québec (Les SMAQ). Leurs réflexions ont porté sur des sujets cruciaux, tels que le maintien et le renouvellement des services aux membres depuis la pandémie, les attentes et les inquiétudes en vue de la relance, ainsi que les nouvelles pratiques et opportunités émergentes.



Image 20.1 Bannière du colloque *Réagir, créer, persévérer : les initiatives culturelles québécoises au temps de la COVID-19* organisé en 2021 par le CRILCQ et ses partenaires. Crédit : © Lise Bizzoni et le CRILCQ.

Sandria P. Bouliane a structuré le dialogue autour de quelques questions, invitant les participants à un tour de table avant d’approfondir la discussion sur les problématiques majeures de l’industrie musicale au temps de la COVID-19.

Tour de table

Le tour de table a débuté avec Solange Drouin, en poste à l’ADISQ de 1992 à 2021. Après avoir remercié les organisateurs pour « l’opportunité créée de nouer des partenariats entre différents organismes », elle a dépeint l’ADISQ comme une entité cruciale représentant « les producteurs de disques, de spectacles et de vidéos », une organisation fondée il y a 42 ans, qui a « accompagné le milieu de la musique dans son développement depuis 1978 ». La passion de Solange Drouin pour la musique locale transparaît clairement alors qu’elle aborde l’évolution de la mission de l’association face à la concurrence internationale : « Autrefois centrée principalement sur la musique francophone, l’ADISQ a élargi son champ d’action. La musique francophone demeure dans notre ADN, mais aujourd’hui, nous parlons de musique québécoise. Il est évident que la musique d’ici a besoin d’un cadre spécifique pour pouvoir se développer et trouver son public. »

Depuis quatre décennies, l'association travaille à « déployer les nombreux talents du Québec » qui sont mis en lumière lors du gala annuel de l'ADISQ. Solange Drouin insiste toutefois sur le fait que « soutenir l'ensemble du milieu nécessite plus qu'un gala... La fin de la chaîne, c'est clairement la représentation et l'accès du public. [...] Ça requiert aussi un contexte de formation, de relation de travail avec des partenaires, artistes, interprètes, réalisateurs, etc. ». En abordant les défis complexes de l'industrie, tels que la gestion des droits d'auteurs, la télédiffusion et les télécommunications, elle a rappelé avec préoccupation « que les recettes provenant de l'achat de musique sont en baisse depuis 2005 ». Heureusement, conclut-elle, l'ADISQ peut compter sur une infrastructure interne robuste : « une équipe de 18 personnes, très bien soutenue par les conseils d'administration ».

Le deuxième intervenant, Patrick Kearney, fondateur du REFRAIN et directeur général du festival Santa Teresa de Sainte-Thérèse, a pris ensuite la parole : « Contrairement à l'ADISQ, qui a un long historique, nous sommes nouveaux sur l'échiquier de la culture ». Le REFRAIN, créé en avril 2020, est en quelque sorte un produit de la pandémie : « Tout a commencé par des appels logés vers d'autres collègues et amis de festivals musicaux, tels que le Festif! de Baie-Saint-Paul et le Festival en chanson de Petite-Vallée, etc. » Au fil du temps, ce qui était un échange entre collègues s'est élargi, rassemblant « parfois plus de 50 d'entre eux dans les différentes visioconférences ». Le REFRAIN est né d'un « besoin criant de se réunir » et d'offrir une structure adaptée aux festivals régionaux, distincte du REMI (Regroupement des événements majeurs internationaux) : « Les enjeux des Francos, d'Osheaga ne sont pas les mêmes que ceux d'un festival de poésie mené par Richard Séguin en Estrie. Ce sont deux mondes différents. »

La force du REFRAIN, selon Patrick Kearney, est son conseil d'administration formé de 11 personnes. Et si 60 % des festivals membres sont musicaux, la musique n'est « jamais très loin » dans des festivals d'autres disciplines comme la danse, les arts du cirque et le théâtre. Une autre source de fierté est l'engagement des membres du REFRAIN envers la relève. En leur réservant « au moins 25 % de la programmation », insistait-il, le rôle des festivals est vital dans la découverte des nouveaux talents. Le directeur s'est dit satisfait du financement dont le REFRAIN allait bénéficier pour atteindre ses objectifs, mais souhaitait un meilleur soutien direct aux créateurs : « On aimerait qu'une plus grande partie de la somme

serve à financer les performances et aille directement aux artistes et pas juste à des programmeurs Web ; je n'ai rien contre eux, mais souvent, la grande partie de l'argent va là. »

« Nous aussi, on est un vieux de la vieille », a souligné le troisième intervenant, Dominic Trudel, en faisant référence à l'ADISQ. En effet, en 2021, le CQM, qui se concentre sur les « musiques de concert », fêtait ses 34 ans d'existence :

Par cette terminologie, précise Dominic Trudel, *a contrario* de « musique spécialisée » ou « savante » qui peut paraître rébarbative, on parle de musique classique, ancienne, baroque, romantique, postromantique, contemporaine, de jazz, de musique traditionnelle québécoise et de musique du monde. Parfois, il y a des lignes étroites entre des dérivés de la musique populaire, mais on essaie de tracer une ligne pour représenter une musique plus nichée.

En rassemblant des membres qui évoluent dans la création, la production, la diffusion, la recherche et l'éducation, le CQM a pour mission de promouvoir les musiques de concert auprès des instances gouvernementales et des communautés locales, nationales et internationales.

Le CQM joue aussi un rôle important dans la concertation et la cohésion de ses membres en offrant des services comme la formation continue et des plateformes pour connecter les musiciens et les orchestres avec les diffuseurs pluridisciplinaires : « On peut [aider] les diffuseurs à partir du moment où un concert décroche une tournée achetée par plusieurs diffuseurs en soutenant une partie des cachets grâce à une subvention dédiée. » Dominic Trudel a conclu en formulant le souhait de voir la musique de concert plus largement diffusée au Québec, en dehors des grands centres.

Le tour de table s'est conclu avec Jon Weisz, directeur général des SMAQ, fondées en 2017 et incorporées en 2018. L'association des Scènes de Musique Alternatives du Québec représente les lieux de diffusion indépendants qui œuvrent principalement dans le monde de la musique et, dans une moindre mesure, dans l'humour. Les SMAQ comptent 55 membres et présentent la majorité des spectacles de la province. « Ce qui distingue les SMAQ des autres réseaux de diffusion, c'est qu'elles représentent différents modèles d'affaires où chaque situation est unique. On a des endroits qui sont des salles de théâtre sur papier, des salles qui sont des restos, des bars. Il n'y a pas de modèle d'ensemble pouvant être repris par les autres. » La mission principale de l'association est de professionnaliser les lieux pour offrir de meilleures conditions aux artistes

et aux producteurs. En 2021, plusieurs projets à venir étaient en développement, dont un outil de mutualisation de données, une série de formations professionnelles et une étude financée pour quantifier la part de marché de ses membres.

Les SMAQ jouent également un rôle vital, surtout en matière de représentation politique. John Weisz affirmait qu'il avait consacré la majorité de son temps de l'année 2020 à cette activité. En conclusion, il a émis un constat alarmant sur la survie des salles de diffusion : « Sans le financement qu'on a reçu durant l'année, on aurait vu une extinction des petits lieux de diffusion au Québec. »

Ce tour de table a permis à Sandria P. Bouliane de mettre en lumière la diversité des participants en soulignant la complémentarité entre l'industrie du disque et du spectacle, le réseau des festivals et celui des salles. Cette occasion de rencontre inédite a également mis en relief la coexistence de deux acteurs solidement implantés depuis plus de 30 ans et de deux nouveaux venus, qui, en dépit des défis posés par la pandémie, aspirent à mettre en place des structures afin de représenter au mieux leurs membres. Après le tour de table, l'animatrice a lancé la première question : « Depuis le 13 mars dernier, quelles ont été vos deux préoccupations principales pour maintenir ou renouveler vos services auprès de vos membres ? »

Principales préoccupations concernant le maintien ou le renouvellement des services aux membres depuis le début de la pandémie

Premier à faire partager son expérience, Dominic Trudel a souligné que la préoccupation majeure a été l'accès à l'information. La situation des musiciens pigistes et surnuméraires est catastrophique par rapport à ceux liés à des ensembles qui pouvaient travailler un peu grâce aux subventions. La communication est devenue essentielle, s'intensifiant avec les visioconférences : « Toutes les deux semaines, on rencontre nos membres et on discute. On les informe de l'avancement des programmes de subventions, de ce qui s'en vient. [...] Ça nous a permis de nous rapprocher d'eux, parce qu'on est en crise et qu'il faut répondre à leurs besoins. » Face à la rapidité croissante du monde numérique, le milieu musical a aussi constaté ses failles : « Le modèle d'affaires ne fonctionne pas. Ce n'est pas rentable actuellement de diffuser des concerts en numérique. C'est un nouveau produit pour le

milieu, peut-être appelé à rester, mais qu'est-ce qu'il va devenir, comment va-t-il se développer ? » Il a également mis en évidence la particularité de la musique de concert, souvent limitée à une unique représentation, à laquelle le numérique pourrait donner « une seconde vie ».

Dominic Trudel a néanmoins conclu positivement : « En ce moment, même si le modèle d'affaires n'est pas réglé, le milieu est content de l'apprentissage réalisé au cours des derniers mois. Cela a permis [aux membres] de découvrir des liens qu'ils ont été capables de maintenir avec le public ainsi que de nouveaux publics qu'ils ont été capables d'aller chercher. Il y a un nouveau modèle d'affaires à trouver et il va falloir le trouver. »

À cette première question, Solange Drouin a d'entrée de jeu affirmé qu'elle se méfiait des solutions « *one size fits all* qu'on voudrait appliquer à tout le monde, mais qui ne font à personne ». Ses inquiétudes concernaient alors la perte potentielle d'une génération complète d'artistes et l'effet d'une reprise timide sur un milieu déjà vulnérable. La musique populaire repose sur deux sources de revenus principales : l'enregistrement sonore et les spectacles. « Depuis 2005, les enregistrements sont en baisse, passés de 13 millions d'albums vendus à 1 million. » La pandémie a eu l'effet d'une tempête parfaite frappant une industrie déjà affaiblie : « La pandémie, il faut la comprendre dans ce contexte-là. Elle est arrivée alors que les difficultés étaient déjà très importantes. Pour moi, on avait déjà les genoux à terre sur beaucoup d'aspects. » Avec la crise, « c'est 60 % des revenus liés au spectacle qui ont été perdus, et ce, sans compter les enregistrements sonores qui ont diminué de 40 %. Des revenus autonomes ne sont plus là et représentaient 85 % de tous les revenus. » Solange Drouin a également contredit les affirmations selon lesquelles l'aide publique serait suffisamment généreuse, déclarant qu'elle ne représente que 15 % des revenus, contrairement à l'idée que colportent certains médias.

Malgré ces défis majeurs, la directrice générale de l'ADISQ a exprimé un certain optimisme devant la productivité de l'industrie dans l'adversité : « Les entreprises que nous représentons ne se sont pas mises sur pause. Elles ont continué à travailler. Hier, lors des rencontres de l'ADISQ, je disais que 500 albums sont sortis dans la dernière année de pandémie. C'est complètement fou. Je savais qu'on était prolifique, mais que ça continue à ce point-là, ça m'a étonnée. » Elle a plaidé ensuite pour l'importance de maintenir les structures mises en place au cours des 40 dernières années, qui ont contribué à la création d'un répertoire riche et prometteur.

Passant la parole à Jon Weisz, représentant des SMAQ, l'animatrice a reformulé la question de départ pour savoir quels avaient été les besoins les plus criants exprimés par les membres de cette nouvelle association.

Jon Weisz a d'emblée rappelé leur situation critique au début de la pandémie : « Voilà plusieurs mois, l'information que nous avions disait que, s'il n'y avait pas d'aide d'urgence provenant de la part de différents paliers de gouvernement, la survie de 9 salles sur 10 était menacée. » Ce constat alarmant, annonçant la possible disparition de nombreux lieux de diffusion indépendants, a été résolu grâce aux programmes d'aide mis en place et qui allaient être reconduits. Une fois cette question en partie réglée, alors que la grande majorité des salles n'étaient plus au bord de la faillite, une seconde préoccupation demeurait : « Nos salles, historiquement, ne sont pas reconnues en tant qu'espaces culturels. » Il s'agit là, encore aujourd'hui, d'une faille systémique qui crée un déséquilibre dans le traitement des salles de spectacle indépendantes. Jon Weisz a conclu en insistant sur l'importance de ces lieux et en affirmant que « toutes les personnes qui travaillent dans l'industrie, tous les agents de spectacles, producteurs, artistes, savent que la plupart des spectacles en musique passent par ces salles, offrant un apport primordial au milieu. »

En somme, l'intervention gouvernementale a apaisé la situation, mais l'avenir des salles de spectacle indépendantes demande encore une réflexion et des actions majeures et « les roues du gouvernement roulent très lentement. L'enjeu, c'est de rattraper l'écart qui existe ». La reconnaissance de ces salles en tant qu'espaces culturels de diffusion à part entière est encore loin d'être acquise.

En réponse aux propos de John Weisz, Sandria P. Bouliane a trouvé important de souligner cet enjeu de faille systémique : « Autant les gens ont été surpris que les salles de cinéma dépendent à ce point des ventes de pop-corn, du côté des scènes de musique indépendantes, plusieurs ignorent qu'elles se cachent souvent derrière le nom d'un bar, d'un restaurant, d'un café ou d'un autre commerce. On peut effectivement se demander dans quelle mesure cela peut avoir un impact sur les accès et les occasions de financement. » Elle s'est ensuite adressée à Patrick Kearney du REFRAIN pour l'inviter à répondre à la seconde question : « Après une année de crise dans votre milieu, quelles mesures ou quelles actions vous paraissent les plus importantes pour favoriser la relance ? »

Attentes et préoccupations en regard de la relance

Pour le fondateur du REFRAIN, la crise a représenté une opportunité, malgré les défis importants qu'elle a posés au milieu musical : « Comme on est né d'une crise, il ne faut pas que l'on ne se définisse que par cette crise. Sans cette crise toutefois, a-t-il avoué, il n'y aurait pas eu cette pause forcée qui nous a permis de nous rallier et de créer des liens qui vont perdurer et qui seront fédérateurs. »

Aux yeux de Patrick Kearney, les leviers de la relance ont résidé en deux éléments clés : la prévisibilité et le maintien des appuis financiers au secteur. Évoquant les nombreuses initiatives mises en branle pour rendre l'art vivant de nouveau accessible pendant la pandémie, Patrick Kearney estime que la gestion du risque est essentielle :

Il faudra être capable de vivre avec les éléments et ne pas être sans cesse obligés de reporter à Pâques, à la fête des Mères, à la fête des Patriotes. En musique, on ne peut pas construire comme ça. Il faut de la prévisibilité. On sait aussi que la jauge ne sera pas à 5 000 personnes. Je trouve honorable que le REMI et les grands festivals demandent cette jauge-là. C'est très ambitieux. Moi, je serais chanceux d'avoir 250 personnes en mai [pour Santa Teresa].

Cette gestion du risque devait être soutenue financièrement, surtout auprès des festivals qui ont fait face à un grand manque à gagner.

Patrick Kearney a conclu en soulignant l'importance du soutien financier :

Évidemment, quand je présente des spectacles devant 250 personnes au lieu de 5000, le manque à gagner est de 4750. L'idée est de faire place à la relève, mais il y a des enjeux de cachets. Tu ne peux pas sous-payer les artistes parce que ce n'est pas facile pour eux. En même temps, quand un artiste commande 10 000 dollars ou 20 000 dollars et que la foule n'est que de 250 personnes, ça ne fonctionne pas.

Les petits festivals représentaient de belles pistes pour la diffusion de la musique à l'été dans le contexte de pandémie : « Je pense qu'ils ont un certain avantage par leur agilité. Le Festif!, la musique porte-à-porte : tu ne peux pas t'adapter plus que ça. [...] Vous avez vu comment la Gaspésie, la Côte-Nord ont été envahies ? C'est bien correct qu'on redécouvre nos régions. Ça aura aussi permis de découvrir des spectacles et des festivals artistiques et musicaux. »



Image 20.2 *Tournée de portes*, version estivale, Série locale du Festif!, Baie-Saint-Paul, 2020. Crédit photo : © Louis Laliberté.

Sandria P. Bouliane a ensuite dirigé la question vers Dominic Trudel : « Sur la question des festivals, j'aimerais vous entendre, parce qu'il y a aussi des festivals de musique de concert. Est-ce que vous envisagez l'été comme Patrick Kearny ? »

« Absolument. On pense aux festivals qui sont très connus comme Lanaudière et le Domaine Forget [de Charlevoix] qui accueillent des foules extérieures assez importantes, qui ont aussi des concerts en salle. Même chose que pour Patrick : on peut essayer de créer une formule restreinte. Avec 250 personnes, c'est possible. » Le directeur général du CQM a soutenu par ailleurs que la musique de concert s'est adaptée aux contraintes imposées par la santé publique en réinventant les formats, en produisant des formules raccourcies pour respecter le couvre-feu. Une flexibilité qui, selon lui, n'était pas la même que dans l'organisation d'un concert rock : « On a une clientèle qui est prête à suivre. Donc, il y a cette agilité-là qui est possible, mais sans l'aide et le soutien, on n'y arrivera pas. »

Au-delà de la simple réduction du nombre de spectateurs, les participants ont abordé la complexité de la programmation. Les orchestres ont en effet été contraints de réduire leurs effectifs sur scène et d'ajuster leur répertoire : « Un orchestre symphonique avec 80 ou 100 musiciens dans le cadre d'un festival ou d'un événement spécial, ça prend vraiment un

grand espace. Une fois qu'on a atteint 50 musiciens, ce n'est plus du tout la même offre.» De plus, les restrictions de déplacement ont poussé les différents festivals et scènes à mettre en avant davantage d'artistes locaux : « Je dois dire qu'il y a eu des revirements de situation. Je pense à la Salle Bourgie, dont la moitié de la programmation est habituellement réservée à des artistes internationaux. Elle a dû repenser une programmation complète avec des artistes locaux. C'est extraordinaire ! »

Dominic Trudel a néanmoins manifesté son inquiétude pour toute la chaîne de production en attente de représentations :

Tout le monde veut travailler. Il y a énormément de productions qui se font. Effectivement, comme Solange Drouin le disait, il va y avoir un goulot d'étranglement à un moment donné. Cette offre-là que tout le monde a travaillée et qui est prête à être offerte n'aura ni de salles ni de public pour l'accueillir. Ça va commencer graduellement, avec des jauges réduites, des salles soumises à des contraintes. Il va falloir apprendre à vivre avec. Ça va demander une agilité énorme.

En conclusion, la vision de Dominic Trudel sur l'avenir de la musique de concert dans la situation actuelle s'est révélée à la fois pragmatique et nuancée. Il a insisté sur l'agilité et l'adaptation nécessaires tout en reconnaissant que les défis restent immenses et que les solutions doivent être trouvées avec soin et considération :

Effectivement, il y a plein d'idées. Des initiatives où les musiciens partaient frapper aux portes des citoyens, des miniconcerts. Il y en a eu beaucoup qui ont été expérimentées à Montréal. C'est extraordinaire. Mais tu ne peux pas faire ça tout le temps. Ça va revenir périodiquement. On ne peut pas compter uniquement là-dessus pour [faire] repartir tout un secteur. Donc oui, on est tous dans le même bateau.

Solange Drouin a poursuivi : « On ne peut pas empêcher un cœur d'aimer », a-t-elle lancé, exprimant le besoin inextinguible des artistes de créer et de se produire sur scène malgré la pandémie. « Maintenant, on a tous ces albums qui n'ont pas eu la visibilité qu'ils auraient dû avoir. Certains avaient le luxe d'attendre et de sortir en 2021. Bref, tout le monde sollicite vos oreilles. Dominic faisait référence au public et je sais que Jon et Patrick pensent la même chose. Le public devra être au rendez-vous. On compte sur lui. »

Au-delà de la radio, de la télévision et des services de musique en ligne, il faudrait ouvrir de nouvelles fenêtres de diffusion. Selon elle, le

spectacle vivant représente plus qu'une simple performance : c'est l'essence même de la culture. Elle a abondé dans le sens de Jon Weisz, soulignant la nécessité d'une pluralité de lieux pour nourrir l'écosystème musical du Québec, composé des « artistes établis qui cherchent un contact plus intime avec leur public [et des] artistes de la relève qui n'ont pas besoin d'une salle de 1 000 places » ; elle a milité pour la conservation de cette diversité de lieux, essentielle à la santé et à la vitalité du paysage musical : « Si l'on perd des bouts de cet écosystème-là, c'est dangereux. »

Solange Drouin s'est empressée de mettre en garde contre les conséquences d'une situation déjà fragile : « On ne perd pas juste des lieux, ce que j'entends de plus en plus, c'est l'accès à la main-d'œuvre. » Évoquant l'exode troublant de techniciens de scène vers la télévision, le cinéma et même les bancs d'école, elle s'est inquiétée de ce que certains musiciens se sont réorientés ou ont choisi de suivre une toute nouvelle voie : « Reviendront-ils ? C'est une vraie préoccupation. Où sont allés les travailleurs de notre secteur ? Dans les festivals aussi, tu as besoin d'un certain nombre de personnes pour que ça roule. Est-ce qu'on a encore accès à ce monde-là ? », a lancé la directrice générale de l'ADISQ, dubitative et visiblement à court de réponses, mais toujours déterminée à voir la scène musicale non seulement survivre, mais prospérer.

Afin de mettre en lumière les aspects positifs, l'animatrice a ensuite guidé la discussion vers un terrain plus optimiste : « Quelles sont les nouvelles pratiques qui, selon vous, resteront en place pour nous aider à traverser les prochaines étapes ? »

Nouvelles pratiques et défis à venir

Jon Weisz, directeur général des SMAQ, utilise l'expression *silver lining* afin d'illustrer la lueur d'espoir pouvant émerger d'un événement négatif et pour évoquer la période à venir. La pandémie, selon lui, a mis en évidence plusieurs failles et problèmes préexistants, « qui étaient déjà là, pas seulement en culture ».

Il a souligné que la crise avait favorisé la création de liens en plus de renforcer la solidarité au sein du milieu, conduisant à des avancées politiques qui n'auraient pas été possibles autrement. Chez les SMAQ, le nombre de membres a triplé et on a obtenu des gains significatifs. Le regroupement a maintenant une place autour de la table de discussion

avec les gouvernements. Pour la première fois, les salles indépendantes du Québec et du reste du Canada ont reçu du financement, une avancée qu'il a qualifiée de « percée historique attendue depuis plus de 20 ans ».

Il a conclu avec le souhait que toutes les énergies déployées au cours de la pandémie renforcent la valeur des actions qui ont été tentées afin de donner une perspective d'espoir et de positivité pour l'avenir de l'industrie.

Échanges et conclusion

La session s'est conclue par un échange entre les participants nourris de quelques questions du public par le biais du clavardoir. À propos des effets de la pandémie sur la capacité des organisations à soutenir la carrière artistique de leurs membres, Solange Drouin a répondu d'emblée :

Ça a pris du temps à bâtir ce milieu et à avoir un niveau de production d'une masse critique d'artistes intéressants. Là, on est fier de tout ça, mais ça demeure fragile. Mon leitmotiv, ça a toujours été : dynamique, mais fragile. [...] Il faut faire vivre tout ce monde-là. C'est bien beau sortir un album et le mettre sur YouTube ou ailleurs. Il faut être capable de soutenir le développement des carrières. Ça passe par l'enregistrement sonore, le spectacle et les produits dérivés. Ce qu'on veut, ce n'est pas seulement que les artistes produisent leur premier album, mais [qu'ils en fassent] un deuxième et un troisième. [Qu'ils aient] une carrière pour développer leur talent.

Ce qui est le plus triste, a-t-elle conclu, c'est l'impossibilité pour la plupart de se concentrer sur leur art, de pouvoir en vivre. « Tout cela a été mis en péril et a engendré des situations catastrophiques, humainement difficiles. »

À propos du soutien apporté par les gouvernements fédéral et provincial, Dominic Trudel a dressé un portrait nuancé : « En fait, je dirais que, pendant toute cette pandémie, on a quand même eu une belle écoute de la part du Ministère. Les résultats ne sont pas toujours ceux qu'on souhaite, mais l'écoute est là. » Enchaînant avec les investissements et les efforts du gouvernement, mais également ses limites, il s'est dit enthousiaste face à la mesure de compensation de billetterie du Conseil des arts et des lettres du Québec, la qualifiant de « fantastique », tout en soulignant que « 4 778 représentations, ce n'est même pas le quart des spectacles qui sont présentés ». Dominic Trudel a terminé en décrivant le défi actuel : « En ce moment, les chiffres qui sortent affirment qu'on est plus affecté que le secteur de la res-

tauration. [...] Je ne sais pas comment on va arriver à ce que la culture prenne sa place à travers cette pandémie et l'ensemble des secteurs de la vie économique qui sont touchés. C'est un vrai casse-tête. »

Jon Weisz a ensuite abordé la question des fonds d'urgence, affirmant que : « Ça dépend de l'enjeu en question. J'ose croire qu'il n'y a aucun organisme culturel qui était en opposition avec le renouvellement des fonds d'urgence pour le prochain budget. » Il a poursuivi en exprimant son souhait général : « Tout le monde veut que le gouvernement continue de souscrire à l'industrie culturelle le temps que tout doit rester fermé. Je pense que c'est ça, notre front commun. » Bien que les deux paliers de gouvernement n'aient pas oublié le milieu culturel, Solange Drouin a réitéré la nécessité d'un soutien durable : « C'est bien beau de donner un coup, mais il en faudra un deuxième et peut-être deux autres. Est-ce qu'on va nous soutenir dans la durée ? Voilà la grande question. »

Dominic Trudel a mis l'accent sur la responsabilité sociale de chacun et souligné la nécessité d'une prise de conscience quant à la manière dont on consomme la culture. Il a exprimé son inquiétude face aux géants du Web, et à leur modèle d'affaires, qui proposent un accès gratuit à une offre mondialisée, mettant en difficulté le produit local :

Il y a effectivement les redevances en impôt de ces grandes plateformes qui font du profit avec du contenu qu'elles ne paient pas. Le problème de ce modèle d'affaires, qu'on nous dit être là pour rester, part, à la base, du consommateur qui a décidé qu'il consommait gratuitement. C'est ça qui vient tout chambouler. On a d'ailleurs la responsabilité sociale de dire comment on consomme la culture et combien on est prêt à payer pour celle-ci.

Il faut ramener le public en salle, le sécuriser et le rassurer. « Quel prix le public est-il prêt à payer pour un concert en ligne ? Tout ça fait partie de l'équation. Il y a une prise de conscience qui doit être faite sur la manière dont on consomme la culture à long terme », a-t-il conclu.

Jon Weisz a terminé l'échange en soumettant l'idée que, lorsqu'on aura à nouveau le droit de présenter des spectacles, ce sera peut-être l'occasion pour les artistes locaux de prendre un espace dans un contexte moins concurrencé par l'offre internationale. Il a lancé cette perspective sur une note positive, affirmant qu'il s'agissait d'une circonstance unique pour les talents locaux.

« Une occasion incroyable d'apprendre », a attrapé au vol Sandria P. Bouliane pour clore la discussion, en remerciant chaleureusement les

quatre invités pour leur générosité à exprimer leurs préoccupations et leurs attentes face à l'avenir postpandémique. Elle a profité de l'occasion pour souligner comment cette crise a mis en lumière des failles, tout en insistant sur la possibilité de voir des retombées positives durables et importantes. « Je trouve que c'était un beau dialogue à établir entre différents milieux, notamment le milieu universitaire qui vous écoutait. On est intéressé par ce qui se passe. Quand on étudie la culture, on a aussi besoin que des choses se passent, d'avoir de la nouveauté et des musiques qui nous tiennent en vie. Merci pour le travail que vous faites au jour le jour. C'est très important. »

CHAPITRE 21

Repenser le processus créatif et le contact avec l'autre

Le cas de la revue *Le Pied*

Sarah Gauthier

Le Pied est la revue du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Ce sont des étudiants désireux d'acquérir de l'expérience dans tous les aspects de la gestion d'une revue qui la dirigent. Chaque année, l'équipe monte trois numéros, propose des ateliers d'écriture ouverts à toutes et à tous et organise des lancements pour célébrer la publication des numéros et permettre la diffusion de la revue. L'année 2020 n'a pas fait exception à la règle et a même permis la production d'un hors-série. Évidemment, le contexte pandémique nous a amenés à repenser la modalité des différentes activités offertes. Afin de garder des traces de ces aménagements, j'ai étudié les moyens mis en place par l'équipe pour entretenir le lien entre la revue, ses autrices et auteurs et son lectorat, que ce soit par la migration de ses activités sur les plateformes en ligne (Facebook, Instagram, YouTube), le maintien de ses ateliers d'écriture repensés en fonction des nouvelles contraintes, l'ajout de points de distribution pour faciliter l'accès aux numéros ou les initiatives de l'équipe pour remettre la revue aux autrices et auteurs publiés ainsi qu'aux lectrices et lecteurs désirant l'obtenir en respectant les mesures de distanciation sociale. À partir de rencontres avec Karolann St-Amand, rédactrice en chef de 2019 à 2020, Évelyne Ménard, rédactrice en chef de 2020 à 2021, et Audrey-Ann Gascon, éditrice de 2020 à 2021, j'ai réfléchi aux répercussions possibles de ces



Image 21.1 Couvertures des numéros réguliers de la revue *Le Pied*, 2020. Crédit photo : © Hélène Bughin.

changements sur le fonctionnement de la revue, même si un retour à la « normale » devait avoir lieu dans les mois à venir.

Depuis quelques années, je pratique l'écriture de poésie et je soumetts mes textes à différents projets littéraires et revues. Comme plusieurs jeunes autrices et auteurs, j'ai vécu ma première expérience d'édition avec la revue *Le Pied* qui a été mon premier lieu de publication. Cette revue existe depuis plusieurs années à l'Université de Montréal. Elle a commencé sous la forme d'un journal étudiant avant de devenir exclusivement une revue de création littéraire en 2011, alors que Roxane Desjardins la dirigeait. L'équipe produisait alors trois numéros par année : hiver, printemps et automne, et chacun était composé de 15 textes. Au printemps 2020, Karolann St-Amand était rédactrice en chef de la revue, tandis qu'Évelyne Ménard et Audrey-Ann Gascon agissaient comme éditrices. Quelles ont été leurs premières réactions à l'annonce du confinement le 13 mars 2020 ? Quelles actions ont-elles menées pour réagir à la situation ?

Au moment où survient cette annonce, la sélection des textes pour le numéro du printemps 2020 vient tout juste d'être terminée, l'échéancier pour les rencontres d'édition, les prochains appels de textes et les lancements de la revue sont établis pour toute l'année. La première réaction de Karolann est d'échelonner les échéanciers sur une période plus longue, pour laisser à toutes et à tous le temps de s'adapter à la situation. Ses mots d'ordre sont « bienveillance » et « conciliation », alors que des changements imprévisibles déroutent les intentions des membres de l'équipe et des

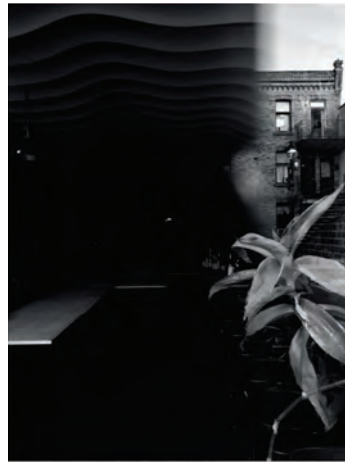


Image 21.2 « Sur le balcon comme au bar », revue *Le Pied*, hors-série, été 2020. Crédit photo : © Karolann St-Amand.

« sur le balcon comme au bar »

contributeurs et contributeurs. Rapidement, les retards s'accumulent. Le mandat de Karolann se prolonge de deux mois et toute l'équipe connaît une année épuisante. Les trois numéros paraissent malgré tout et un hors-série voit même le jour à l'été 2020. L'édition des textes se fait de trois manières : par des réunions virtuelles, des rencontres à l'extérieur ou des échanges de courriels. Les réticences à utiliser Zoom s'estompent graduellement et la plateforme de visioconférence devient la solution la plus utilisée par celles et ceux qui apprécient de parler de vive voix de leur texte. L'équipe s'est également rapidement tournée vers les réseaux sociaux, autant pour maintenir le contact avec la communauté du *Pied* que pour assurer la continuation des activités de la revue. Ainsi, à la demande de Karolann, les éditrices ont photographié leur espace de travail pendant qu'elles étaient en train de réviser les textes et les ont ensuite diffusés sur Facebook et Instagram.

Karolann, inspirée par les initiatives entreprises sur les réseaux sociaux, met sur pied le projet *Les Prescriptions littéraires du Pied*. Elle demande aux membres du comité de lecture et à l'équipe éditoriale de faire trois suggestions de lectures accompagnées d'un commentaire sur chacune des œuvres. Le projet s'étend du 28 avril au 3 juin 2020. Au total, l'équipe de la revue formule 48 suggestions, réparties en 16 publications Facebook et Instagram, ce qui contribue à alimenter les réseaux sociaux et à créer de l'engagement au sein de la communauté ainsi réunie.

Le lancement du numéro de printemps 2020 approche et il faut trouver une solution à un nouveau problème : rendre disponible cette revue en format papier. En temps normal, les lectrices et lecteurs et les autrices et auteurs se procurent leur exemplaire le soir du lancement au bar désigné pour l'occasion, en échange d'une contribution volontaire de 5 dollars. Après le lancement, les revues sont disponibles à l'Université de Montréal dans le local des étudiants du Département des littératures de langue française. En réponse au difficile accès à ce local, l'équipe du *Pied* se lance alors dans la livraison à vélo, qui est un succès. On prévoit des plages horaires où un membre de l'équipe s'installe dans un parc avec une boîte de revues, et l'on informe les intéressés qu'ils peuvent passer y prendre leur numéro. Karolann dépose également quelques exemplaires dans les boîtes à livres de quartier, ce qui permet à la revue de circuler hors de son cercle habituel. L'idée de forger un partenariat avec quelques librairies ou autres types de commerces pour en faire des points de collecte dispersés à travers la ville refait surface. Un ancien rédacteur en chef avait tenté d'implanter cette pratique en 2016, mais elle n'avait pas duré. Karolann, dont la pandémie a chamboulé le mandat de rédactrice, relègue le projet aux oubliettes en raison de tout ce qu'elle doit gérer. En novembre 2020, lorsque Évelyne Ménard devient rédactrice en chef, elle décide de reprendre l'idée et de trouver des endroits où distribuer *Le Pied*. Pour l'équipe, compte tenu du confinement et de la pandémie, c'était indispensable. Au moment d'écrire ces lignes, la Librairie Le Port de tête, la librairie féministe L'Euguélionne et l'épicerie spécialisée Veux-tu une bière continuent sa distribution. La revue a également un site Web où les numéros sont disponibles en ligne, mais il a été inaccessible longtemps, par manque de temps et de ressources (tous les membres de l'équipe sont bénévoles). Le site Web a été rétabli en octobre 2020. On peut maintenant y trouver, gratuitement, les quatre numéros parus en 2020, ainsi que les numéros de l'hiver et du printemps 2021. Les numéros suivants sont ajoutés sur le site au fur et à mesure de leur publication. La revue offre également la livraison par la poste, moyennant certains frais, mais qui ne s'appliquent pas à celles et ceux qui publient dans la revue.

Alors que je rédigeais cet article, Évelyne était encore dans les premiers mois de son mandat et m'a confié qu'elle travaillait à un nouveau projet : la présentation de tous les membres de l'équipe sur les réseaux de la revue. Grâce à une photo et à une courte description, on pourrait mettre

un visage sur les personnes qui permettent à la revue d'exister et impliquer davantage les membres de l'équipe dans la communauté de la revue, car plusieurs travaillent dans l'ombre. En faisant connaître l'équipe, Évelyne cherchait à créer un sentiment d'appartenance plus grand et, dans les circonstances, à briser l'isolement.

Le Pied est une revue à thématique libre, elle accepte les textes de tous les genres : prose, poésie, théâtre, bande dessinée, etc., ce qui n'empêche pas les numéros de montrer une certaine cohérence dans leur contenu, que ce soit pour le vocabulaire ou l'imaginaire évoqué. Dans les numéros précédents, Karolann et Évelyne s'étaient attardées à la récurrence de certains mots, images et affects dispersés dans les textes. La pandémie a marqué le numéro de l'automne 2020, pour lequel on avait lancé l'appel de textes en mai de la même année. Les éditrices et la rédactrice ont noté que le style des textes soumis se rapprochait davantage d'une poésie du quotidien, une écriture de l'intime où le sujet se tourne vers son intérieur, autant physique que mental. Beaucoup de textes mettent en scène des gens qui déambulent dans leur quartier ou encore des appartements et des objets simples du quotidien. Les textes sont le plus souvent dépourvus d'élans poétiques ou lyriques et ils reflètent davantage la réalité concrète de personnes confinées. S'inscrivant dans le sillage de Karolann, Évelyne a la volonté de prêter une attention plus grande aux lignes de force qui unifient chaque numéro et de s'en inspirer pour les mettre en évidence dans les pages liminaires du dossier, toujours réservé à la rédactrice en chef. Pour le numéro de l'hiver 2021, on a lancé l'appel de textes à la fin de l'automne précédent. Déjà en temps normal, l'approche de l'hiver teinte les textes soumis ; on y ressent l'appréhension du froid, le raccourcissement des jours et la lenteur qui s'installe. Cette année, on relève une tension entre l'intérieur et l'extérieur. Les effets du confinement transparaissent dans l'écriture : ils sont thématiques parfois de façon directe, parfois de façon latente. Comme à l'automne 2020, les lieux habités se manifestent fortement et en viennent à régir les interactions du sujet avec son environnement. Les fenêtres se trouvent au cœur de cette tension entre le dedans et le dehors. Le mot *fenêtre*, au singulier ou au pluriel, apparaît 18 fois dans le numéro d'hiver 2021 et figure dans 11 des 15 textes publiés. On imagine les autrices et les auteurs installés à leur bureau, dans une chambre, une cuisine peut-être, ou encore sur leur lit, le regard posé sur une fenêtre qui n'est ni une échappatoire ni une source de réconfort. On

peut relever dans cette image un reflet de la réalité, une conséquence des mesures gouvernementales, mais j'y vois également l'envie de se réapproprier des espaces habitables, ces lieux qui nous accueillent et que nous sommes forcés de découvrir sous un autre jour. Je pense à l'essai de Jean-Michel Maulpoix, *La poésie malgré tout*, dans lequel il parle d'un geste d'écriture toujours en circulation, qui se définit par son intention de continuer : « L'écriture substitue du mouvement à l'immobilité, et de la relation à de l'identité. Le poète réplique à l'absence de sens par le dérèglement de tous les sens. » (1996, p. 16) Les contributrices et contributeurs du *Pied* et, plus largement, les artistes, participent à redonner une signification à ces lieux que l'on tenait pour acquis.

Pour revenir aux soirées de lancement de la revue, avec la fermeture des bars, on doit repenser la modalité de ces événements. Karolann choisit le compte YouTube de la revue pour les lancements qu'elle doit encore organiser. Pour ce faire, les auteurs se filment en train de lire un extrait de leur texte. Ces vidéos donnent lieu à un montage d'une vingtaine de minutes qui est diffusé lors du lancement. Pendant la première diffusion, il est possible d'interagir avec les organisatrices grâce à la section « Commentaires ». L'intérêt de cette formule est d'archiver les lancements et de les rendre accessibles à ceux qui n'auraient pas pu y assister ou qui aimeraient revoir les lectures. En date d'aujourd'hui, les trois lancements au printemps, à l'automne et du hors-série 2020 comptent entre 80 et 150 visionnements, ce qui confirme l'intérêt de ces vidéos dans la durée. Évelyne abandonne toutefois cette formule lorsque vient le temps d'organiser son premier lancement, en raison du temps et du travail que cela exige de toutes parts, puisque, à la première diffusion, ces événements n'ont attiré qu'une quinzaine de personnes. Pour le lancement de l'hiver 2021, l'équipe se tourne vers la plateforme Instagram et prépare une soirée diffusée en direct et animée par Amélie Fortin, responsable de la diffusion et de l'organisation des événements. Les auteurs peuvent y présenter une lecture et donnent leur accord, ou non, pour répondre ensuite à quelques questions autour de leur texte ou de leur pratique d'écriture. L'événement dure près de deux heures et réunit entre 30 et 40 participants. La formule entraîne davantage d'engagements et les gens interviennent beaucoup dans la section « Discussions ». L'ambiance festive, malgré la distance, reproduit celle d'un lancement en présence. À tout le moins, l'impression de communauté et de partage est présente. Contrairement aux épisodes sur

YouTube, le *live* n'a pas été enregistré et ne peut donc plus être consulté par celles et ceux qui l'auraient manqué.

Grâce au relâchement progressif des mesures gouvernementales, le lancement du numéro du printemps 2021 peut avoir lieu dans un parc, mais il faut attendre le 23 juillet 2020 pour le tenir en conformité avec les règles en vigueur. Les responsables de l'organisation louent des micros et des haut-parleurs, invitent un musicien pour créer de l'atmosphère tout au long de la soirée et mettent en place des mesures sanitaires : nettoyage du micro entre chaque prise de parole, désinfectant pour les mains et distanciation sociale entre les membres du public. La soirée est une réussite et permet de renouer avec ce qui se faisait avant la pandémie.

En dehors de ces événements, l'équipe du *Pied* organise des ateliers de création. Chaque numéro accueille une autrice ou un auteur en résidence qui y publie un de ses textes. Un atelier d'écriture a lieu au cours duquel des contraintes sont proposées aux personnes participantes. En mars 2020, l'atelier de Chloé Savoie-Bernard a pour thème la notion de collection. Prévu pour se tenir dans un musée, il doit être déplacé sur Instagram à cause du confinement. Les objectifs de l'activité demeurent les mêmes : donner des contraintes d'écriture aux participantes et participants et les inviter à soumettre un texte au prochain appel de textes de la revue. L'implication des autrices et auteurs en résidence est variable : certains se contentent de faire état de la thématique de l'atelier et de ses contraintes, d'autres s'investissent davantage en expliquant leur concept par « *stories* », en publiant plusieurs fois dans la journée, de manière à animer le plus possible l'activité, ou encore discutent avec les participantes et les participants qui envoient une ébauche de texte par la messagerie privée. Cette dernière formule plaît beaucoup, car elle permet des échanges plus intimes, de plus grande qualité. Plusieurs trouvent moins intimidant de partager leurs créations par voie privée que dans un groupe. Ces ateliers permettent de rompre l'isolement qui a frappé la communauté de la revue.

Au printemps 2020, un projet d'envergure nécessite une gestion et une adaptation rapides, autant de la part de l'équipe de la revue que des artistes impliqués. Dans le cadre du Festival de la poésie de Montréal (FPM), Karolann a l'idée d'organiser un marathon d'écriture nocturne. On convie les participantes et participants à se réunir au Quai des brumes le 3 juin 2020 pour prendre part à huit heures consécutives de création littéraire, soit jusqu'à la fermeture du bar. Six poètes y feront des lectures

et proposeront des contraintes d'écriture aux intéressés. Devant l'annulation de la soirée par la direction du FPM, le marathon doit migrer vers un format virtuel. Bien que l'équipe du *Pied* n'ait pas réagi assez vite pour être incluse dans la programmation officielle du Festival, elle décide de tenir l'événement. Elle s'inspire alors des initiatives de @corona_culture, un compte Instagram qui se définit comme un « format collaboratif d'art littéraire », qui cède son compte à différents artistes qui l'alimentent de contenu et de sessions en direct. Karolann travaille ainsi à transformer la nuit d'écriture en un marathon virtuel d'une semaine, durant laquelle chaque poète invité fera une résidence d'écriture de 24 heures sur le compte Instagram de la revue. La majorité des poètes invités acceptent ces changements et l'on remplace les deux qui n'étaient plus disponibles. À titre d'exemple, les membres de la revue *Saturne* créent deux séances d'écriture en ligne, de 20 minutes, ayant pour thème « Le brouhaha nostalgique des lieux perdus ». Une des séances vidéo reproduit l'ambiance d'un café et l'autre, celle d'un bar. On invite les participantes et participants à composer en s'imaginant qu'ils sont dans de tels endroits. Au moment d'écrire ces lignes, les vidéos ont atteint respectivement 167 et 141 visionnements. Une autre poète invitée, Stéphanie Roussel, suggère aux gens d'écrire depuis leur corps, autour de la nourriture. Durant sa résidence, elle partage des poèmes, des vidéos et des photos. On recense aujourd'hui 252 visionnements de sa performance enregistrée dans les IGTV (alors la chaîne télé d'Instagram). Les autres créatrices et créateurs invités proposent tous des ateliers personnalisés et stimulants, qui peuvent toujours être consultés sur la page Instagram du *Pied*. L'appel de textes pour ce numéro est jumelé à un appel d'illustrations de tous types, à condition qu'elles respectent également les contraintes proposées. Bref, les artistes s'impliquent réellement dans le processus et créent du contenu à la fois inspirant et original en s'adaptant au format en ligne. De ce marathon d'écriture a découlé le numéro hors-série de l'été 2020, le premier dossier de l'histoire de la revue à reposer sur une thématique liée à des contraintes d'écriture. La flexibilité, la bienveillance et la résilience ont permis à l'événement d'avoir lieu malgré les restrictions et de produire un objet coloré et unique, qui a su se saisir de la situation pour verser dans la création multimodale.

Comment les membres de l'équipe envisagent-elles la suite ? Quels effets la pandémie aura-t-elle sur les façons de faire ? En 2021, l'équipe a

remarqué une augmentation des interactions sur les réseaux sociaux rattachés à la revue, ce qui semble indiquer de la part de ceux et celles qui les fréquentent un plus grand besoin de créer des liens, de s'investir et d'échanger. De plus, le nombre de réponses aux appels de textes augmente d'un numéro à l'autre. À l'automne 2020, l'équipe a reçu 90 textes, une vingtaine de plus que pour l'appel précédent. À l'hiver 2021, ce nombre s'élevait à 115 et pour le printemps 2021, c'est 118 textes qui ont trouvé le chemin de la revue. La provenance des textes se diversifie elle aussi, et certains arrivent désormais de l'extérieur du réseau universitaire et de la ville de Montréal. Bien que cette tendance se soit amorcée avant la pandémie, on peut associer son accélération à la nouvelle rigidité de nos quotidiens, au besoin de réconfort créé par la pandémie. À travers ses réseaux sociaux, *Le Pied* dispose à présent d'une plateforme littéraire variée, contenant une banque de suggestions de lectures, ainsi que des ateliers de création toujours accessibles pour le public en quête d'inspiration. En vue d'un éventuel retour à la normale, Évelyne songe à conserver une formule hybride pour les ateliers de création, qui répond selon elle au besoin d'élargissement du public de la revue, à son souci d'être une revue inclusive et à la nécessité d'archiver les propositions d'écriture en ligne. Les entrevues que j'ai réalisées avec Karolann, Audrey-Ann et Évelyne vont dans le même sens : elles conviennent toutes qu'il est désormais nécessaire de remettre en question les façons de travailler qui allaient de soi, tout en conservant ce qui fonctionnait de l'ancienne formule et en y ajoutant les apprentissages réalisés depuis le 13 mars 2020.

Février 2021

CHAPITRE 22

Lire en temps de pandémie

Quand le numérique et l'audio-numérique
tirent leur épingle du jeu

Prune Lieutier

Si la pandémie a bouleversé notre rapport au travail et aux études, elle nous a également forcés à réinventer notre accès à la culture et notre façon de la consommer. Au Québec, la fermeture des salles de spectacle, musées, cinémas et bibliothèques, l'annulation des festivals, l'imprévisibilité du retour à la normale, les restrictions progressives liées aux réouvertures, entre autres facteurs, ont eu pour conséquence de faire basculer en ligne nombre de pratiques et d'usages culturels ou encore de renforcer ceux qui l'étaient déjà. Nous avons ainsi pu voir se multiplier sur nos écrans des captations de spectacles, des découvertes de collections muséales et de lieux de patrimoine, des festivals, des séances de cinéma, mais aussi des espaces et des temps de rencontres et d'échanges avec des créateurs, des conférences et des offres de formation virtuelle par et pour le secteur culturel, des foires et des salons, etc. Le Salon du livre de Montréal, pour ne parler que de lui, a basculé en ligne son édition complète de 2020. La plupart de ces propositions ont rencontré du succès, malgré les circonstances, et ont même pu profiter de cette occasion pour élargir leur public bien au-delà de leurs territoires habituels (Bourel, 2020)¹.

1. Je trouve important ici d'apporter une certaine nuance : si la pandémie a pu avoir des effets inattendus positifs tels qu'une fréquentation plus large et plus internationale de certains événements, elle a eu également de nombreux effets dramatiques, notamment sur la précarisation et la santé mentale des travailleurs et travailleuses de la culture (Fédération nationale des communications et de la culture, 2021).

Le secteur du livre n'a pas échappé à ces bouleversements. Les bibliothèques ont ainsi dû repenser leurs services aux usagers, par exemple en mettant en place des services de livraison à domicile, en développant des systèmes d'appel aux usagers vulnérables ou encore en mettant à disposition des « coffrets » de livres à emprunter, dont les bibliothécaires avaient sélectionné le contenu. Elles ont aussi offert des services de recommandations en ligne (QuoiLire.ca), des heures du conte virtuelles (heureduconte.ca) et développé leur offre de livres en format numérique (+ 134 % entre mai et juin 2020) (Association des bibliothèques publiques du Québec, 2021). Les librairies, elles, ont redoublé d'ingéniosité pour rester en contact avec leurs clients pendant les heures les plus difficiles du confinement : par exemple, la librairie féministe L'Euguélionne s'est lancée dans des livraisons à vélo, tandis que d'autres, comme la librairie Gallimard, ont adhéré à Livraison Arc-en-ciel, un service de livraison à vélo de produits de commerces locaux mis en place par la ville de Montréal. L'Association des libraires du Québec (ALQ) a mis en place l'initiative #lireenchoeur, qui propose des prescriptions littéraires d'auteurs et de libraires, tandis que la coopérative des Librairies indépendantes du Québec (LIQ) a élaboré des outils de promotion collective pour ses membres (Tardif, 2020). Les maisons d'édition ont dû faire face à de nombreuses difficultés de production, en particulier une forte hausse des coûts du papier (jusqu'à 50 % dans certains cas), un problème à échelle mondiale (Carreau, 2022). Malgré cela, elles ont fait preuve d'une grande inventivité par l'organisation de lancements virtuels ou en extérieur (LeBlond, 2020), la mise en place de rencontres en ligne avec les auteurs et autrices ou le développement de nouvelles formes numériques.

Selon le Bilan Gaspard (BTLF, 2022), entre mars 2020 et le printemps 2022, deux années si particulières, les acteurs et actrices du secteur du livre québécois ont ainsi vu leurs ventes augmenter de manière spectaculaire (+ 16 % en 2021), les lecteurs et lectrices accordant notamment une place de choix à la production locale (+ 18,3 % des ventes d'édition québécoise en 2021). Par ailleurs, les différentes mesures sanitaires ont largement modifié les volumes de prêts et de vente des livres numériques et audionumériques au Québec. Causes ou conséquences, la numérisation et la mise à disposition des œuvres littéraires en format numérique se sont elles aussi intensifiées, mais rencontrent encore des défis importants, soit, notamment, l'accessibilité et la découvrabilité des œuvres en format numérique. Enfin, des questions

demeurent, sans possibilité pour le moment de réponses claires: ces tendances favorables au développement des livres numériques et audionumériques pourront-elles se confirmer dans le temps, une fois atteint un plein «retour à la normale»? Et de manière plus générale, comment expliquer cette augmentation de l'appétence pour la lecture des Québécois et Québécoises en temps de pandémie? Celle-ci perdurera-t-elle, comme l'espèrent nombre d'acteurs et actrices du secteur du livre au Québec?

Une augmentation significative des usages numériques des publics

On peine encore à évaluer les conséquences à long terme de la pandémie de COVID-19 sur le secteur culturel. Cependant, il est évident au regard des données chiffrées présentées dans différents rapports et études que les mesures comme les fermetures des lieux culturels et des écoles, la généralisation quasi complète du télétravail ou encore les confinements successifs ont eu des effets importants sur les usages de consommation des produits et les propositions culturelles.

Le rapport de tendances 2020 du Fonds des médias du Canada (FMC), mis en ligne en février 2021, établit ainsi que «le temps moyen passé par jour sur nos téléphones intelligents était de presque 3 heures, contre 2,5 heures en 2019». (FMC, 2021, p. 72-83) Nous devons toutefois nuancer ces chiffres: l'utilisation moyenne des consoles de jeux vidéo et de consultation des réseaux sociaux n'a pas augmenté de manière significative chez le grand public. Cependant, les appels en ligne ont substantiellement augmenté (p. ex., + 40 % d'utilisation du service WhatsApp) (Pimenta, 2020). Cette augmentation et notamment l'accès massif aux réseaux peuvent laisser imaginer le volume majeur de contenus culturels partagés quotidiennement en ligne. Ces chiffres sont soutenus par un fort taux de pénétration des équipements numériques: ainsi, le Fonds des médias du Canada (FMC), toujours dans son rapport de 2021, a calculé que 94,6 % des anglophones et 89,2 % des francophones canadiens possèdent un téléphone intelligent, 79,4 % et 79,3 %, un ordinateur portable, 52,3 % et 52,9 %, une tablette, 37,1 % et 34,8 %, une console de jeux et, enfin, 14,9 % et 10 %, un lecteur de livres numériques (FMC, 2021, p. 72-83).

Au Québec en particulier, l'Académie de la transformation numérique (ATN) de l'Université Laval a constaté le même phénomène de développement des usages que les tendances nationales. Les données les plus

récentes, publiées le 26 janvier 2022 dans le rapport *Portrait numérique des foyers québécois* (ATN, 2021), démontrent que « 58 % des adultes québécois reconnaissent avoir passé plus de temps devant les écrans en 2021 » (p. 4).

Le rapport fait également état d'une augmentation de 7 % de l'utilisation du téléphone intelligent comparativement à 2020, et mentionne que « 74 % des adultes québécois possèdent au moins un appareil de divertissement en 2021 (+ 8 points de % depuis 2020) ». Fait notable également : « 34 % [des Québécois] ont changé leur connexion Internet pour une version plus rapide ; 34 % sont passés à un forfait Internet de type "illimité" ; et 29 % ont modifié leur forfait Internet pour un qui leur donne accès à une plus grande capacité de téléchargement » (ATN, 2021, p. 12).

Ce vaste développement des usages ouvre de nouvelles possibilités du côté de la production culturelle numérique : avec un public mieux équipé et plus compétent en ligne, les créateurs peuvent élargir le champ de leurs propositions. Cependant, même si l'appétence, ou du moins l'intérêt des publics pour les pratiques numériques s'est largement accru ces deux dernières années, les Québécois et Québécoises n'ont pas pour autant mis de côté leurs pratiques culturelles plus traditionnelles. Le secteur de l'édition, papier y compris, a ainsi rencontré un important succès en 2020 avec 20 % d'augmentation des ventes (BTLF, 2021), confirmé en 2021 avec 16,3 % d'augmentation des ventes (Bilan Gaspard, 2022). Peut-être la pandémie a-t-elle provoqué un besoin de revenir au temps long de la réflexion ou encore une envie de sortir de l'omniprésence des écrans ? Comment cette appétence pour la lecture s'inscrira-t-elle dans le temps au Québec ?

Un tournant pour la vente et le prêt des livres numériques

La révolution n'aura pas eu lieu : alors que les maisons d'édition pouvaient craindre il y a quelques années une baisse de leurs ventes papier au profit d'une adoption massive des formats numériques, ce phénomène ne s'est pas produit. Ainsi, comme le rappelle le rapport *Mission franco-québécoise sur la découvrabilité en ligne des contenus culturels francophones*, pour le moment, la part de vente et d'emprunt de livres numériques et audio-numériques reste marginale au Québec en comparaison avec la part de vente et d'emprunt de livres papier :

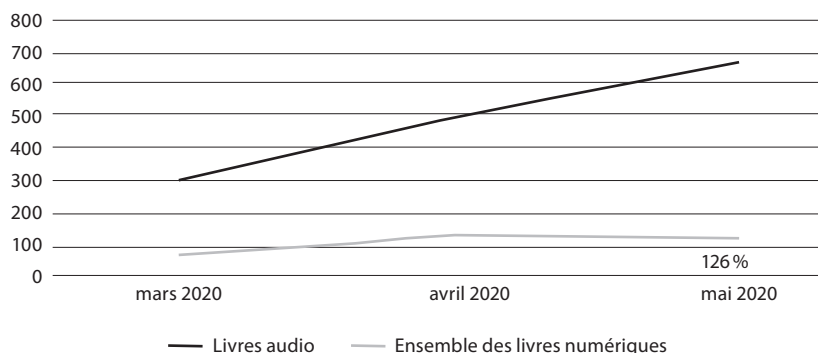
Du côté du livre, dans le monde, le chiffre d'affaires du numérique connaît une croissance constante (15 milliards de dollars US en 2019). Mais en France et au Québec, le taux d'adoption de ce support de lecture n'est pas encore significatif et ne témoigne pas pour le moment d'un renversement du modèle économique passant du physique au numérique, comme c'est le cas pour les secteurs de l'audiovisuel ou de la musique. En France, le livre numérique représente environ 8 % des revenus totaux du livre (Syndicat national de l'édition, 2019). Au Québec, on estime que c'est environ 5 % (Rioux *et al.*, 2019, p. 33). [...] Enfin, le prêt de livres numériques par les bibliothèques du Québec, bien qu'il ait doublé entre 2014 et 2018, ne représente toujours que 5 % des emprunts totaux de livres imprimés et numériques (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2017). (Ministère de la Culture et des Communications du Québec et ministère de la Culture de France, 2020, p. 16-17)

Cependant, la pandémie semble avoir changé la donne. Ainsi, comme le rappelle Nicolas Gary dans son article « Québec: *ebook* et audiolivre, spectaculaire envolée du prêt numérique » du magazine français *ActuaLitté* (2020), entre la mi-mars et la fin de 2020, les bibliothèques du Québec ont prêté plus d'un million de livres numériques, soit, en comparaison avec l'année 2019, une augmentation de 56 % en mars, 140 % en avril et 126 % en mai. Parmi ces formats numériques, ce sont les livres audio qui tirent le mieux leur épingle du jeu : comparativement à 2019, les prêts de livres audio ont connu une explosion avec une croissance de 312 % en mars, 496 % en avril et 672 % en mai. L'article précise les genres littéraires qui ont le plus de succès : « La bande dessinée affiche 522 % de progression, 519 % pour les documentaires et 431 % pour les albums et romans. Ces trois segments éditoriaux représentent près de 16,7 % des prêts numériques. Sur la même période l'an passé, ils représentaient à peine 6,3 %. » (Gary, 2020)

Les ventes de livres numériques ont suivi la même tendance que les prêts. Ainsi, dans un autre article du magazine en ligne *ActuaLitté*, malicieusement intitulé « Fascinant : des livres numériques moins chers se vendent mieux » (Gary, 2021), nous apprenons que la vente de livres numériques a largement augmenté au Québec lors de la crise sanitaire :

[S]elon l'Institut de la statistique du Québec, les chiffres sont formels : une enquête présentée ce 31 mars assure qu'en 2019, 400 600 ebooks s'étaient vendus, et que les données globales restaient plutôt stables depuis 2014. Mais au terme de l'année pandémique, 2020 affiche un fantastique 123 % de croissance. (Gary, 2021)

FIGURE 22.1

Évolution des prêts de livres numériques en bibliothèques au Québec en 2020 en %

Crédit image: © Prune Lieutier.

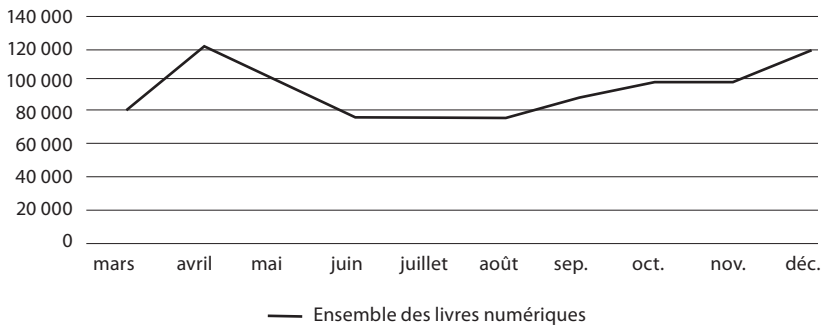
L'article poursuit, en précisant les mois et volumes de vente :

Pour 2020, sans trop de surprises, l'augmentation des ventes a débuté au mois de mars, avec 857 000 \$ dépensés, puis 1,259 million en avril et 1,021 million en mai. Juin est revenu sur un rythme plus souple de 773 000 \$, qui s'est poursuivi jusqu'en septembre, avec 917 000 \$. Octobre, novembre ont flirté avec le million dépensé, que décembre a joyeusement dépassé, 156 millions \$ précisément. Pour atteindre les 10,5 millions de dollars d'achat de livres numériques. (Gary, 2021)

Comme le rappelle *ActuaLitté*, l'Institut de la statistique du Québec lie cette augmentation à deux phénomènes distincts : d'une part la baisse du prix des livres numériques (passé d'une moyenne de 15,48 \$ en 2019 à 11,74 \$ en 2020) et, d'autre part, les différents confinements en lien avec la pandémie de COVID-19. Le bilan 2020 de l'Institut de la statistique du Québec précise d'ailleurs :

En 2020, l'évolution des ventes de livres numériques passant par des entreprises québécoises pourrait prendre une nouvelle tournure. On peut en effet penser que le confinement à domicile lié à la pandémie de COVID-19 aura moussé la vente de livres numériques, puisque les consommateurs peuvent acquérir ces livres instantanément sans se déplacer, en les achetant sur Internet. (Institut de la statistique du Québec, 2020)

FIGURE 22.2

Évolution du volume de vente des livres numériques en 2020

Crédit image : © Prune Lieutier.

Nous aurions pu imaginer que ces augmentations majeures des ventes et des prêts de livres numériques et audionumériques ne seraient qu'un épiphénomène, circonscrit aux premiers mois de la pandémie puis marqué par un rapide essoufflement une fois le premier confinement terminé. Pourtant, même si l'on constate un ralentissement, il n'est pas aussi important que ce que l'on aurait pu craindre, en particulier pour ce qui concerne la valeur de vente. Ainsi l'Institut de la statistique du Québec a comptabilisé 607 710 ventes de livres numériques en 2021, contre 894 531 en 2020, ce qui marque un certain recul. Cependant, la valeur des ventes de 2021 a atteint 10,1 millions de dollars en 2020 contre 10,5 millions de dollars en 2021. Les lecteurs et lectrices d'ouvrages numériques sont donc moins nombreux, mais sont en mesure d'investir des montants plus importants dans leurs achats, le montant de vente moyen étant passé de 11,74 \$ en 2020 à 16,64 \$ en 2021. De la même manière que la baisse des prix avait pu, selon les analystes, soutenir le développement des ventes, on pourrait imaginer que la hausse subséquente des montants moyens a fait baisser les ventes.

Plus intéressant cependant : en 2019, 400 637 livres numériques avaient été vendus au Québec, avec un prix moyen de 15,48 \$. En 2021, le montant moyen était plus élevé qu'en 2019, mais le volume de vente a tout de même été beaucoup plus important (607 710)².

2. Notons ici que ces données chiffrées donnent un portrait incomplet du marché du livre numérique au Québec, puisqu'elles ne compilent que les ventes transitant par des

Ce développement des usages qui a, à de nombreux égards, largement surpris le secteur du livre au Québec pose de nombreuses questions en ce qui a trait à sa pérennité. Ainsi, il est encore trop tôt pour déterminer si cette tendance se maintiendra dans les années à venir : les nouveaux publics, ayant franchi le cap de leurs premières lectures de livres numériques, poursuivront-ils leur exploration de l'offre disponible en librairies et en bibliothèques ? Si cette offre, dont la mise en valeur a bénéficié des larges efforts des bibliothèques du Québec³ ou encore des librairies⁴, semble avoir trouvé son public pendant la pandémie, restera-t-elle suffisamment attractive pour poursuivre son développement dans les prochaines années ? Par ailleurs, les compétences technologiques acquises par les publics durant la pandémie pourront-elles bénéficier au secteur du livre numérique et audionumérique ?

Accessibilité et livres numériques et audionumériques : rendre le livre numérique inclusif

Depuis quelques années, la notion d'accessibilité a fait son chemin au sein du secteur du livre québécois, une évolution nécessaire et positive pour rendre le livre adapté à tous. L'Association nationale des éditeurs de livres (ANEL) définit le livre accessible ainsi :

Les livres dits *accessibles* peuvent prendre plusieurs formes en fonction des besoins des lecteurs et lectrices qui présentent une déficience perceptuelle, c'est-à-dire toute incapacité pour une personne d'utiliser des imprimés, y compris, mais de façon non limitative, la déficience visuelle, l'incapacité de tenir ou de manipuler des imprimés, les troubles d'apprentissage et les incapacités consécutives à des traumatismes crâniens. Un livre adapté peut être un livre en braille, un livre numérique (en fichier sur disque compact ou à

entreprises québécoises, excluant du même coup celles effectuées sur les plateformes telles qu'Amazon, Kobo ou autres.

3. Les bibliothèques ont travaillé à la mise en valeur des livres, notamment numériques et audionumériques, par des initiatives telles que la plateforme QuoiLire.ca qui offrait des suggestions de lectures personnalisées, et qui a reçu en seulement quatre mois après son lancement en mai 2020 près de 5 400 demandes (Association des bibliothèques publiques du Québec, 2021), ou encore la mise sur pied de la plateforme Biblius.ca, qui offrait un service de prêt numérique à la quasi-totalité des bibliothèques scolaires du Québec.

4. Le site leslibraires.ca a accru leur visibilité par les recommandations et les promotions en ligne, notamment des formats numériques et audionumériques.

télécharger), un texte électronique ou un document en vidéodescription. (ANEL, 2022)

L'accessibilité des ouvrages littéraires est un enjeu important, mais peu balisé. En 2019, cependant, le gouvernement du Canada, par l'intermédiaire du Fonds du livre du Canada (FLC), a mis en place le fonds Livres numériques accessibles, doté de 22,8 millions de dollars sur cinq ans, permettant aux maisons d'édition canadiennes d'assurer le développement des formats numériques inclusifs et permettant à tous d'accéder aux œuvres. Parmi les critères d'accessibilité nommés, on compte l'audiodescription des images, les signets pour les notes en bas de page, l'enregistrement des notes en bas de page, la capacité de jouer sur les polices et les tailles de textes, l'intégration des métadonnées d'accessibilité dans les fichiers ONIX (ONline Information eXchange), l'enregistrement de vidéos en version LSQ (langue des signes québécoise) des ouvrages, etc.

Ces recommandations sont essentielles pour permettre la plus grande accessibilité possible des ouvrages numériques auprès des publics et s'assurer que la lecture peut s'adresser à tous, mais offrent de nombreux défis de production aux maisons d'édition, souvent peu outillées pour s'aventurer dans ce genre de productions. Pour les soutenir, les différentes organisations de regroupement des travailleurs et travailleuses du secteur du livre ont pris cet enjeu à bras le corps, multipliant les formations et occasions d'échanges, mais aussi en démocratisant les notions d'accessibilité par des vidéos ou des balados en ligne (voir le programme d'accompagnement professionnel en accessibilité de l'ANEL en 2021, ou encore le développement d'un projet pilote de certification en accessibilité mené par l'organisme eBound, avec le soutien de l'ANEL). Fortes de ces soutiens, de nombreuses maisons ont plongé dans la mise en place de productions accessibles (notamment les maisons d'édition Fonfon et Les 400 coups dans le domaine du livre jeunesse – Les 400 coups travaillant même actuellement au développement d'une série vidéo en langue des signes québécoise – ou encore Planète rebelle pour la littérature adulte). De surcroît, certaines maisons historiques, telles que Vues et voix, qui proposent un catalogue de livres audio pour personnes malvoyantes, poursuivent leur important travail. Cependant, le développement de l'accessibilité du livre est encore loin d'être normalisé et il sera important, dans les prochaines années, de suivre la manière dont les maisons d'édition intégreront les différents éléments d'accessibilité dans leurs productions, et d'évaluer

les méthodes les plus efficaces pour les aider à être les plus inclusives possibles. Par ailleurs, il y a aussi lieu d'espérer que le développement de l'offre numérique littéraire dans son ensemble pourrait bénéficier plus précisément au développement de l'offre accessible, permettant à tous de plonger dans le plaisir de la lecture.

La découvrabilité du livre numérique : comment sortir du lot dans l'univers numérique francophone ?

Nous l'avons vu, les marchés de prêt et de vente du livre numérique et audionumérique québécois sont en train de se transformer. Cependant, un important défi demeure : comment faire en sorte que les productions québécoises se démarquent dans l'univers numérique francophone ? En effet, aussi riche que soit la production littéraire québécoise, l'enjeu reste de rejoindre les publics acquis et de développer de nouveaux publics.

L'État des lieux sur les métadonnées relatives aux contenus culturels réalisé par l'Observatoire de la culture et des communications (Institut de la statistique du Québec, 2017) définit la découvrabilité comme « la capacité pour un contenu culturel à se laisser découvrir aisément par le consommateur qui le cherche et à se faire proposer au consommateur qui n'en connaissait pas l'existence » (p. 9). Dans leur rapport conjoint intitulé *Mission franco-québécoise sur la découvrabilité en ligne des contenus culturels francophones*, le ministère de la Culture et des Communications du Québec (MCC) et le ministère de la Culture de France (MCF) ont offert une définition plus actuelle en établissant que : « La découvrabilité d'un contenu dans l'univers numérique se réfère à sa disponibilité en ligne et à sa capacité à être repéré parmi un vaste ensemble d'autres contenus, notamment par une personne qui n'en faisait pas précisément la recherche. » (MCC et MCF, 2020)

Par ailleurs, peu de recherches et d'indicateurs existent en ce qui concerne la découvrabilité des contenus québécois (Lieutier, 2022). Le Laboratoire de recherche sur la découvrabilité et les transformations des industries culturelles à l'ère du commerce électronique (LATICCE), créé en mars 2018 à l'Université du Québec à Montréal, relève un morcellement des connaissances à ce sujet :

On a peu étudié jusqu'ici les transformations que provoque la numérisation des pratiques et des objets culturels. La numérisation bouleverse profondément l'offre culturelle, les méthodes de travail de ce secteur, les pratiques de fréquentation et de consommation. Par ailleurs, les connaissances sur le sujet sont morcelées et fondées sur des outils statistiques dépassés. Il importe de développer de nouvelles connaissances qui reposent sur des bases méthodologiques, et moins sur des constats intuitifs, et de jeter un regard critique qui sera susceptible de révéler en quoi consiste la découvrabilité à l'ère du numérique tout autant que les barrières qui la restreignent. (Rioux, 2019)

Le LATTICE, soutenu par le Programme de recherche sur la culture et le numérique du Fonds de recherche du Québec – Société et Culture (FRQSC), travaille d'ailleurs actuellement au développement de mesures du niveau de découvrabilité pour les contenus culturels québécois « afin d'évaluer l'efficacité des efforts d'accroissement de celle-ci, engagés par les pouvoirs publics, les acteurs de terrain et les producteurs de contenus » (LATTICE, cité dans Lieutier, 2022).

Le monde du livre a, comme de nombreux autres secteurs culturels (dont la musique, avec les travaux du groupe de recherche LATTICE), exploré les enjeux de la découvrabilité de ses productions numériques, sans parvenir à dégager, pour le moment, de réponse claire. Ainsi, les bouleversements de ces deux dernières années dans le secteur du livre, marqués par la transformation des modes d'accès et de consommation de l'offre culturelle, ont obligé les libraires, les bibliothécaires et les maisons d'édition à s'intéresser d'autant plus aux manières de sortir du lot dans l'univers numérique, parfois avec des compétences et connaissances limitées sur ces questions. Alors que les rencontres physiques avec les publics étaient limitées, que les salons du livre locaux comme internationaux se virtualisaient et que les bibliothèques et librairies multipliaient les initiatives numériques, comment s'assurer que les livres québécois sont visibles par les publics ? Comment, sans déplacements possibles pour aller rencontrer les lecteurs et lectrices à l'étranger à l'occasion de salons et de festivals, faire sa place à l'international ? Comment, finalement, s'assurer de la découvrabilité en ligne de la riche production littéraire québécoise, sous la forme de livres aussi bien numériques et audionumériques que papier, pour soutenir le développement des ventes et du rayonnement ? Cette question, déjà présente avant la pandémie, a ainsi trouvé un écho encore plus important depuis mars 2020.

Il semble de ce fait primordial de soutenir le secteur de l'édition pour améliorer sa découvrabilité en ligne : développement des compétences des acteurs et actrices du milieu en ce qui a trait aux éléments favorisant la découvrabilité (notices, mots clés, images additionnelles, etc.), poursuite du travail de vitrine en ligne déjà entrepris (QuoiLire.ca, Biblius.ca, etc.), et amélioration des connaissances sur les enjeux de la découvrabilité dans le secteur du livre. À ce titre, et c'est heureux, plusieurs recherches sont en cours, dont une majeure sur la découvrabilité du livre québécois en contexte numérique menée par Joanie Lafrenière. Cette recherche essentielle pourra certainement permettre de faire évoluer les pratiques des maisons d'édition.

Les deux dernières années sont venues commencer à fluidifier le passage du papier au numérique et du numérique au papier pour les lecteurs et lectrices. Dans les prochaines années, peut-être, si la tendance se maintient, nous pourrions imaginer un continuum fluide et facile entre les différents formats, quels que soient leur mode d'accès ou leur matérialité : on écouterait un livre audio, on achèterait un ouvrage en librairie, on commanderait un essai en ligne, et on emprunterait un livre PDF pour lire en voyage, passant de l'un à l'autre au gré des envies et besoins. Pour lire, toujours et de la manière dont on le souhaite.

Bibliographie

- ACADÉMIE DE LA TRANSFORMATION NUMÉRIQUE. (2021). *La famille numérique. NETendances* [rapport], vol. 12, n° 5, Québec, Université Laval, 20 p. <https://transformation-numerique.ulaval.ca/enquetes-et-mesures/netendances/2021-02-la-famille-numerique>
- ASSOCIATION DES BIBLIOTHÈQUES PUBLIQUES DU QUÉBEC. (2021). *Rapport annuel 2020* [rapport], 60 p. https://www.abpq.ca/pdf/rapport_annuel_abpq_2020.pdf
- ASSOCIATION NATIONALE DES ÉDITEURS DE LIVRE. (2022). *Initiative pour le développement des livres accessibles* [dossier]. <https://www.anel.qc.ca/ressources-accessibilite/>
- BIBLIUS.ca. [s.d.]. [site Web] <https://projetbiblius.ca/>
- BOUREL, Fanny. (2020). « Le public québécois séduit par la culture en ligne », *Radio-Canada*, 5 décembre 2020. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1754743/public-quebecois-seduit-culture-ligne-webdiffusions>
- CARREAU, NICOLAS. (2022). « Pénuries : pourquoi le secteur de l'édition n'arrive plus à se servir en papier », *Europe 1*, 24 janvier, 2022. <https://www.europe1.fr/economie/penuries-pourquoi-le-secteur-de-ledition-narrive-plus-a-se-fournir-en-papier-4089679>

- FÉDÉRATION NATIONALE DES COMMUNICATIONS ET DE LA CULTURE. (2021). *Pour que les arts demeurent vivants. Rapport sur les effets de la pandémie sur le milieu des arts et de la culture : état de situation économique pré-pandémique et faits saillants de la santé psychologique des artistes* [rapport], 24 p. <https://fncc.csn.qc.ca/wp-content/uploads/2021/03/Rapport-Plaidoyer-pour-que-les-arts-demeurent-vivants-Mars-2021.pdf>
- FONDS DES MÉDIAS DU CANADA. (2020). *Plus proche, plus vaste et plus rapide. Rapport annuel sur les tendances dans l'industrie audiovisuelle 2019* [rapport], 55 p. <https://cmf-fmc.ca/fr/futur-et-medias/rapports-de-recherche/tendances-2020-industrie-audiovisuelle-interactive/>
- FONDS DES MÉDIAS DU CANADA. (2021). *Reprendre autrement. Rapport annuel sur les tendances dans l'industrie audiovisuelle 2020* [rapport], 83 p. <https://cmf-fmc.ca/fr/futur-et-medias/articles/rapport-annuel-sur-les-tendances-fmc-lindustrie-des-ecrans-reprendra-autrement-ses-activites-chez-nous-en-2021/>
- GARY, Nicolas. (2020). « Québec : ebooks et audiolivre, spectaculaire envolée du prêt numérique », *ActuaLitté*, 16 juin 2020. <https://actualitte.com/article/7070/bibliotheque/quebec-ebook-et-audiolivres-spectaculaire-envolee-du-pret-numerique>
- GARY, Nicolas. (2021). « Fascinant : des livres numériques moins chers se vendent mieux », *ActuaLitté*, 1^{er} avril 2021. <https://actualitte.com/article/99642/usages-numeriques/fascinant-des-livres-numeriques-moins-chers-se-vendent-mieux>
- INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC. (2017). *État des lieux sur les métadonnées relatives aux contenus culturels* [rapport], 118 p. <https://statistique.quebec.ca/fr/fichier/etat-des-lieux-sur-metadonnees-relatives-aux-contenus-culturels.pdf>
- INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC. (2020). *Hausse des ventes de livres numériques en 2019 après deux années de recul* [communiqué], <https://statistique.quebec.ca/fr/communiqués/hausse-des-ventes-de-livres-numeriques-en-2019-apres-deux-annees-de- recul>
- LEBLOND, Emmanuelle. (2020). « La débrouillardise des maisons d'édition de la région », *L'express*, 8 août 2020. <https://www.journalexpress.ca/2020/08/08/la-debrouillardise-des-maisons-dedition-de-la-region-litterature-drummond-ville-culture/>
- LIEUTIER, Prune. (2022). *Accompagnement d'équipes, appropriation du numérique, distribution et découvrabilité : analyse des enjeux d'édition dans la production et la mise en marché de livres-applications jeunesse au Québec*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 216 p.
- MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC ET MINISTÈRE DE LA CULTURE DE FRANCE. (2020). *Mission franco-québécoise sur la découvrabilité en ligne des contenus culturels francophones* [rapport], 64 p.
- PIMENTA, Joanna. (2020). « WhatsApp enregistre une hausse de 40 % de son trafic global suite au confinement », *Siècle Digital*, 27 mars 2020.
- RIoux, Michèle et al. (2019). *Découvrabilité des produits culturels en ligne. Un objectif prioritaire pour la coopération bilatérale France-Québec. Rapport réalisé pour le ministère de la Culture et des Communications du Québec* [rapport], Laboratoire de recherche sur la découvrabilité et les transformations culturelles à l'ère du commerce électronique, Université du Québec à Montréal, 71 p.

SOCIÉTÉ DE GESTION DE LA BANQUE DE TITRES DE LA LANGUE FRANÇAISE. (2021). *Bilan Gaspard 2020 du marché du livre au Québec* [bilan], Montréal, 74 p.

SOCIÉTÉ DE GESTION DE LA BANQUE DE TITRES DE LA LANGUE FRANÇAISE. (2022). *Bilan Gaspard 2021 du marché du livre au Québec* [bilan], Montréal, 75 p.

TARDIF, Dominique. (2020). « La librairie à vélo », *Le Devoir*, 20 mars 2020. <https://www.ledevoir.com/culture/575390/la-librairie-a-velo>

LA POÉSIE, LE SLAM ET LA LITTÉRATURE

« Lancé en mars 2020 afin d'apaiser l'isolement causé par la COVID-19 en prônant les pouvoirs de la littérature, #lireenchoeur est un rendez-vous quotidien à ne pas manquer.

À 15 h des auteur·trices et des libraires indépendant·es nous proposent de #lireenchoeur avec des prescriptions littéraires en direct sur notre page Facebook. Du lundi au vendredi, le grand public aura accès à une foule d'activités, de lectures et de suggestions littéraires livrées par des écrivain·es, des personnalités publiques et des libraires. #lireenchoeur vise à recréer l'ambiance de la librairie chez soi. Au cœur de cette opération de valorisation de la littérature québécoise se trouve la forte relation entre les libraires et leurs clients qui se perpétue malgré la crise. Les libraires, des médiateurs culturels essentiels dans le milieu du livre, tiennent ici à continuer à rejoindre le public pour l'encourager à lire et à poursuivre les échanges sur ses lectures. »

L'Association des libraires du Québec,
#lireenchoeur : la librairie s'invite à domicile, 20 mars 2020.



Publicité de l'invitée du jour transmise par l'Association des libraires du Québec à compter de mars 2020 où des écrivains faisaient des suggestions littéraires, parfois en citant des extraits des œuvres (7 octobre 2020). Crédit image : © Association des libraires du Québec. Événement Poèmes à emporter, Les jardins de la Maison Antoine-Lacombe, Joliette, octobre 2020. Crédit photo : © Marie-Hélène Sarrasin.



Récits contagieux, slams en quarantaine, marathons d'écriture en ligne, lectures téléphoniques et balados poétiques, durant la pandémie de COVID-19, les auteurs, écrivains, poètes et slameurs ont déployé leur force pour offrir aux personnes confinées des moments de réconfort grâce à l'écoute ou à la lecture de textes. Par des micros ouverts et des cercles de discussions virtuels, des lectures en direct et en rediffusion, des chaînes de textes partagés sous *hashtag* et des cordes à linge de poèmes, l'art de la parole et des mots sous toutes ses formes a continué de se frayer un chemin jusqu'aux lecteurs et aux amateurs de littérature. Solitude et isolement, solidarité et espoir, autant de mots clés qui ont fait partie de la vie de ceux et celles qui ont participé à ces activités littéraires.

La liste raisonnée des activités liées à cet encadré se trouve à l'adresse suivante : https://pum.umontreal.ca/catalogue/la_culture_au_quebec_au_temps_de_la_pandemie

QUATRIÈME PARTIE

SUBSISTER

CHAPITRE 23

Les effets de la crise sur le secteur des arts et de la culture

La transformation des organisations culturelles

Frédéric Laurin, William Nicholls et Juliette Denis

De récentes études ont montré que le secteur des arts, des spectacles et des loisirs était le deuxième secteur d'activité le plus touché économiquement par la crise de la COVID-19 (Laurin, 2020a, 2020b; Statistique Canada, 2020). Au-delà de ces répercussions économiques, nous voulons dans cette enquête¹ analyser la réaction stratégique des acteurs du milieu face à la situation de crise, c'est-à-dire les actions de transformation ou d'adaptation mises en œuvre par les organisations, et présenter une courte analyse de la satisfaction des répondants envers les programmes de soutien déployés par les gouvernements en raison de la COVID-19.

Pour ce faire, nous nous appuyons sur une enquête en ligne auprès de 596 organisations, entreprises, coopératives et travailleurs autonomes du secteur des arts et de la culture à travers le Québec, sondés entre le 5 octobre 2020 et le 7 décembre 2020. Au meilleur de nos connaissances, c'est là l'unique démarche d'enquête harmonisée et structurée portant sur les impacts de la COVID-19 sur ce secteur pour l'ensemble du Québec.

1. Cette étude a été réalisée en collaboration et avec le soutien de Synapse C, ainsi qu'avec l'appui financier du programme MITACS

Méthodologie d'enquête

Nous avons développé un questionnaire d'enquête qui reprend en grande partie celui de deux études de Laurin (2020a et 2020b) portant sur les impacts économiques de la crise de la COVID-19 sur les organisations et les entreprises au Québec, tous secteurs confondus, et réalisées à la fin du premier confinement du printemps 2020 par la Fédération des chambres de commerce du Québec (FCCQ) et l'Institut de recherche sur les PME (INRPME). La répétition de ce questionnaire vise à appliquer au secteur culturel la même grille d'analyse qu'aux autres secteurs d'activité, de façon harmonisée, et suivant une approche de gestion. En revanche, nous avons adapté le questionnaire pour tenir compte des réalités propres au secteur des arts et de la culture, à la suite de discussions avec des acteurs du milieu et de prétests auprès d'un petit groupe de répondants.

Nous avons déployé le questionnaire d'enquête en ligne entre le 5 octobre 2020 et le 12 décembre 2020 et nous l'avons diffusé sur les réseaux sociaux et auprès des partenaires de Synapse C, de l'INRPME, ainsi que de plusieurs conseils régionaux de la culture. C'est un échantillonnage non probabiliste, qui n'est donc pas nécessairement représentatif. Néanmoins, avec 596 répondants, nous avons un échantillon suffisamment large pour réaliser des analyses statistiques significatives.

Les répondants sont des organisations culturelles – soit des organismes (33,1 % de l'échantillon), des entreprises (7,4 %) ou des coopératives (0,3 %) – ainsi que des travailleurs autonomes (53,5 %) dans tous les domaines des arts et de la culture, avec la répartition suivante : le théâtre et la danse (32,2 %); la musique et la chanson (16,8 %); les arts médiatiques, soit le cinéma, la vidéo, la radiodiffusion, etc. (7,4 %); les arts visuels (7,2 %) et, avec moins de 5 % de répondants chacun, l'éducation et la médiation culturelle, les arts du cirque, l'industrie du livre et la littérature, les autres arts de la scène, le patrimoine, la muséologie, l'humour et autres. La majorité des répondants sont localisés à Montréal (62,4 %). Cependant, toutes les régions du Québec sont représentées, sauf le Nord-du-Québec.

Ainsi, les travailleurs autonomes représentent la majorité de l'échantillon, ce qui témoigne de leur importance dans l'écosystème économique culturel. C'est un aspect qui caractérise particulièrement le secteur des arts et de la culture par rapport à d'autres secteurs d'activité, et qui illustre peut-être sa plus grande vulnérabilité économique. On note d'ailleurs que 42,6 %

des travailleurs autonomes ayant répondu à l'enquête génèrent un chiffre d'affaires de moins de 30 000 dollars seulement. Pour tenir compte de cette situation singulière, nous présentons certains résultats de l'enquête en distinguant les organisations culturelles et les travailleurs autonomes.

Précisons enfin que nous tirerons quelques données des études sectorielles de Laurin (2020a et 2020b) afin d'établir des comparaisons avec le secteur des arts et de la culture.

Incidences économiques de la crise

Analysons les impacts économiques de la crise qui affectent les organisations et les travailleurs autonomes dans le secteur des arts et de la culture.

FIGURE 23.1

Niveau de baisse des activités qui étaient à l'arrêt par rapport au niveau habituel dans cette période pour les organisations

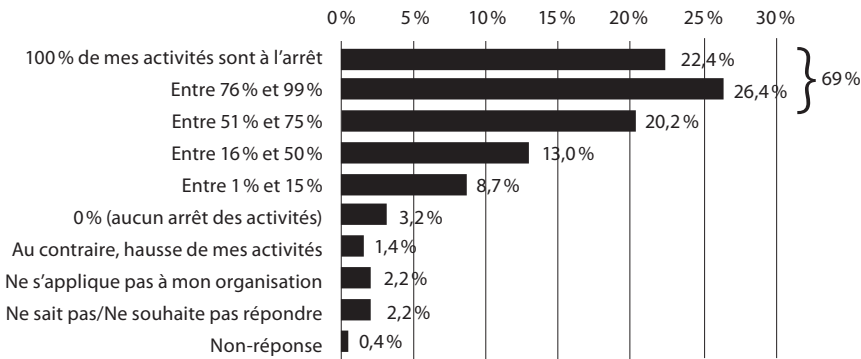
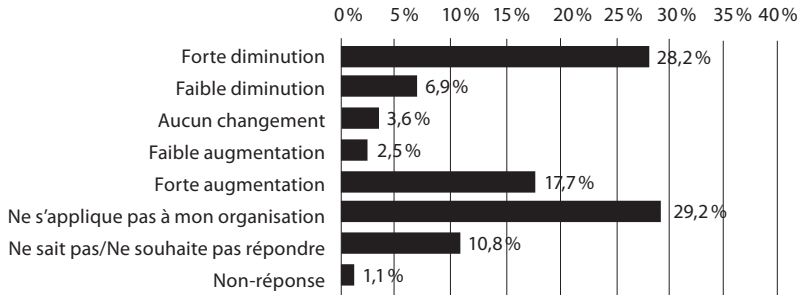


FIGURE 23.2

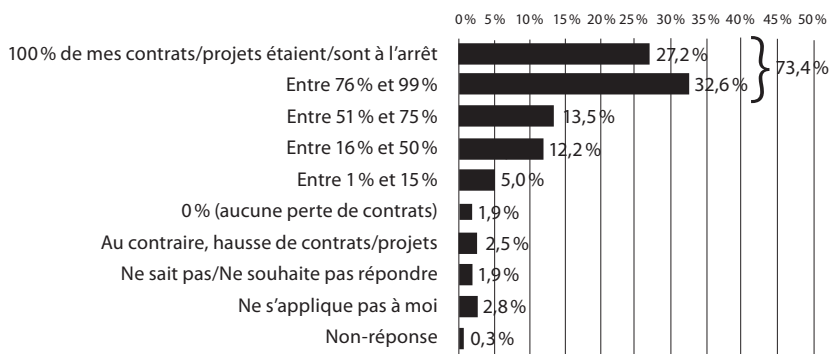
Nombre de contrats ou de productions pour les organisations



Près de 70 % des organisations culturelles ont indiqué avoir mis plus de 50 % de leurs activités à l'arrêt (figure 23.1) en raison de la pandémie au courant de 2020, dont 22,4 % qui ont totalement stoppé leurs activités. À l'inverse, seulement 4,6 % des répondants n'ont pas eu besoin de réduire leurs activités ou ont vu un accroissement de leurs activités. Contrairement aux apparences, le secteur culturel n'était pas entièrement à l'arrêt, puisque 75 % des répondants au total ont tout de même maintenu un certain niveau d'activité dans cette période. De même, on observe que 28,2 % des organisations ont subi une forte diminution du nombre de leurs contrats ou de leurs productions en raison de la pandémie (figure 23.2). Curieusement, 17,7 % des répondants ont connu, au contraire, une forte augmentation du nombre de contrats ou de productions malgré le contexte pandémique.

FIGURE 23.3

Nombre de contrats ou de projets obtenus/signés au moment de remplir le questionnaire par rapport au niveau habituel pour les travailleurs autonomes. Revenus et financement



L'impact est beaucoup plus significatif pour les travailleurs autonomes (figure 3) que pour les organisations, puisque 73,4 % de ces premiers ont subi une baisse de plus de 50 % du nombre de contrats ou de projets obtenus/signés, dont plus du quart (27,3 %) ayant perdu 100 % de contrats/projets. À l'opposé, très peu de travailleurs autonomes ont profité d'un effet positif sur leurs affaires : seulement 1,9 % des répondants n'ont eu aucune perte de contrat et seulement 2,5 % ont connu une hausse du nombre de contrats.

L'enquête mesure aussi l'impact de la pandémie sur l'évolution des sources de revenus et de financements des organisations culturelles. Le financement public (Conseil des arts et lettres du Québec [CALQ], Société de développement des entreprises culturelles [SODEC], ministère de la Culture et des Communications (MCC), Patrimoine canadien, Conseil des arts du Canada, etc.) semble avoir été relativement maintenu pendant la crise, puisque 50,5 % des organisations ont connu soit un maintien, soit une hausse de ces financements, contre seulement 15,9 % des répondants ayant subi une baisse². Concernant les fonds privés, qui incluent les commandites, les partenariats ainsi que les revenus philanthropiques et les dons, on observe une baisse plus importante, puisque 47,7 % des répondants affirment avoir subi un recul, dont 20,6 % éprouvant une diminution de plus de 76 %. À l'inverse, seuls 4,3 % affirment avoir bénéficié d'une hausse des revenus de fonds privés.

Évidemment, compte tenu notamment de l'impossibilité de tenir des événements culturels en présence, ce sont les revenus autonomes (billetterie, vente de produits ou services, etc.) qui ont été les plus touchés par la crise. Ainsi, 84,1 % des répondants ont connu une diminution des revenus autonomes, dont 53,1 % ont été frappés par une baisse de plus de 75 %. Seulement 3,2 % des répondants indiquent n'avoir subi aucune variation de ces revenus. En ce qui concerne les travailleurs autonomes, 58,9 % des répondants ont subi une réduction de leurs revenus de plus de 50 %, dont 37,9 % qui en ont perdu plus de 75 %. La part des travailleurs autonomes connaissant soit une faible baisse (15 % ou moins) ou une hausse de revenus monte à seulement 10 %. Encore une fois, les répercussions sur les travailleurs autonomes se révèlent plus importantes que sur les organisations.

Licenciements

Parmi les organisations qui avaient des employés en 2019, nous avons compilé le nombre de personnes (temps plein et temps partiel) qui ont été licenciées, de façon permanente ou temporaire, en conséquence à la fermeture des lieux culturels et à la crise sanitaire en 2020. Quelque 20,2 % de ces organisations ont licencié de 1 à 5 personnes, et 20,6 % furent dans

2. Parmi les répondants, 33,6 % indiquent que cette question ne s'applique pas, ou ne souhaitent pas y répondre ou ne savent pas.

l'obligation de se départir de plus de 5 personnes. Cela dit, 50 % d'entre elles n'ont pas procédé à des licenciements. En pourcentage de l'effectif total de 2019, on constate tout de même que 20,2 % ont licencié plus de 40 % de leur personnel, y compris 8,2 % qui ont laissé partir 100 % de leurs employés. En moyenne par organisation, c'est 7,4 personnes qui ont été mises au chômage, soit 25,6 % en moyenne de leurs effectifs. Mais globalement, on peut conclure que les incidences sur l'emploi, bien que significatives, semblent moins marquées que les répercussions économiques présentées plus haut. La crise a aussi touché les employés temporaires et contractuels du secteur des arts et de la culture. La majorité des répondants (63 %) ont dû réduire l'embauche d'employés temporaires/contractuels, la plupart (28 %) dans une fourchette entre 1 et 5 personnes. En moyenne par organisation, c'est 10,9 employés temporaires/contractuels qui n'ont pas été embauchés en raison de la crise.

Répercussions spécifiques de la crise

Nous avons demandé aux répondants d'indiquer, sur une échelle de 1 à 5 (1 = aucun impact, 5 = très fort impact) à quel degré d'autres répercussions spécifiques liées à la crise de la COVID-19 les ont touchés. Le tableau 23.1 montre les résultats, en ordre de la moyenne de l'échelle sur 5, pour l'ensemble de l'échantillon et pour les organisations. Plus cette valeur moyenne est élevée, plus les répondants ont ressenti, en moyenne, les répercussions fortement. Le tableau indique aussi le pourcentage de répondants ayant répondu dans l'échelle 4 ou 5 (fort ou très fort impact).

La grande majorité des répercussions listées dans le tableau 23.1 constitue une préoccupation forte ou très forte (échelle 4 ou 5) pour au moins un quart des répondants ou davantage, ce qui montre leur importance généralisée. La plus ressentie est sans aucun doute les difficultés à prévoir et à organiser les activités face à l'imprévisibilité des phases de confinements-déconfinements et des règles sanitaires, avec 73,7 % des répondants se disant affectés fortement ou très fortement par cette situation (échelle 4 ou 5), dont 56,4 % ayant répondu « très fortement ». De façon nettement moins importante, la crainte de perdre des contrats et de la clientèle arrive au deuxième rang (55,9 % dans l'échelle 4 ou 5).

Viennent ensuite des effets liés à la santé psychologique. Premièrement, de nombreux répondants ont noté qu'il y avait au sein de l'équipe (ou chez

TABEAU 23.1

Répercussions spécifiques ressenties le plus fortement, en ordre de la moyenne de l'échelle de 1 à 5, ensemble de l'échantillon et organisations

	Total		Organisations	
	Moy.	4 & 5	Moy.	4 & 5
Difficultés à prévoir et à organiser. Difficulté à prévoir et à organiser les activités et les productions dans les six prochains mois à cause du contexte d'incertitude lié à la COVID-19 et aux règles sanitaires.	4,46	73,7 %	4,42	75,1 %
Commandites/Philanthropie. Crainte de perdre des commandites ou des appuis philanthropiques dans les prochains mois.	-	-	3,80	38,6 %
Contrats et clientèle. Crainte de perdre des contrats (travailleurs autonomes) et de la clientèle (organisations) dans les prochaines semaines.	3,93	55,9 %	3,75	51,3 %
Santé employés. Il y a au sein de l'équipe (ou chez le travailleur autonome) un sentiment d'angoisse, de découragement et/ou d'inquiétude qui nuit au climat de travail et/ou à la productivité.	3,49	46,3 %	3,35	41,5 %
Santé psychologique. La santé psychologique et le niveau d'angoisse, de découragement et/ou d'inquiétude du gestionnaire principal ou du travailleur autonome.	3,35	41,1 %	3,23	38,3 %
Créativité. La situation affecte le niveau de créativité.	3,28	40,3 %	3,08	32,9 %
Bénévoles. Difficulté de retrouver/recruter des bénévoles pour assurer la reprise des activités économiques.	-	-	2,99	20,6 %
Financement public. Crainte d'avoir des difficultés ou des retards dans l'accès aux sources de financement public (CALQ, SODEC, MCC, Patrimoine canadien, Conseil des arts du Canada, etc.).	3,18	27,0 %	2,95	27,8 %
Pénurie de main-d'œuvre. Crainte de perdre une partie du personnel, mise temporairement au chômage, au retour des activités économiques.	-	-	2,72	24,5 %
Liquidités. Les liquidités sont à un niveau critique : difficultés à payer les coûts fixes (loyer, électricité, etc.).	2,69	25,2 %	2,49	22,4 %
Absentéisme. Le niveau d'absentéisme du personnel en ce moment.	-	-	1,97	11,2 %
Faillite. Organisations : risque de faillite ou de fermeture dans les prochaines semaines. Travailleur autonome : crainte de devoir mettre fin aux activités à titre de travailleur autonome.	2,41	21,5 %	1,70	8,3 %

le travailleur autonome) un sentiment d'angoisse, de découragement et/ou d'inquiétude qui nuisait au climat de travail et/ou à la productivité (46,3 % dans l'échelle 4 ou 5) et, deuxièmement, une dégradation de la santé psychologique et une hausse du niveau d'angoisse, de découragement et/ou d'inquiétude du gestionnaire principal ou du travailleur autonome (41,1 % dans l'échelle 4 ou 5). Cette importante proportion de répondants dans le secteur des arts et de la culture ayant subi fortement ou très fortement des effets liés à la santé psychologique atteint presque le double de ce qui est enregistré dans l'ensemble des secteurs d'activité au Québec, comme l'a mesuré Laurin dans son *Enquête sur les impacts économiques régionaux de la crise de la COVID-19* (2020a). C'est encore une illustration de la gravité de la crise pour le secteur des arts et de la culture. De plus, le tableau 23.1 indique que la crise a semblé affecter le niveau de créativité (40,3 % dans l'échelle 4 ou 5).

En revanche, les répondants avaient moins de craintes par rapport au niveau des liquidités et percevaient comme moindre le risque de fermeture ou de faillite (ou de mettre fin aux activités à titre de travailleur autonome). En effet, 45,6 % d'entre eux estimaient avoir peu ou pas de risque de faillite/fermeture ou de cessation des activités, et 37,9 % ne semblaient pas avoir de problèmes de liquidités graves. Ces observations contrastent avec les résultats de l'étude de Laurin (2020a) puisque, en juin 2020, le risque de manque de liquidités était considéré comme la deuxième répercussion spécifique la plus importante pour l'ensemble des secteurs d'activité. Cela dit, c'est tout de même, respectivement, de 21,5 % à 25,2 % des répondants qui ressentent fortement ou très fortement ces répercussions, des proportions qui demeurent importantes en valeur absolue.

Détaillons maintenant les différences entre les organisations et les travailleurs autonomes. Les deux colonnes de gauche du tableau 23.1 donnent les résultats pour les organisations dont le classement est identique à celui de l'ensemble de l'échantillon. S'ajoute à cette liste, au deuxième rang, la crainte de perdre des commandites ou des appuis philanthropiques dans les prochains mois (38,6 % dans l'échelle 4 ou 5).

La crainte de perdre une partie du personnel mis temporairement au chômage au retour des activités économiques, dans un contexte de pénurie de main-d'œuvre, n'est pas une préoccupation partagée par une majorité d'organisations, même si elle est forte ou très forte (échelle 4 ou 5) chez près du quart d'entre elles (24,5 %). Il en va de même pour la difficulté de

retrouver/recruter les bénévoles pour assurer la reprise des activités économiques.

En queue de classement, le niveau d'absentéisme du personnel et le risque de faillite ou de fermeture n'étaient pas des effets fortement ressentis par les répondants en 2020 : la part des organisations craignant peu ou pas ces risques (échelle 1 ou 2) est de 64,3 % pour le risque de faillite et de 52 % pour les craintes d'absentéisme. Dans l'étude de Laurin (2020b) sur l'ensemble des secteurs d'activité, c'était 83 % des répondants qui ne craignaient pas, en juin 2020, le risque de faillite. On remarque donc, encore une fois, que le secteur des arts et de la culture semble plus touché par rapport aux autres secteurs d'activité.

Concernant les travailleurs autonomes, le tableau 23.2 présente un classement très similaire à celui des organisations. Mais, en pourcentage, les données pour les travailleurs autonomes montrent, au total, un niveau

TABLEAU 23.2

Répercussions spécifiques ressenties le plus fortement par les travailleurs autonomes, en ordre de la moyenne de l'échelle de 1 à 5

	Moy.	4 & 5
Difficultés à prévoir et à organiser. Difficulté à prévoir et à organiser les activités et les productions dans les six prochains mois à cause du contexte d'incertitude lié à la COVID-19 et aux règles sanitaires.	4,50	72,4 %
Contrats. Crainte de perdre des contrats dans les prochaines semaines.	4,09	59,9 %
Angoisse. Sentiment d'angoisse, de découragement et/ou d'inquiétude qui nuit à ma productivité.	3,62	50,5 %
Financement public. Crainte d'avoir des difficultés ou des retards dans l'accès aux sources de financement public (CALQ, SODEC, MCC, Patrimoine canadien, Conseil des arts du Canada, etc.).	3,49	26,3 %
Créativité. La situation affecte le niveau de créativité.	3,45	46,7 %
Santé psychologique. La santé psychologique et le niveau d'angoisse, de découragement et/ou d'inquiétude.	3,44	43,6 %
Contractuels. Difficulté à embaucher des contractuels en ce moment.	3,15	14,1 %
Cesser mes activités. Crainte de devoir mettre fin aux activités à titre de travailleur autonome.	3,01	32,9 %
Liquidités. Les liquidités sont à un niveau critique : difficulté à payer les coûts fixes (loyer, électricité, etc.).	2,86	27,6 %

d'incidences spécifiques plus aigu que celui des organisations. Notamment, le sentiment d'angoisse, de découragement ou d'inquiétude des travailleurs autonomes arrive au troisième rang, avec 50,5 % des répondants qui disent éprouver fortement ou très fortement ces sentiments (échelle 4 ou 5). On note aussi que la dégradation du niveau de créativité (46,7 % dans l'échelle 4 ou 5) affecte davantage les travailleurs autonomes.

Même si le niveau de liquidités et la crainte de mettre fin à leurs activités arrivent aux derniers rangs parmi les répercussions spécifiques touchant les travailleurs autonomes, à l'instar des organisations, la part qui les subit fortement ou très fortement – respectivement 27,6 % et 32,9 % – est beaucoup plus élevée que pour les organisations, de même que pour la moyenne de l'échelle.

Transformation et adaptation des organisations

Au-delà de l'analyse des retombées de la crise sur les organisations culturelles, nous voulions documenter les actions que ces dernières ont entreprises pour se transformer et s'adapter à la situation. Nous considérons le degré de mise en œuvre de ces actions stratégiques comme un facteur de résilience important pour leur capacité à surmonter les effets de la crise et à mieux se positionner en vue de la relance économique postconfinement.

Sur une échelle de 1 à 5 (1 = aucunement, 5 = très fortement), nous avons demandé aux organisations d'indiquer à quel degré elles ont mis en œuvre une série d'actions d'adaptation et de transformation. Le tableau 23.3 résume ces résultats.

L'action la plus mise en œuvre par les répondants touche aux mesures nécessaires pour fonctionner selon les nouvelles règles sanitaires (69,7 % dans l'échelle 4 ou 5). Compte tenu de l'importance de ces mesures sanitaires, on peut se demander pourquoi cette proportion n'est pas plus élevée. Peut-être qu'avec la fermeture des institutions culturelles, le confinement et le télétravail, l'application de ces mesures n'étaient pas encore nécessaires à l'automne 2020. Vient ensuite l'accélération de la transformation numérique (45,5 %), devenue avec la pandémie un axe de développement prioritaire pour de nombreuses organisations en période de confinement, tous secteurs confondus (Laurin, 2020b). On trouve aussi le développement de nouveaux projets (45,1 %) et de nouveaux modèles affaires (39,45 %), ce qui démontre, qu'en fin de compte, de nombreux

TABLEAU 23.3

Actions de transformation ou d'adaptation des organisations face à la crise, en ordre de la moyenne de l'échelle de 1 à 5

	Moy.	4 & 5
Règles sanitaires. Mise en œuvre des mesures nécessaires pour fonctionner selon les nouvelles règles sanitaires et la distanciation sociale.	4,36	69,7 %
Transformation numérique. Accélération de la transformation numérique (site Web, site transactionnel, logiciels, informatisation, visites virtuelles, etc.).	3,51	45,5 %
Nouveaux projets et services. Développement de nouveaux projets, services ou prestations.	3,44	45,1 %
Modèles d'affaires. Réflexions sur le développement de nouveaux modèles d'affaires ou de nouveaux marchés.	3,26	36,5 %
Gestion des ressources humaines. Développement de nouvelles pratiques de gestion des ressources humaines, notamment la mise en œuvre du télétravail de façon permanente.	3,18	35,0 %
Collaboration. Efforts plus soutenus de collaboration avec d'autres organisations (mutualisation des moyens, partage de ressources, actions communes, coopération et collaboration, fusion entre organisations, etc.).	3,16	38,6 %
Prestataires/fournisseurs locaux. Un effort particulier pour identifier et analyser des prestataires/fournisseurs locaux ou québécois plutôt qu'étrangers.	3,05	28,5 %
Création. Accélération des activités de création.	2,78	22,4 %
Formation. Profiter de la pause pour accélérer la formation du personnel et acquérir de nouvelles compétences.	2,64	20,9 %
Repenser fournisseurs. Repenser et renforcer le lien avec les fournisseurs, prestataires ou contractuels.	2,58	17,0 %
Développement durable. Accélération des investissements et des efforts en matière de développement durable (efficience énergétique, programme de récupération, économie circulaire, instauration de technologies vertes, réduction des rejets, etc.).	2,41	13,0 %

répondants ont effectivement tenté de se « réinventer », malgré les réserves du milieu envers cette expression. Le développement de nouvelles pratiques de gestion des ressources humaines (35 %) arrive au cinquième rang, notamment la mise en œuvre du télétravail de façon permanente, suivie de la collaboration avec d'autres organisations (38,6 %).

Les actions qui semblent relativement moins mises en œuvre par les organisations sont : la formation du personnel (39,4 % dans l'échelle 1

ou 2), et ce, malgré l'existence de programmes gouvernementaux de formation de la main-d'œuvre pour soutenir les organisations pendant la crise; le renforcement des liens avec les fournisseurs (35,7 % dans l'échelle 1 ou 2) et l'investissement dans le développement durable (35 % dans l'échelle 1 ou 2).

Pour les travailleurs autonomes (tableau 23.4), le début du classement ressemble à celui des organisations. On note cependant que pour 34,2 % des travailleurs autonomes, la nature des tâches quotidiennes a fortement ou très fortement évolué (échelle 4 ou 5) en conséquence de la crise : indiquant peut-être une forme de réorientation ou de diversification de leurs activités pendant la pandémie. Plusieurs d'entre eux (42,6 %) ont fortement ou très fortement profité de la pause sanitaire pour acquérir de nouvelles compétences, ce qui est en net contraste avec la faible part (20,9 %) des organisations qui ont accéléré fortement ou très fortement la formation du personnel. Enfin, même si l'accélération des activités de création pendant la pause sanitaire arrive au dernier rang des actions stratégiques, on trouve une part importante de travailleurs autonomes (33,5 %) pour qui

TABLEAU 23.4

Actions de transformation ou d'adaptation des travailleurs autonomes face à la crise, en ordre de la moyenne de l'échelle de 1 à 5

	Moy.	4 & 5
Règles sanitaires. Mise en œuvre des mesures nécessaires pour fonctionner selon les nouvelles règles sanitaires et la distanciation sociale.	3,56	38,9 %
Nouveaux projets, services, prestations. Développement de nouveaux projets, services ou prestations.	3,43	42,3 %
Modèles d'affaires. Réflexions sur le développement de nouveaux modèles d'affaires ou de nouveaux marchés.	3,35	37,9 %
Nature des tâches quotidiennes. Depuis le début de la crise, la nature des tâches quotidiennes a évolué ou changé afin de rejoindre le public (p. ex : activités de vidéaste, monteur vidéo, etc.).	3,27	34,2 %
Acquisition compétences. Profiter de la pause pour acquérir de nouvelles compétences.	3,26	42,6 %
Repenser fournisseurs. Repenser et renforcer le lien avec les fournisseurs, prestataires ou contractuels.	2,74	17,2 %
Création. Accélération des activités de création.	2,40	33,5 %

c'était fortement ou très fortement le cas en 2020, une proportion beaucoup plus élevée que pour les organisations.

Nous avons calculé un indice composite global de transformation et d'adaptation par répondant indiquant à quel degré ce dernier a mis en œuvre, dans leur ensemble, les stratégies présentées. Nous avons ensuite croisé cet indice global avec des caractéristiques individuelles de répondants. Cette analyse statistique démontre que les organisations ayant une plus forte propension à la mise en œuvre de stratégies de transformation et d'adaptation ont, en moyenne, les caractéristiques suivantes – avec une différence statistiquement significative :

- Avoir réalisé des activités d'innovation dans les deux dernières années;
- Avoir réalisé des activités de recherche, de développement (RD) et de création dans les deux dernières années;
- Aucun arrêt ou une augmentation de leurs activités pendant la pandémie;
- Avoir un chiffre d'affaires plus élevé;
- Avoir bénéficié de mesures gouvernementales liées à la COVID-19;
- Avoir un plus grand taux d'approbation au fait que les soutiens gouvernementaux ont répondu à leurs besoins.

Une telle analyse croisée mériterait évidemment un examen plus approfondi. Cependant, on peut établir deux constats généraux. Premièrement, on note une corrélation positive entre l'orientation stratégique des organisations sur le plan de l'innovation, la RD et la création et le degré de mise en œuvre des stratégies d'adaptation et de transformation. Les organisations ayant les moyens financiers, les expertises et une ouverture stratégique proactive envers la réalisation d'activités d'innovation et de RD disposent, de même, des capacités nécessaires pour entreprendre d'autres types de stratégies de gestion. Le deuxième constat découle du premier : les organisations avec un chiffre d'affaires plus élevé, ou ayant bénéficié des aides gouvernementales ou n'ayant connu aucun arrêt ou une augmentation de leurs activités pendant la pandémie (donc ayant maintenu un certain niveau de revenus) tendent par conséquent à disposer de moyens financiers et techniques plus importants pour pouvoir mettre en œuvre ces stratégies.

Mesures gouvernementales de soutien face à la crise de la COVID-19

Alors que la pandémie est maintenant derrière nous, on pourrait trouver inutile de faire aujourd'hui l'examen des programmes de soutien mis en œuvre temporairement par les paliers fédéral, provincial et municipal durant la crise de la COVID-19. Cependant, l'analyse qui suit est révélatrice des particularités propres au secteur des arts et de la culture (notamment à propos de la situation des travailleurs autonomes) et ne manque pas de faire émerger de possibles enseignements pour la conception ou la mise à jour de programmes gouvernementaux mieux adaptés au secteur.

Le pourcentage des répondants ayant bénéficié de l'un ou l'autre de ces programmes de soutien gouvernementaux est de 70,1 %, avec peu de différence entre les organisations et les travailleurs autonomes. Selon l'étude de Laurin (2020a) pour l'ensemble des secteurs d'activité au Québec, en date de juin 2020, ce pourcentage de bénéficiaires dans le secteur culturel est légèrement inférieur à l'ensemble de l'échantillon pour tous les secteurs d'activité, et nettement en dessous du pourcentage de certains secteurs pourtant relativement moins affectés par la crise (p. ex. le secteur de la fabrication, la construction et les services immobiliers). C'est un résultat paradoxal alors que le secteur des arts et de la culture est l'un des plus touchés.

Du côté des organisations, la subvention salariale d'urgence fut de loin la mesure la plus utilisée par les organisations (43 %). Viennent ensuite l'aide d'urgence du Conseil des arts du Canada (28,2 %) et le Fonds d'urgence pour soutenir les organismes chargés de la culture, du patrimoine et du sport de Patrimoine canadien (18,1 %). Du côté des travailleurs autonomes, le principal soutien gouvernemental fut très majoritairement la prestation canadienne d'urgence (PCU), 58,3 % d'entre eux ayant bénéficié de cette mesure.

Nous avons aussi demandé aux répondants de qualifier à quel degré, sur une échelle de 1 à 5 (1 = pas du tout d'accord, 5 = très fortement d'accord), ces mesures gouvernementales répondaient à leurs besoins. Le niveau de satisfaction des répondants envers ces mesures est modéré, avec une moyenne de 2,59 sur l'échelle de 1 à 5. À 37,2 %, les répondants se disent pas d'accord ou pas du tout d'accord (échelle 1 ou 2) avec cette affirmation, contre seulement 19 % qui se disent d'accord ou fortement d'accord

(échelle 4 ou 5). En comparaison avec l'ensemble du Québec, selon les données de Laurin (2020a), le niveau de satisfaction des répondants du secteur des arts et de la culture est nettement inférieur à la moyenne de l'ensemble des secteurs d'activité au Québec.

Cette insatisfaction est encore plus marquée chez les travailleurs autonomes, puisque 46,1 % d'entre eux ont répondu pas d'accord ou pas du tout d'accord (échelle 1 ou 2), contre 27,1 % pour les organisations. Seulement 11 % des travailleurs autonomes se sont montrés satisfaits (échelle 4 ou 5), contre 28,2 % des organisations. D'ailleurs, la moyenne de l'échelle se situe à 2,31 sur 5 pour les travailleurs autonomes, un niveau inférieur aux organisations (2,9 sur 5).

Motifs de non-satisfaction ou d'inéligibilité

Aux répondants n'ayant profité d'aucune aide gouvernementale (23,2 %), l'enquête demandait de donner les motifs pouvant expliquer cette absence de soutien. En premier lieu, 59,3 % des organisations non bénéficiaires et 43 % des travailleurs autonomes affirment qu'ils ne se qualifiaient pas pour ces programmes. Dans le cas spécifique des organisations, 18,6 % estiment que les différents programmes ne répondaient pas à leurs besoins. Enfin, 21,7 % des répondants (15,3 % pour les organisations et 26,6 % pour les travailleurs autonomes) expliquent qu'ils n'avaient pas besoin de cette aide gouvernementale.

Le questionnaire d'enquête contenait aussi deux questions ouvertes permettant aux répondants d'expliquer : 1) pourquoi ils ne bénéficiaient pas de l'une ou l'autre des mesures d'aide des paliers fédéral, provincial et municipal, pour les répondants ayant répondu qu'ils n'en avaient pas reçu ; 2) pour tous les répondants, comment et pourquoi les mesures gouvernementales mises en œuvre pour soutenir les organisations culturelles face à la crise de la COVID-19 n'étaient pas appropriées compte tenu de leurs particularités.

En grande majorité, on évoque des enjeux d'inéligibilité, notamment du fait que leur organisation ou leur situation se situe « entre deux chaises », par exemple : 1) une organisation qui est à la fois entreprise et organisation culturelle ; 2) une organisation ou un artiste à cheval entre deux ou plusieurs types de discipline artistique ; 3) un travailleur autonome dans le domaine culturel qui est aussi salarié dans un autre secteur (double statut) ; 4) un

artiste qui cumule plusieurs emplois. Comme l'explique un répondant : « Notre organisation n'est pas officiellement du patrimoine ni un organisme culturel proprement dit. Nous sommes entre les deux, alors les mesures s'appliquent souvent aux musées au niveau du patrimoine, et aux arts au niveau culturel. Nous sommes plutôt dans la médiation culturelle liée au patrimoine et à l'histoire. » On mentionne aussi le cas d'organisations qui fonctionnent seulement avec des contractuels, des travailleurs autonomes ou des bénévoles – ce qui les rendait inadmissibles à de nombreux programmes, notamment la subvention salariale – ainsi que l'inadaptation des programmes pour des organisations qui ne sont pas diffuseurs ou qui n'ont pas de revenus de billetterie.

Une deuxième catégorie d'insatisfaction envers les programmes de soutien touche à leur incapacité à répondre aux besoins particuliers du milieu des arts et de la culture, une opinion partagée autant par les organisations que par les travailleurs autonomes. Comme l'explique un répondant : « [Les autorités publiques] ne comprennent pas la réalité complexe des différents acteurs du milieu (artistes autonomes, petites compagnies, diffuseurs, etc.). »

Plusieurs organisations signalent que l'aide reçue n'était pas suffisante pour répondre à leurs besoins de liquidités. Des répondants déplorent que certains programmes aient uniquement offert des prêts, augmentant l'endettement dans un contexte d'arrêt des activités culturelles et d'absence de revenus.

On signale aussi la grande complexité des demandes d'aide, les lenteurs bureaucratiques, ainsi que l'ampleur de la documentation exigée. Plusieurs répondants se sentaient mal outillés pour remplir ces demandes selon les exigences ou se plaignaient du manque d'accompagnement. On évoque aussi le manque d'information et la difficulté à trouver l'information.

Les travailleurs autonomes, ainsi que certaines organisations, mentionnent l'inadaptation des systèmes de subvention des artistes passant par les jurys de pairs qui seraient peu efficaces et même contre-productifs dans un contexte d'urgence. Comme l'explique une organisation : « Demander aux artistes de pondre de nouveaux projets si spontanément dans cette période de vulnérabilité et d'incertitude [et] de se tourner vers le numérique... Le numérique est un médium, un métier en soi... »

Quelques répondants croient qu'il n'y avait pas suffisamment de programmes d'aide visant le soutien à la création, à la recherche et développement, à l'entraînement et au perfectionnement des artistes, en particulier lorsque ces actions n'étaient pas spécifiquement liées à la diffusion. Un répondant mentionne : « l'investissement que nous avons dû effectuer du côté des technologies n'est soutenu par aucun des programmes s'adressant aux OBNL [...] ».

Il y a plusieurs motifs d'insatisfaction qui touchent plus spécifiquement les travailleurs autonomes. Plusieurs estiment que l'aide versée aux organismes ne se rendait pas nécessairement aux artistes, ou encore que les mesures étaient davantage adaptées à la réalité des grandes organisations comparativement à celle des artistes, des artisans, des producteurs ou diffuseurs intermédiaires. Plusieurs travailleurs autonomes ont dû compter sur des sources alternatives de revenus par manque de soutien : autre emploi temporaire en dehors du secteur (un « job alimentaire », comme le qualifie un répondant), prestations de retraite, assurance-emploi, prêts et bourses dans le cadre d'un retour aux études, etc.

Les arts et la culture ont été l'un des secteurs d'activité ayant subi les plus forts impacts économiques de la crise de la COVID-19 au Québec. Ceux-ci découlaient de la nature même du confinement, qui empêchait le milieu culturel de retrouver son public, à l'exception de quelques diffusions en ligne. Pendant ce temps, plusieurs autres secteurs d'activité pouvaient fonctionner partiellement ou pleinement, en fonction des règles sanitaires, ou maintenir des revenus grâce à des modèles d'affaires alternatifs : achats en ligne et commandes à la porte pour le commerce de détail, livraisons et commandes à emporter pour la restauration, télétravail dans le secteur des services, etc.

Or, malgré l'ampleur des conséquences de la crise sur le secteur des arts et de la culture, de nombreux acteurs culturels ont perçu les programmes gouvernementaux d'aide et de soutien comme inadaptés à leurs besoins spécifiques et à leur situation. Ce secteur opère dans un écosystème économique relativement fragile, s'appuyant en grande partie sur de petites organisations, et de nombreux travailleurs autonomes qui, contrairement à des entreprises manufacturières et de services, ne disposent pas

nécessairement de liquidités suffisantes pour absorber le choc de la crise ni des capacités managériales pour déployer des stratégies de gestion des risques ou d'adaptation et de transformation.

De plus, il est caractérisé par une large hétérogénéité d'organisations, de situations particulières et de statuts (organismes, entreprises, OBNL, travailleurs autonomes, contractuels, bénévoles, etc.), à cheval entre le lucratif et le non-lucratif, entre plusieurs disciplines artistiques et entre le travail salarié et le travail autonome. L'action gouvernementale doit absolument tenir compte de cette hétérogénéité dans la conception de ses mesures d'aide.

Enfin, les programmes gouvernementaux de financement des arts et de la culture, de même que l'action des organisations de financement (CALQ, CAC, conseils régionaux de la culture, etc.), ont traditionnellement été orientés vers le soutien à la création, à la diffusion et aux projets d'investissement (rénovation, construction de salles, achat d'équipement spécifique, etc.). Cependant, pour de nombreux répondants de notre enquête, ce modèle semble inadéquat pour répondre à une situation de crise, alors qu'ils ressentaient plutôt le besoin d'une aide d'urgence, notamment pour combler la chute des revenus autonomes ou encore couvrir les frais fixes.

Le constat est le même pour les actions d'adaptation et de transformation documentées dans la présente étude, puisque plusieurs répondants de notre enquête ont estimé que les programmes actuels en cette matière ne sont pas adaptés à leur milieu, ou qu'ils ne sont pas suffisamment développés. Un programme destiné aux arts et à la culture pourrait s'inspirer notamment du Fonds d'aide et de relance régionale (FARR) du gouvernement du Canada, visant à soutenir les entreprises par un appui axé sur la relance économique post-COVID-19 et la mise en œuvre d'actions stratégiques de transformation, d'adaptation ou de renforcement des entreprises. Autre avantage du FARR, ce sont des organisations locales ayant de l'expertise dans le soutien aux entreprises et une connaissance fine de leur milieu économique régional qui le gèrent, de façon décentralisée et très flexible.

Novembre 2021

Bibliographie

- LAURIN, Frédéric. (2020a). *Enquête sur les impacts économiques régionaux de la crise de la COVID-19* [étude], Institut de recherche sur les PME et Fédération des chambres de commerce du Québec, 29 p.
- LAURIN, Frédéric. (2020b). *Enquête sur les impacts économiques sectoriels de la crise de la COVID-19 : Impact par secteur d'activité* [étude], Institut de recherche sur les PME et Fédération des chambres de commerce du Québec, 53 p.
- STATISTIQUE CANADA. (2020). *Ampleur des diverses répercussions de la COVID-19 sur les entreprises, selon les caractéristiques de l'entreprise* [données statistiques – Tableau 33-10-0229-01]. <https://doi.org/10.25318/3310022901-fra>

CHAPITRE 24

Repenser la philanthropie culturelle en temps de pandémie

Wendy Reid

Avec l'interruption des performances artistiques au Québec en mars 2020, les spectateurs et les spectatrices se sont retrouvés avec des billets non utilisés. Le mouvement #billetsolidaire a instauré une nouvelle méthode de financement qui permettait de convertir l'achat de billets en dons, ce qui a permis de générer du soutien philanthropique pour bon nombre d'organismes voués aux arts pendant la crise (Bourel, 2020). Au Québec, la philanthropie culturelle est sous-développée en plus d'être très axée sur les événements-bénéfice et les réseaux d'affaires. Cependant, durant la pandémie de COVID-19, les dons ont commencé à émerger directement du public dans les salles, ce qui a permis aux organisations culturelles de découvrir un tout nouveau paradigme de don philanthropique.

Collectes de fonds pour les activités culturelles au Québec avant la COVID-19

De manière générale, les sommes versées à titre de don individuel au Québec représentent la moitié de celles versées au même titre dans les autres provinces du Canada. Cette tendance se révèle également dans le secteur de la culture (Groupe de travail sur la philanthropie culturelle, 2013). Après la Révolution tranquille, la philanthropie associée à la religion catholique s'est amoindrie au fur et à mesure que l'influence de l'Église a

décliné (Lacoursière, 2013). Une réorientation de l'attention s'est effectuée vers un nouveau type d'institution : puisque l'on percevait de plus en plus le monde des affaires comme le principal milieu où gagner de l'argent, la philanthropie pouvait désormais se manifester à partir de cette source. Les événements-bénéfice sont devenus un couloir de transfert financier vers le monde de la bienfaisance. L'élargissement des réseaux d'affaires est devenu un comportement typique, de même que la vente de tables réservées aux entreprises lors des soirées de bienfaisance. Selon la tradition philanthropique anglo-saxonne, les événements-bénéfice s'avèrent de faible importance puisqu'ils ne représentent qu'une seule composante d'un programme philanthropique englobant. Le fait d'entretenir une relation à long terme avec l'organisme bénéficiaire et sa mission n'est généralement pas une conséquence directe des événements-bénéfice, bien que quelques institutions majeures aient connu du succès sur le plan financier grâce à ceux-ci. Par ailleurs, puisque ce type d'événement nécessite une importante main-d'œuvre, l'épuisement professionnel est courant, surtout au sein des organisations de petite envergure.

Le financement participatif se révèle une tendance intéressante. Lancée à l'origine dans le milieu de l'entrepreneuriat, cette forme de financement a aujourd'hui une incidence marquée dans les projets des industries culturelles, notamment pour ce qui est des films, des livres et des enregistrements audio. Quelques organismes voués aux arts ont mené des campagnes réussies mais, comme les événements-bénéfice, ces dernières nécessitent une importante main-d'œuvre et dépendent souvent de l'implication des amis et de la famille à titre de donateurs. Pour cette raison, ces personnes veulent rarement répéter l'expérience, même si certaines organisations adoptent une approche standardisée, qui connaît du succès, tous les deux ans. De plus, le bloc de temps restreint et la structure du système de rétribution généralement associés au financement participatif constituent des techniques de marketing et non une approche relationnelle comme le voudrait la philanthropie.

Changements récents

Depuis peu, quelques organisations québécoises du domaine des arts ont commencé à adopter un nouveau mode de fonctionnement : exploitant la passion qui émerge du contact direct avec l'art, elles invitent leurs

membres et leurs abonnés à participer à des programmes de reconnaissance philanthropique axés sur leur mission.

Compte tenu de ces changements, le Conseil des arts de Montréal (CAM), qui gère plusieurs programmes visant à valoriser la philanthropie, a financé une étude sur les dynamiques organisationnelles et la gestion de la philanthropie au sein de la communauté artistique (Reid, 2020). Cette étude comportait un volet qualitatif appuyé par 50 entrevues ainsi qu'un volet quantitatif caractérisé par l'analyse de données provenant de l'Agence du revenu du Canada, de Revenu Québec ainsi que des 450 clients et clientes du CAM. Cette étude avait commencé avant le début de la pandémie. Ainsi, avant la publication des résultats en septembre 2020, une phase de collecte de données supplémentaire avait été menée au sein du milieu culturel, auprès du comité consultatif de l'étude et auprès du groupe des Conversations philanthropiques en culture (CPC). Les effets de la pandémie sur les pratiques philanthropiques culturelles ont ensuite été extraits du rapport complet pour produire ce chapitre.

Les fondements de la philanthropie relationnelle

La philanthropie relationnelle est l'approche la plus répandue dans les campagnes de financement de nature philanthropique en Amérique du Nord. Cette approche se base sur l'intérêt initial qu'ont les donateurs et les donatrices envers une organisation donnée et se caractérise par une augmentation graduelle de l'engagement financier (allant parfois même jusqu'au legs testamentaire). Il s'agit d'une approche durable qui permet d'alimenter un intérêt pour la philanthropie chez les donateurs et les donatrices et de générer un important soutien pour les organismes voués aux arts. Deux métaphores intéressantes permettent de conceptualiser la philanthropie relationnelle.

La première est celle de la pyramide axée sur les différentes parties du scénario (du grand public jusqu'aux membres du conseil d'administration). Plus l'on se rapproche de la pointe de la pyramide, plus le nombre de parties concernées diminue, mais un principe reste essentiel : en tout temps, des ambassadeurs et des ambassadrices philanthropes parcourent le système du haut de la pyramide jusqu'en bas. Ce principe permet de bâtir une approche cyclique de collecte de fonds et tire parti de l'enthousiasme grandissant des personnes engagées dans le processus tandis qu'elles contribuent de plus en plus au succès de l'organisation.



Image 24.1 *La pyramide philanthropique dans les arts, 2020.* Crédit image : © Wendy Reid.

La deuxième métaphore est celle du cycle philanthropique, soit le cycle des donateurs et des donatrices ; elle est axée sur les types d'activités qu'entreprend une organisation tandis qu'elle recherche des dons potentiels et intègre de nouvelles personnes à sa communauté. L'effet ambassadeur est encore une fois prédominant dans ce contexte.

FIGURE 24.1

Les cercles concentriques des donateurs, 2020.

Le cycle philanthropique (Rosso, 1996)

- Identifier
- Rechercher
- Cultiver
- Solliciter
- Conclure
- Reconnaître
- Fidéliser



Crédit image © Wendy Reid

La philanthropie culturelle et les politiques culturelles au Québec

Inspiré de l'approche qu'André Malraux avait instaurée en France, le financement public des arts a commencé vers la fin des années 1960 au Québec. Un processus de financement central mis en œuvre par le biais du ministère de la Culture, qui venait d'être fondé à l'époque, a permis

de créer un milieu culturel distinctif aujourd'hui reconnu à l'échelle internationale (Gattinger et Saint-Pierre, 2010). Pareillement à l'approche britannique, le gouvernement du Québec a créé son propre conseil des arts dans les années 1990. De nos jours, le financement public constitue la majeure partie du financement auquel les organismes voués aux arts ont accès au Québec.

La philanthropie culturelle est apparue au Québec de façon limitée, d'abord par la fondation de quelques institutions majeures comme l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM) et le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), qui s'inspiraient du succès des campagnes de financement philanthropique réalisées aux États-Unis. Pour tenter de remédier à la situation, le gouvernement a pris deux mesures. Tout d'abord, s'inspirant d'un programme fédéral de dons équivalent, il a créé Mécénat Placements Culture, un programme généreux visant la création de fonds de dotation constitués dans des fondations communautaires. Il a également financé une étude sur le marché de la philanthropie au Québec, laquelle visait à examiner la philanthropie culturelle dans la province en comparaison avec le reste du pays. Après la publication du rapport du Groupe de travail sur la philanthropie culturelle mené par Pierre Bourgie en 2013, le gouvernement a adopté l'une des recommandations formulées : la mise en place d'incitations fiscales exceptionnelles pour encourager les dons majeurs.

Grâce à l'influence de ces programmes, un nouvel intérêt pour la philanthropie s'est répandu au Québec. Cependant, sur la liste des facteurs favorisant les dons, les incitations fiscales ne se classent qu'en septième position. De plus, la dotation a toujours fait l'objet d'une controverse au sein de la communauté artistique, surtout pour ce qui est des organismes de petite envergure. Cette manière néolibérale d'aborder les politiques culturelles et la philanthropie contraste avec l'approche humaniste que privilégient les organismes communautaires et culturels aux États-Unis (Mulcahy, 2003 ; Gattinger et Saint-Pierre, 2010 ; Klein, 2017). En effet, cette approche humaniste est plutôt axée sur l'établissement de relations de proximité.

La philanthropie relationnelle et la philanthropie de proximité

Les données sur le marketing des arts semblent suivre le principe de la pyramide, mais on s'intéresse tout particulièrement au fait que le public et

les artistes coconstruisent l'art durant les performances et les expositions. En effet, puisque l'expérience artistique rassemble et lie les différentes parties, ce phénomène permet de générer un engagement très fort chez les donateurs et les donatrices (Swanson et Davis, 2012; Johnson et Garbarino, 1999; Wiggins Johnson et Ellis, 2011; Ostrander et Schervish, 1990). Ainsi, la médiation culturelle et l'engagement des artistes et des commissaires d'exposition s'avèrent essentiels au succès de la philanthropie.

Lorsque l'objectif est de créer une communauté philanthropique, le public qui assiste aux événements artistiques semble être la cible logique. Cette communauté, qui est en constante évolution, change selon l'intérêt mutuel et la stimulation dont témoignent les professionnels de la philanthropie dans le cadre d'événements de reconnaissance, de conversations et d'appels aux dons (Panas, 1963; Klein, 2017; Lapointe, 2013).

#billetsolidaire : une nouvelle manière d'aborder la philanthropie

En raison de la pandémie de COVID-19, le public de la scène artistique s'est retrouvé, du jour au lendemain, avec des milliers de billets non utilisés. Au Québec, la communauté artistique avait rarement exploité le principe visant à demander aux spectateurs et aux spectatrices de faire don de la valeur de leur billet non utilisé. Cependant, au bout du compte, le caractère novateur de cet appel a inspiré 25 à 30 % des acheteurs et des acheteuses à consentir ce don, souvent en réponse à une demande provenant de l'organisation elle-même. Bien que certaines entreprises n'aient pas adopté ce principe, la réponse favorable du public a surpris celles qui l'ont fait, ce qui les a encouragées à se concentrer sur les nouvelles relations philanthropiques qui venaient de se former. D'autres campagnes ont vu le jour durant les premières vagues de la pandémie, soit au printemps et à l'automne 2020, et celles-ci ont également connu un grand succès (MBAM, OSM, Danse Danse).

Plus tard, des responsables de bon nombre d'organisations ont communiqué par téléphone avec les personnes qui avaient versé un don afin d'obtenir de la rétroaction (Danse Danse, Festival TransAmériques, Duceppe), de recueillir leur point de vue et de les informer que leur don avait joué un rôle décisif dans la survie du milieu de la culture. Durant ce processus, les membres des différentes organisations ont été surpris d'entendre la clientèle évoquer d'heureux souvenirs de performances passées

et manifester une grande reconnaissance envers la qualité artistique et le caractère inspirant des expériences vécues. Pour les organismes artistiques, il était tout à fait stimulant de découvrir l'étendue des relations déjà tissées ainsi que la valeur de ces relations aux yeux du public (Festival TransAmériques, Théâtre du Nouveau Monde).

Événements-bénéfice

Évidemment, tous les événements-bénéfice en présence prévus pour le printemps 2020 ont été annulés sans préavis, tant dans les arts que dans l'ensemble du secteur de la bienfaisance. Quelques événements ont tout de même eu lieu en format virtuel, notamment le concert de l'Orchestre Métropolitain en mai 2020. Lors de ces événements, l'organisation bénéficiaire faisait livrer un petit repas au domicile des titulaires de billets, puis présentait une courte performance musicale ou artistique à l'écran. Plusieurs entreprises ont maintenu leur engagement de verser un don et, même si le revenu total était inférieur au revenu habituellement généré lors d'événements en présence, le revenu net demeurait satisfaisant pour bon nombre d'organisations.

Du printemps 2020 jusqu'au début de 2021, plusieurs organisations ont relevé le défi de créer des événements-bénéfice en ligne comportant un volet de vente aux enchères. Plusieurs de ces événements ont connu un grand succès, en ce qui concerne tant le taux de participation que le revenu net (Théâtre Aux Écuries, Opéra de Montréal, Duceppe, ESPACE GO, Festival TransAmériques, Danse Danse, Le Diamant). Cependant, les événements en ligne ont parfois présenté des problèmes de logistique; en effet, plusieurs organisations ont reçu des plaintes à ce propos. Pour cette raison, ou en raison du coût des logiciels de communication vidéo, d'autres ont choisi de ne pas effectuer la transition vers le Web (Théâtre Centaur). Finalement, certaines organisations ont opté exclusivement pour des ventes aux enchères virtuelles (Repercussion Theatre).

Durant ces événements en ligne, la possibilité de rencontrer des personnes potentiellement disposées à établir une relation philanthropique à long terme était limitée au Web. Même si le nombre de billets vendus était souvent surprenant, le nombre de personnes ayant réellement assisté aux événements ou à leur webdiffusion subséquente était largement inférieur (Festival TransAmériques).

L'émergence de nouvelles stratégies au sein de la communauté

Le maintien d'une base de données est un élément essentiel de la philanthropie relationnelle. En effet, mettre en place un suivi de l'information sur les personnes qui ont assisté à un événement ou visité un lieu permet de cibler celles qui sont les plus susceptibles de verser des dons. Mettre sur pied une telle base de données requiert beaucoup de travail, mais certaines organisations ont tiré parti du ralentissement des affaires durant la pandémie pour investir dans le projet (Ballets Jazz Montréal, la Maison Théâtre, La Chapelle – Scènes contemporaines).

Les événements de reconnaissance ont également permis de générer de la loyauté et de l'intérêt durant la pandémie. Par exemple, l'Opéra de Montréal a organisé de nombreux « cocktails à la maison » pour ses principaux donateurs et principales donatrices. Ces événements comptaient environ 25 personnes à la fois. Les petits événements axés sur la reconnaissance semblent permettre un renforcement efficace des relations, mais ceux-ci peuvent également exiger un certain travail (Opéra de Montréal).

Les appels aux dons intégrés à la fin d'infolettres ou à un moment clé de la webdiffusion de performances ont parfois connu beaucoup de succès. Par exemple, à l'automne 2020, l'Opéra de Montréal a rediffusé sur le Web une représentation de *La Bohème* originalement produite et enregistrée au Stade olympique lors du 375^e anniversaire de la ville de Montréal. Cette rediffusion a généré des dons de partout dans le monde, surtout en provenance du Canada. Certaines organisations ont également créé différents paliers de prix pour les billets de leurs événements en ligne, y compris des billets incluant un don (Danse Danse, OFFTA). Par ailleurs, plusieurs infolettres ont permis de générer des dons réguliers (Danse Danse, Ballets Jazz Montréal, Festival TransAmériques, MBAM, Opéra de Montréal).

Le besoin d'effectuer des appels aux dons a forcé les organisations à étayer leur argumentaire. Par ailleurs, le processus de demande et de réception des dons leur a permis de tirer un précieux apprentissage des différentes manières dont les donateurs et les donatrices accordent de la valeur à une organisation de bienfaisance dans le domaine des arts (Duceppe, Festival TransAmériques). En effet, cette rétroaction a permis à plusieurs organisations de raffiner leurs appels aux dons subséquents ainsi que l'énoncé de leur raison d'être et de leur mission (Danse Danse).

Par ailleurs, la pandémie a entraîné la création de nombreux postes pour les professionnels en philanthropie dans le secteur (Ballets Jazz Montréal, Théâtre du Nouveau Monde, Musée du Montréal juif), notamment en raison des nouvelles possibilités de diversification et de nouvelles sources de revenus potentielles qui ont vu le jour durant cette période.

Défis pour l'avenir

La majorité des dons versés dans le cadre de la campagne #billetsolidaire, des événements-bénéfice en webdiffusion et d'autres activités de collectes de fonds organisées pendant la pandémie de COVID-19 provenaient de nouveaux donateurs et de nouvelles donatrices. Certains ignoraient même que le fait de ne pas demander de remboursement pour leur billet constituait un don. Engager la conversation avec les personnes qui ont posé ce geste généreux a permis aux organisations de reconnaître le début d'une relation à long terme, le cas échéant (Festival TransAmériques, Danse Danse). Le renouvellement des dons constitue cependant un défi, puisque généralement, seuls 40 % des personnes ayant versé un don pour la première fois prennent la décision de le renouveler. Quelques organisations ont déjà réussi à former des relations philanthropiques à long terme (Opéra de Montréal, Festival TransAmériques, OSM, Duceppe), tandis que d'autres ne se sont pas efforcées de renouer le contact avec leurs donateurs et leurs donatrices (Théâtre du Nouveau Monde). Ce défi découle du caractère opportun de la situation qui entourait le début de la pandémie et la campagne #billetsolidaire.

Il peut s'avérer particulièrement difficile d'établir et de maintenir une culture philanthropique. L'engagement surprenant dont ont fait preuve les titulaires de billets au début de la pandémie a mené certaines organisations à adopter une stratégie de philanthropie relationnelle. Cependant, sensibiliser tous les membres d'une organisation à la philanthropie et à la bienfaisance prend du temps et exige une certaine habileté politique. Assurer la continuité des relations philanthropiques nécessite également de nombreuses années. Par ailleurs, une organisation qui sollicite l'aide de spécialistes de la philanthropie et qui investit dans la création d'une nouvelle base de données pour le lancement de son programme de dons pourrait ne pas récupérer le montant de son investissement initial avant quelques années. Le financement à long terme de cet effort peut ainsi

constituer un défi. Cependant, le mouvement #billetsolidaire s'est avéré très utile comme première étape vers l'atteinte de cet objectif. Puisque les organisations du domaine des arts détiennent déjà des compétences en organisation d'événements, il est possible que nous assistions au retour de certains événements-bénéfice à l'avenir.

L'adaptation est un processus exigeant qui nécessite à la fois des habiletés relationnelles et diplomatiques et une forte aptitude à la communication. De plus, les organisations du domaine des arts sont complexes et dépendent de nombreuses parties prenantes. Les nouvelles façons de procéder ont inévitablement suscité de la résistance, mais l'incidence de la pandémie et la découverte de la philanthropie qu'elle a engendrée ont permis à de nombreuses organisations de surmonter cette résistance. Alors, on avance tranquillement en assurant la continuité du changement à long terme.

Juillet 2021 à août 2021

Bibliographie

- BOUREL, Fannie. (2020). « Coronavirus: ne pas se faire rembourser ses billets pour soutenir le milieu culturel », *Radio-Canada*, 13 mars 2020. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1665623/coronavirus-billetsolidaire-culture>
- GATTINGER, Monica et Diane SAINT-PIERRE. (2010). « The “Neoliberal Turn” in provincial cultural policy and administration in Québec and Ontario: The emergence of “quasi-neoliberal” approaches », *Canadian Journal of Communication*, vol. 35, n° 2, p. 279-302.
- GROUPE DE TRAVAIL SUR LA PHILANTHROPIE CULTURELLE. (2013). *Vivement, pour une culture philanthropique au Québec!* [rapport], Gouvernement du Québec, 80 p.
- JOHNSON, Mark S. et Ellen GARBARINO. (1999). « Customers of performing arts organizations: Are subscribers different from non-subscribers? », *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*, vol. 6, n° 1, p. 61-77.
- KLEIN, Kim. (2017). *Fundraising for Social Change*, New Jersey, Wiley, 448 p.
- LACOURSIÈRE, Jacques. (2013). *Une histoire du Québec*, Québec, Septentrion, 196 p.
- LAPOINTE, Daniel. (2013). *La gestion philanthropique. Un guide pratique pour la collecte de fonds*, Presses de l'Université du Québec, 232 p.
- MULCAHY, Kevin. (2003). « Entrepreneurship or cultural Darwinism? Privatization and American cultural patronage », *The Journal of Arts Management, Law and Society*, vol. 33, n° 3, p. 165-184.
- OSTRANDER, Susan A. et Paul G. SCHERVISH. (1990). « Giving and getting: Philanthropy as a social relation », Jon Van TIL (dir.), *Critical Issues in American Philanthropy: Strengthening Theory and Practice*, New Jersey, Jossey-Bass, 328 p.

- PANAS, Gérald. (1963). *Asking*, Medfield, Emerson & Church, 108 p.
- REID, Wendy. (2020). *Repenser la philanthropie culturelle    Montréal. Les relations et la communauté* [rapport de recherche], Conseil des arts de Montréal, 95 p.
- ROSSO, Henry A. (1996). *Rosso on Fund Raising: Lessons from a Master's Lifetime Experience*, New Jersey, Jossey-Bass, 203 p.
- SWANSON, Scott R. et Charlene J. DAVIS. (2012). « Delight and outrage in the performing arts: A critical incidence analysis », *Journal of Marketing Theory and Practice*, vol. 20, né 3, p. 263-278.
- WIGGINS JOHNSON, Jennifer et Brett ELLIS. (2011). « The influence of messages and benefits on donors attributed motivations: Findings of a study of 14 American performing arts presenters », *International Journal of Arts Management*, vol. 13, né 2, p. 4-15.

LES INITIATIVES MULTIDISCIPLINAIRES

« En cette période historique, nous avons la certitude d'avoir fait une différence et eu un impact positif, en permettant le rassemblement des cœurs à travers les arts vivants ! La pandémie nous a prouvé notre ténacité et adaptabilité. »
Festival des arts de ruelle

Lorsque les rassemblements sont de nouveau permis à la fin juin 2020, la reprise est progressive et des règles strictes imposent une jauge limitée du nombre d'individus pouvant se regrouper dans un même lieu. À partir de ce moment, diverses compagnies cherchent à adapter leurs services habituels et à trouver des options de rechange aux festivals et autres événements culturels. De nombreuses initiatives se déroulent alors en extérieur ; troupes, groupes et collectifs d'artistes ajoutent de la gaieté dans nos espaces publics avec des chorégraphies de danse, de courtes pièces de théâtre, des défilés musicaux et des numéros circassiens de ruelle. Les arts visuels et graphiques envahissent également l'espace public de manière colorée, ludique et sécuritaire : art mural, affiches arc-en-ciel et projections lumineuses sur les façades des bâtiments. Il s'agit de continuer à financer les artistes, et plusieurs villes se joignent au mouvement, en soutenant des événements hybrides à géométrie variable.



Art de la distanciation de Jean-Brillant Roadsworth, dans le cadre du Festival MU, 2021, Côte-des-Neiges–Notre-Dame-de-Grâce, Montréal. Crédit photo : © Olivier Bousquet.

Festival des arts de ruelle, Parade avec Ze Radcliffe Fanfare, Yves Landry et Mistika Circus, Montréal, 12 septembre 2020. Crédit photo : © Carl Desjardins.



La liste raisonnée des activités liées à cet encadré se trouve à l'adresse suivante : https://pum.umontreal.ca/catalogue/la_culture_au_quebec_au_temps_de_la_pandemie

CHAPITRE 25

Maintenir le lien international Nord-Sud en temps de pandémie

Lady Rojas Benavente

Le temps file. Au moment où j'écris ce texte, voilà déjà une année que les associations Critique canadienne littéraire sur les écrivaines hispano-américaines (CCLEH) et Créativité: équipe péruvienne internationale (CEPI), que je dirige, ont dû annuler le récital multilingue de la Journée internationale de la poésie prévu le 28 mars 2020 ainsi que la dixième rencontre des écrivaines canadiennes d'origines latino-américaines du 4 mai, en raison du confinement dû à la pandémie de COVID-19.

Le 24 mars 2020, lorsque je suis rentrée au Canada du Pérou, j'ai passé 15 jours en quarantaine, dans un état de profond bouleversement, à réfléchir sur les implications de l'isolement social et le sentiment de solitude. J'ai continué à dialoguer par téléphone avec les membres des deux associations, mais malheureusement, à cause de la nouvelle situation, j'ai perdu le contact avec plusieurs des précieuses relations qui, par le passé, avaient contribué à la planification des activités en présence.

Mon manque de formation technologique et de ressources pour communiquer virtuellement a fait en sorte que je me suis retrouvée seule avec ce projet. Afin de me ressourcer, j'ai cherché d'autres façons d'affronter la distanciation physique et j'ai choisi certaines options pour sortir de l'angoisse et des quatre murs de ma maison.



Image 25.1 *Ça va bien aller!* de Victoria Trempe, petite-fille de l'autrice, peinture acrylique sur feuille format A3, 10 avril 2020. Crédit photo: © Lady Rojas Benavente.

L'écriture pendant la pandémie : *Une autre pestiférée au Canada*

J'ai élaboré le texte *Une autre pestiférée au Canada* à partir d'un conte que j'avais écrit. La protagoniste est une femme migrante qui souffre d'anxiété en rentrant au pays, parce que la société la considère comme une menace publique, sans savoir si elle a ou non la maladie. Face à une culture de peur envers les voyageurs, transmise et répandue par le gouvernement, je me suis rendu compte que ma maison, les peintures qui l'habitent, mes plantes, ma musique préférée et surtout ma bibliothèque représentaient un espace accueillant où j'allais survivre. Voilà pourquoi, dans la composition du texte, j'ai inclus des photos d'œuvres d'art, de fleurs, des dessins et des êtres chers de ma famille. Malgré l'effroi, j'ai continué à entretenir des liens avec les personnes avec lesquelles j'avais construit une vie artistique riche. La solidarité sociale de mon milieu familial s'inscrit à la fois dans les cultures québécoise et péruvienne.

La réalité soudaine d'un mal incontrôlable m'a frappée de plein fouet avec la mort de personnes connues ainsi que des membres de ma famille, au Pérou et au Canada. Personne ne pouvait échapper à l'histoire dramatique de la COVID-19 ni à l'interdiction des rencontres interpersonnelles

afin d'éviter la contagion. Cette tragédie allait marquer ma poésie, mes contes, ma correspondance, ma réflexion intellectuelle et les activités que j'ai réalisées pendant l'année 2020-2021. Pour reprendre les liens de la vie sociale, je devais faire une prise de conscience à la fois solitaire et interactive et en faire part à mes contacts. Dans ce contexte de pressions extérieures et de questionnement intérieur, comment allais-je assurer mon existence, mon équilibre mental et mon travail d'écrivaine ?

Malgré les restrictions des autorités, je devais jeter un pont réel entre les autres et moi à travers un échange continu. J'ai écouté attentivement les témoignages d'une quinzaine des personnes qui venaient de perdre un être cher à cause de la COVID-19 au Pérou et ceux de familles au Québec, dont les membres ont heureusement survécu. J'ai senti l'inquiétude exprimée par mes amis, mon garçon, mes petits-enfants, mes sœurs et ma famille. Je suis passée, au cours du confinement, de la tristesse au choc total. En recherchant un certain équilibre intérieur et mental, j'ai entretenu ma passion pour la lecture d'ouvrages de ma jeunesse et d'un recueil péruvien de contes contemporains.

Ma passion pour la lecture et la compréhension des autres

Le titre de mon texte *Une autre pestiférée au Canada* traduit le sentiment que j'ai eu en rentrant au pays. J'ai mis mon nom d'autrice et j'y ai ajouté les multiples voix des membres de ma famille et d'amis, tenant ainsi compte de l'importance de la collectivité qui m'entoure.

L'épigraphe tirée du roman *The Last Man (Le dernier homme)* (1826) de Mary Shelley donne le ton sur l'impuissance de l'être humain face à une catastrophe naturelle et souligne la peur de la contagion qui vient de l'Orient vers l'Occident. Le narrateur pose des questions :

Se peut-il, demandait chacun à son voisin avec horreur et incrédulité, que des régions entières soient dévastées, des nations entières anéanties par ces désordres de la nature ? Les vastes cités d'Amérique, les plaines fertiles de l'Hindoustan, les demeures surpeuplées des Chinois étaient menacées d'une ruine totale... L'air était empoisonné, et chaque être humain – fût-il jeune et sain – respirait la mort... Or l'Europe de l'Ouest n'avait pas été touchée – en serait-il de même maintenant ?

Oh oui, sans aucun doute – n'ayez crainte, chers compatriotes ! La peste est depuis longtemps fille de l'Orient... Si le hasard veut que quelque Asiatique contaminé débarque chez, nous, la peste meurt avec lui sans faire de nouvelles

victimes. Pleurons pour nos frères, même si jamais nous n'aurons à souffrir les mêmes épreuves. (Shelly [trad. Couturiau], 2021, p. 336-337)

Dans la première section de mon texte, je décris les nouvelles sensations de frayeur et de désarroi expérimentées pendant le voyage de retour au Canada en avion depuis le Pérou. L'appréhension des expériences de vols, ainsi que la perception des espaces tels que les rues désertes, l'aéroport militaire à Lima, les aéroports de Toronto et de Montréal et les environs qui avaient complètement changé. J'ai porté un masque et des gants en plastique pour la première fois de ma vie. L'interaction à distance avec le personnel d'Air Canada et celui de l'ambassade du Canada à Lima me paraissait bizarre. Les conditions de l'éloignement social se présentaient dans un cadre d'obligation morale et civile. Un agent de la sécurité à Toronto avait remis aux voyageurs un document relatif aux symptômes de la COVID-19 avec les instructions suivantes : comment tousser, se laver les mains et se protéger la figure grâce au port du masque. Je m'attendais au moins à un contrôle de la température des voyageurs si l'on soupçonnait que le virus venait de l'extérieur du pays. Ce ne fut pas le cas.

La lecture s'est avérée un antidote salutaire au sentiment de faiblesse pour affronter cette catastrophe qui nous a pris au dépourvu. Un petit virus mortel nous attaquait et nous étions incapables de lui faire face. J'ai relu le roman *La peste* (1947) d'Albert Camus que j'avais aimé, déjà en 1965, année de mes études universitaires au Pérou, période de totalitarisme idéologique émanant des dictatures militaires qui régnaient alors en Amérique latine. Les sens figurés de ce récit ont ravivé le constat que j'avais fait des inégalités sociales et économiques. La COVID-19 a aussi intensifié, au Québec et dans le monde, les préjugés et le racisme contre les personnes âgées, les voyageurs, les minorités et les peuples autochtones.

Néanmoins, deux personnages de Camus donnent de l'espoir envers l'avenir, contrairement aux autorités politiques et bureaucratiques qui, à travers l'histoire, prennent trop de temps à réagir efficacement pour protéger les populations vulnérables. En premier lieu, le docteur Bernard Rieux montre sa bonté humaine et sa responsabilité morale et professionnelle face aux patients qui souffrent de la peste. Ce sens de l'entraide, nous l'avons aussi observé chez une partie du personnel sanitaire dans le monde. En deuxième lieu, le docteur Castel cherche des solutions scientifiques pendant une année et développe un vaccin contre la peste. Ainsi,

pareil au remède qui se profilait à l'horizon en Algérie dans les années 1940, le nôtre est arrivé avec une rapidité impressionnante !

J'ai aussi eu recours au texte poignant de Camus *Exhortation aux médecins de la peste*. Les recommandations de l'auteur soulignaient que les scientifiques ne connaissaient pas exactement la nature de la maladie. Je trouvais cependant que les précautions sur la quarantaine qui s'y trouvaient étaient bien plus précises que celles que j'avais reçues des ministères de la Santé du Canada et du Québec. Nos institutions n'ont pas fait une évaluation profonde des priorités des gouvernements, tiraillés entre le capital sonnante et rébuchant et le capital humain. On devait améliorer les équipements et les salaires des travailleurs de la santé, alors que ces derniers s'exposaient à des risques accrus en donnant les soins nécessaires aux malades dans les résidences où beaucoup sont décédés dans un contexte de panique et d'abandon.

De son côté, l'écrivaine péruvienne Otilia Navarrete explore dans son conte, « Les deux rives », de son livre *Lejanas visiones (Visions lointaines)* (2019), l'enfance heureuse de Grimaldo qui contraste avec les conditions difficiles de la réalité à laquelle il devra faire face une fois adulte.

Il se souvient de sa famille, de ses amis, de son village, de son travail et des circonstances favorables à l'échange intergénérationnel et à la fraternité. Comment a-t-il perdu cet espace et ce temps de bonheur propres à son enfance ? Qu'est-ce qui a provoqué son départ vers un univers hasardeux ? Le fantastique apparaît dans ce récit ponctué de données réalistes sur le glissement de terrain montagneux qui a causé la disparition de son village, et Navarrete raconte finalement que l'eau de la rivière, sous l'éclairage de la lune, a absorbé Grimaldo et l'a emporté dans les airs, sous les yeux horrifiés de ses amis.

De la même manière que l'univers narratif de ce conte se découpe en deux blocs à cause de l'avalanche et de la destruction, la pandémie trace une division entre deux formes de vie qui semblent inconciliables. Nous nous sentons comme disloqués entre deux temps : celui d'avant la COVID-19 et celui que nous vivons depuis déjà plus d'une année. Le narrateur de Navarrete (2019) raconte que le vieillard Grimaldo est tombé dans un univers boueux : « [...] il est submergé par la terreur et éprouve la sensation d'être pris au piège par un linceul sombre qui l'enveloppe, lui couvre les yeux, les oreilles, les membres [...] » (p. 15). Grimaldo s'écrie : « [...] on m'a amené vers cette rivière des morts où j'ai failli être enterré [inhumé] par

cette boue répugnante... Peut-être que je vis un long rêve, mais maintenant, maintenant je veux me réveiller [...] » (p. 19-20). N'est-ce pas ce que nous ressentions aussi après le confinement et le couvre-feu en attendant la vaccination massive ?

Le conte de Navarrete partage avec le roman que j'ai cité de Shelley une vision apocalyptique de la mort et des maladies qui emportent les personnages. « La faim, qu'ils avaient endurée pendant des jours, les affaiblissait de plus en plus et les aidait à quitter ce monde, presque sans s'en rendre compte. Tous avaient le même destin. Et qu'est-il arrivé au reste de la planète ? La même chose. Une langueur sourde avait piégé les hommes, les femmes et les enfants. L'obscurité ne fait aucune distinction, elle emprisonne le peuple, les politiciens, les prêtres, les athlètes, les artistes. Tous avaient succombé. De la poussière à la poussière. » (Navarrete p. 88)

Si l'on transpose la situation du conte de Navarrete à notre réalité, on constate qu'un phénomène similaire s'est déclenché avec la COVID-19 qui s'attaque plus ou moins démocratiquement à toutes les couches de la société et à tous les pays. L'autrice démonte la croyance néolibérale du capitalisme qui repose sur le pouvoir du plus fort et nous oblige à demander des soins sanitaires et davantage d'éducation et de prévention populaires si nous voulons sortir vivants de cette crise.



Image 25.2 *Museion* de Lady Rojas Benavente, crayola et acrylique sur carton, 25,5 cm × 18,5 cm, 19 mai 2022. Crédit photo : © Lady Rojas Benavente.

La créativité affective et poétique dans l'isolement social

Qu'avons-nous fait face aux perturbations de la vie quotidienne causées par les désagréments de la crise sanitaire mondiale, nationale et locale ? Nous avons fait preuve de créativité et nous avons empêché que la santé mentale et psychologique, déjà détériorée par la déconnexion socioaffective, ne se dégrade davantage. Comme la CCLEH et la CEPI avaient déjà annulé deux activités à Montréal, j'ai commencé à planifier un récital international en hommage au poète québécois Gilles Viger L'Africain, qui a travaillé au Pérou de 1962 à 1973. Ma famille péruvienne avait fait sa connaissance à Callao, en 1970, par l'intermédiaire de ma sœur Celia, alors étudiante en médecine ; elle l'avait rencontré après le terrible séisme de Yungay, dans le nord andin. Le Canadien et la Péruvienne, comme d'autres membres du personnel humanitaire de la Croix-Rouge, y étaient venus en aide aux survivants.

Une fois arrivé à Lima, Gilles a rencontré un médecin poète né à Chachapoyas, David Muñoz Tuesta. Gilles a publié son premier livre, *Mensajes de barro* (Messages de boue), dont le lancement a eu lieu le 6 décembre 1970, inaugurant son cheminement dans la culture et les lettres. C'est peut-être à ce moment-là que l'artiste qui sommeillait en Gilles a découvert son désir de créer.

À compter de 1973, en plus de ses responsabilités familiales et communautaires, sa profession de travailleur social à l'Hôpital Notre-Dame lui a permis d'aider des malades en phase terminale, ainsi que des toxicomanes.

Les membres des deux associations canadiennes artistiques que je dirige le connaissaient bien. Son amour de la littérature s'est confirmé quand Gilles a édité, en 1999, l'ouvrage autobiographique de l'immigrant péruvien installé à Laval, Luis Rojas Tuesta. Gilles faisait aussi partie du groupe Les Amis de la poésie de Longueuil et il a publié ses écrits dans leur recueil de poésie collectif et dans l'ouvrage *De l'ombre à la lumière* (2015). Son élan artistique n'a pas ralenti au début de l'année 2020 quand son médecin lui a annoncé qu'il avait un cancer des poumons. Il réagit à la situation dans son poème *Me prendre par la main* :

Je me sens un peu bizarre
comme entre deux chaises,
comme entre deux temps

entre le jour du diagnostic et celui du pronostic
 je cours me coucher, pour me prendre par la main
 la gauche dans la droite
 creusant mon chemin tout en avançant, confiant, vers le but ultime,
 que par ailleurs je ne suis pas pressé d'atteindre! (Viger, 2020)

Gilles faisait partie de ma famille et de ma communauté littéraire, et j'ai voulu lui exprimer ma gratitude en faisant connaître son travail comme éditeur et écrivain au Pérou et au Québec. Dès 1996 et jusqu'en 2019, il a participé à presque toutes les activités artistiques que j'ai organisées à l'Université Concordia. Il a aussi été membre fondateur de l'organisme québécois communautaire à but non lucratif, CEPI.

Pour me préparer à l'organisation virtuelle du récital en hommage à Gilles Viger, j'ai suivi une formation technologique avec Culture Laval qui a mis à la disposition des artistes des outils innovateurs pour nous ressourcer et aller de l'avant. J'ai développé le projet Récital Nord-Sud en temps de pandémie et j'ai préparé la relance en sachant que des poètes canadiennes et péruviennes allaient participer bénévolement à cette aventure numérique. C'était une occasion rêvée pour entrer en contact avec des collègues écrivaines du Canada (Montréal, Laval et Ottawa) et du Pérou (Lima et Arequipa). Le 21 septembre 2020, nous étions neuf poètes à rendre hommage à Gilles Viger L'Africain en lisant deux de ses poèmes. Quatre musiciens québécois ont participé à la soirée en chantant en espagnol et en français. Une quarantaine de personnes a participé à l'événement. Gilles Viger L'Africain s'est éteint quelques jours plus tard, le 25 septembre.

Comme écrivaine, j'ai continué pendant cette période éprouvante à tisser des liens humains et artistiques entre le Nord et le Sud. Je crois fermement que la santé, l'éducation et le bien-être de chacun sont des droits fondamentaux.

Les États doivent nous fournir des ressources, des vaccins et de l'aide financière pour faire avancer la recherche scientifique afin que nous soyons préparés à l'avenir incertain qui nous attend. Nous nous sauverons en pratiquant la solidarité. J'ai proposé en juin de l'année 2020 que soit créé à plusieurs endroits un sanctuaire pour nous recueillir en souvenir



Image 25.3 *Nœuds et tourments* de Lady Rojas Benavente, crayola sur carton, 25,5 cm x 18,5 cm, 18 mars 2022. Crédit photo : © Lady Rojas Benavente.

des victimes de la COVID-19. Dans cette perspective socioculturelle, la deuxième initiative, la rencontre virtuelle des artistes du Canada et du Pérou, a permis de faire connaître leurs œuvres. L'hommage littéraire à la mémoire de Gilles Viger L'Africain a rassemblé la communauté littéraire québécoise et péruvienne et nous a aidés à surmonter les défis de l'isolement imposé par le contexte pandémique.

Bibliographie

- [s.a.]. (2020). « Albert Camus : Exhortación a los médicos de la peste », *Les Cahiers de la Pléiade*, 15 mai 2020. https://elpais.com/elpais/2020/05/07/eps/1588848483_258032.html
- CAMUS, Albert. (1947). *La peste*, Paris, Gallimard, 279 p.
- NAVARRETE, Otilia. (2019). « Las dos orillas », *Lejanas visiones*, (« Les deux rives », *Visions lointaines*), Lima, Altazor, 142 p.
- VIGER L'AFRICAIN, Gilles. (2020). « Me prendre par la main », [document inédit].
- SHELLEY WOLLSTONECRAFT, Mary. (1826). *The Last Man*, Londres, Henry Colburn, [livre numérique]. <http://www.gutenberg.org/ebooks/18247>

LE SOUTIEN À LA COMMUNAUTÉ

« Nous souhaitons apporter un baume, un sourire,
de la couleur et de l'espoir à tous les citoyens! »

Jacinthe Pilote, fondatrice de la galerie montréalaise Paperole

Que ce soit l'intensification du racisme envers les Asiatiques, l'exclusion des personnes en situation d'itinérance ou l'accroissement de la solitude chez les personnes âgées, la crise de COVID-19 a causé maints dommages psychologiques et fait ressortir les inégalités sociales. Ce contexte particulier a généré des projets d'entraide et des gestes de solidarité. Alors qu'on lançait des initiatives pour sensibiliser le grand public aux discriminations auxquelles faisaient face les personnes en situation de vulnérabilité et celles issues de la diversité culturelle, on cherchait aussi à remercier les personnes qui offraient des services essentiels à la population.



Pose des affiches *Les couleurs essentielles* par Publicité Sauvage, Montréal, 2020. Crédit photo :
© Jacinthe Pilote.



Imaginé dès le début du confinement, le projet *Les couleurs essentielles* avait pour objectif de remercier les travailleurs de la santé du Québec en leur démontrant de la gratitude par des gestes tangibles. S'inspirant des services essentiels de la province dans les domaines notamment du transport, de l'alimentation et de la santé, plus de 40 artistes issus du domaine des arts visuels (graphisme, publicité et art contemporain) ont répondu à l'appel et créé une illustration colorée sur le thème des héros de la pandémie. Des figures héroïques arborant les couleurs de l'arc-en-ciel ont ainsi tapissé les murs de la ville pendant des mois. Gabriel Varin, de Quadriscan, imprimeur de confiance avec qui Jacinthe Pilote travaille depuis plus de 20 ans, les a reproduites gratuitement sous la forme de grandes affiches. On a ensuite placardé les œuvres dans une multitude de lieux publics grâce à la collaboration de l'équipe de Baudoin Wart, directeur de Publicité Sauvage, qui s'est joint au projet en acceptant de faire le travail d'affichage ainsi qu'en fournissant des espaces publicitaires. Si l'initiative a vu le jour dans la ville de Montréal, elle s'est ensuite répétée avec de nouveaux artistes originaires cette fois de la ville de Québec. Les affiches multicolores de *Couleurs essentielles* ont vivement animé les rues alors désertées.

La tournée des *Balcons symphoniques* de l'Orchestre symphonique de Longueuil, 2020. Crédit photo: © Orchestre symphonique de Longueuil.



Durant la pandémie de COVID-19, la santé publique oblige certains groupes de la population particulièrement vulnérables à se confiner et à ne plus recevoir que de rares visites. Il devient alors nécessaire d'aller à la rencontre de publics. Des organisations tentent de contourner l'isolement dont souffrent certaines personnes en allant défiler sous leurs fenêtres. Les centres d'hébergement et de soins de longue durée (CHSLD) sont parmi les plus visités. Des groupes de musique, des orchestres symphoniques et certains humoristes s'y rendent et y donnent des spectacles destinés aux résidents.

La liste raisonnée des activités liées à cet encadré se trouve à l'adresse suivante : https://pum.umontreal.ca/catalogue/la_culture_au_quebec_au_temps_de_la_pandemie

CHAPITRE 26

Table ronde

Enseigner à l'ère covidienne

*Guylaine Lemay, Marie-Eve Skelling Desmeules,
Jean-Sébastien Ouellette, Sarah Poole et Valerie Peters*

Guylaine Lemay [GL] : La discussion d'aujourd'hui¹ vise à connaître davantage nos réalités d'enseignement artistique au Québec et à proposer des solutions pour notre milieu. Quatre invités sont présents : Marie-Eve Skelling Desmeules, de la Faculté d'éducation de l'Université d'Ottawa, Jean-Sébastien Ouellette, du Conservatoire d'art dramatique de Québec, Sarah Poole, de l'École nationale de cirque et affiliée à l'Université Concordia, et Valerie Peters, de la Faculté de musique de l'Université Laval. Chaque participant pourra d'abord se présenter brièvement.

Marie-Eve Skelling Desmeules [MES] : Alors bonjour, je suis très contente d'être avec vous aujourd'hui. J'enseigne l'éducation artistique à la Faculté d'éducation de l'Université d'Ottawa depuis 10 ans maintenant. Depuis 2018, j'y suis professeure en nomination à long terme. J'ai d'abord été formée en interprétation théâtrale à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, puis j'ai fait un doctorat qui portait sur la meilleure compréhension des expériences de formation liées au travail du corps dans la formation de l'acteur. J'ai ensuite fait un postdoctorat pour mieux comprendre les expériences de formation dans différents contextes de formation professionnelle en cirque. Aujourd'hui, à la Faculté d'éducation, je

1. La transcription et l'édition du texte de la table ronde ont été réalisées par Noémie Marchand (Université Laval) sous la supervision de Sandria P. Bouliane.

donne plusieurs cours de didactique des arts, donc de l'art dramatique, de la danse, des arts visuels et de la musique. Comme je m'intéresse particulièrement aux expériences de formation et que ces cours sont entièrement vécus en ligne depuis le début de la pandémie, je suis très heureuse d'être avec vous aujourd'hui pour discuter des expériences et des enjeux qui y sont liés.

Jean-Sébastien Ouellette [JSO] : Bonjour à tous. Pour ma part, je suis issu du Conservatoire d'art dramatique de Québec, où j'ai suivi ma formation en interprétation. Je suis acteur, metteur en scène et, en parallèle de mon métier, j'ai enseigné au secondaire, en parascolaire au cégep et à la Faculté de musique de l'Université Laval. Depuis six ans, je suis professeur en interprétation au Conservatoire d'art dramatique. J'enseigne aux élèves de première année en interprétation et, une année sur deux, je fais une mise en scène avec les troisième année qui finissent leurs études.

Sarah Poole [SP] : Salut, merci pour l'opportunité d'être avec vous. Je m'appelle Sarah Poole, je suis enseignante de disciplines aériennes à l'École nationale de cirque ici, à Montréal, depuis 2007. Avant de venir au Québec en 2003 pour travailler en arts du cirque, j'étais danseuse contemporaine à New York.

Après avoir travaillé comme artiste de cirque, j'ai commencé à enseigner les arts aériens. Je travaille comme coach et chorégraphe avec des compagnies au Québec, comme le Cirque du Soleil et le Cirque Éloize, ainsi qu'avec des artistes indépendants. Depuis l'arrivée de la COVID-19, ce genre de travail est en arrêt. Heureusement, j'enseigne toujours à l'École nationale de cirque, dans le programme collégial et aussi dans le programme Cirque-études secondaires. J'ai aussi enseigné pour En Piste, qui est le regroupement des arts du cirque au Canada.

Valerie Peters [VP] : Bonjour, je suis professeure titulaire à l'Université Laval en éducation musicale. Je dirige le programme de maîtrise et de doctorat en éducation musicale, qui sont des programmes de recherche, et je suis responsable des cours de didactique pour l'enseignement de la musique au niveau secondaire dans le baccalauréat en enseignement de la musique. J'ai enseigné dans le milieu scolaire à Montréal pendant 11 ans et j'ai fait mes études de deuxième et troisième cycle aux États-Unis. Je m'intéresse beaucoup à la recherche et à la pédagogie, qui sont liées, ainsi

qu'à l'approche interculturelle en enseignement de la musique. Je m'intéressais déjà à la musique à l'ère numérique avant la COVID-19 et ma recherche actuelle porte sur la manière dont l'apprentissage musical peut contribuer à la régulation émotionnelle, au développement des compétences socioémotionnelles et à l'épanouissement pour les populations vulnérables. Enfin, je travaille avec Guylaine Lemay sur l'effet de la COVID-19 sur l'enseignement de la musique et les conditions de travail dans les écoles primaires et secondaires.

GL : Je me présente brièvement à mon tour. Je suis candidate au doctorat en éducation musicale à la Faculté de musique de l'Université Laval. Je suis également violoniste d'orchestre, chambriste et enseignante de musique au primaire et au secondaire. Comme Valerie Peters l'a mentionné, parallèlement à mon doctorat, j'ai fait un stage de recherche subventionné par Mitacs cet automne qui m'a permis d'étudier les impacts de la COVID-19 sur l'enseignement de la musique dans les établissements scolaires et sur les conditions de travail des enseignants spécialistes.

La première question que je vous pose aujourd'hui est : « Comment la pandémie de COVID-19 a-t-elle eu un impact sur l'offre de cours dans votre discipline et dans vos établissements respectifs ? »

JSO : Oui, en fait, ça a été assez complexe de faire le recrutement parce que la pandémie était commencée au moment où l'on fait les auditions annuelles. Habituellement, on passe environ 200 personnes en audition et on en accueille seulement 12 en première année. On a dû s'adapter rapidement en faisant des auditions par Zoom. Nous avons eu environ 160 auditions, soit un peu moins qu'à l'habitude et nous avons donc pu sélectionner 12 personnes. Ça n'a pas tellement changé l'offre d'enseignement. Nous n'avons pas eu à modifier fondamentalement les cours offerts, mais nous avons modifié la façon dont se donnent les cours et la manière dont le programme est réalisé à l'intérieur du cours.

Ce qui était assez particulier, c'est que nous avons demandé en audition des scènes à deux alors que les autres écoles de théâtre se sont rabattues sur la partie monologue. Mais nous avons décidé de garder l'effet spontané du théâtre dans nos auditions. Donc, quelques fois, si les candidats étaient colocataires, ils pouvaient le faire ensemble, mais souvent ils auditionnaient dans deux lieux séparés, et ils devaient se répondre via Zoom, ce qui n'est pas évident puisque la gestion du son est particulière.

GL : Est-ce qu'il y a eu une différence notable dans la motivation des étudiants parce qu'il n'y avait pas uniquement des monologues et qu'il y avait plus d'échanges avec des gens qu'ils connaissaient ? Est-ce que ça a eu un impact sur la motivation des étudiants ou sur la façon dont ils l'ont vécu ?

JSO : Pour le processus d'inscription, je ne crois pas. Ça a changé quelque chose pour la sélection parce qu'habituellement, nous avons nos auditions en présence ; nous sélectionnons 48 personnes et nous faisons un stage de trois jours de travail en trois petits groupes. Donc, ce qui nous a manqué, c'est de voir comment chaque postulant interagissait avec les autres. Cette année, nous avons quand même fait un stage pour avoir un lien un peu plus présent et rapproché qu'avec une seule audition, mais il manquait quand même des interactions. En même temps, le parcours de l'acteur est un parcours en groupe, mais c'est aussi très individuel ; ils doivent se développer eux-mêmes. La motivation, ça, c'est plus à cause des contraintes sanitaires comme le lavage des mains, le port du masque et la distanciation. Ça influence la motivation à long terme des étudiants. Ils ont aussi dû se passer de certaines expériences, comme le voyage chez le costumier pour se choisir des vêtements et prendre des accessoires pour leurs personnages, ils ont dû s'organiser avec ce qu'ils avaient chez eux. Par contre, à chaque fois qu'on avait un cours en groupe, ils étaient vraiment contents, parce qu'on a toujours pu continuer en présence cette année, à l'exception d'une semaine au retour des fêtes en janvier, ce qui a beaucoup aidé à garder la motivation. C'était plus difficile pour ceux qui avaient connu le Conservatoire très libre d'avant la pandémie et qui ont dû faire face aux nouvelles contraintes que pour ceux qui n'avaient jamais connu autre chose.

GL : Est-ce que ça fait écho dans les autres milieux artistiques ? Est-ce que l'offre des cours est restée quand même similaire ? Y avait-il un même taux d'inscription ? Avez-vous donné plus de cours en ligne qu'en présentiel ?

MES : Mon expérience est à l'opposé de ce dont nous parle Jean-Sébastien. À la Faculté d'éducation, nos groupes sont beaucoup plus gros et tous nos cours ont été transposés à distance. Nous avons dû reconcevoir nos cours pour les donner en ligne, car ce ne sont pas les mêmes projets, les mêmes manières d'interagir, les mêmes visées en termes d'expérience de création

qui sont mises de l'avant, donc les expériences de formation sont très différentes. Cinquante pour cent des étudiants à qui j'enseigne sont issus de l'immigration et n'ont jamais vécu de cours d'éducation artistique durant leur parcours scolaire antérieur. Pour être admis à la formation à l'enseignement, il faut déjà avoir un baccalauréat donc, même si certains ont un parcours continu, de nombreux étudiants ont plus de 30 ans, sont parents ou sont en transition de carrière. Depuis le début de la pandémie, plusieurs sont retournés dans leur province ou leur pays respectif et suivent donc leur formation en ligne dans un autre fuseau horaire. Une grande proportion d'étudiants vit dans un petit appartement, avec les enfants eux aussi confinés à la maison, alors qu'ils sont aux études à temps complet. Cela a évidemment un grand impact sur leurs expériences d'apprentissage, et la reconception des cours devait aussi tenir compte de ce contexte. Il fallait revoir le rapport au matériel, à son accès et à sa manipulation, principalement en didactique des arts visuels et en musique, mais aussi le rapport à l'espace et à l'autre, surtout en lien avec le théâtre et la danse. Souvent, la présence et l'engagement de l'autre au sein de la classe vont vraiment encourager ceux qui sont moins familiers avec les arts à s'investir à leur tour dans les activités et les projets. Cette présence et cet engagement deviennent bien différents en ligne quand de nombreux étudiants sont confinés à plusieurs dans leur chambre à coucher ou leur salon, avec plusieurs connexions simultanées et une famille à gérer. Si les cours de spécialisation peuvent rassembler une dizaine d'étudiants, les cours généraux en didactique des arts rassemblent une quarantaine d'étudiants par groupe.

SP : À l'École de cirque, nous avons eu la chance, comme Jean-Sébastien, de travailler en présentiel depuis le mois d'août sans avoir d'éclosions. Il y a eu une grande réflexion sur la façon d'appliquer les protocoles de sécurité pour les élèves et les professeurs tout en continuant à enseigner les arts du cirque, ce qui nécessite des contacts physiques pour permettre aux étudiants de progresser : les professeurs, qui doivent habituellement pouvoir *spotter* ou « faire la parade », ont dû se questionner sur la nécessité de leurs interventions. Un autre ajustement à l'École de cirque fut de séparer les cohortes en différents groupes, chaque groupe pouvant être à l'école seulement trois heures par jour, alors que dans un contexte normal, les étudiants sont en cours physique de 8 h 30 à 17 h 30 tous les jours, avec des cours théoriques de soir. Les étudiants ont dû aussi faire face au défi

de la motivation, puisque c'est difficile de valoriser son travail quand on se prépare pour une carrière qui n'existe pas dans le moment présent : en effet, le beau milieu du cirque d'autrefois a été complètement arrêté durant la pandémie. Comment les élèves peuvent-ils donc continuer à donner un sens à leurs études et à leur pratique artistique, à trouver cela pertinent et utile ? Le fait de travailler de façon isolée, avec très peu de gens à la fois dans les énormes studios, chaque professeur distancié de son élève, ça nuit à la créativité, puisqu'elle est habituellement stimulée grâce à un certain environnement de groupe. Il a donc fallu trouver des moyens de connexion entre les gens malgré la distance. Avec En Piste et Québec emploi, un cours a été offert pour les professionnels par Zoom durant l'été, d'une durée de 12 semaines. Quatre-vingts artistes ont participé, séparés en groupe de 15 pour travailler avec 6 professeurs différents. Ces artistes ont pu continuer à s'entraîner de chez eux et à recevoir un salaire. Je suis spécialiste des arts aériens et, comme on ne peut pas nécessairement accrocher un trapèze dans un appartement, il a fallu repenser à ce qui est essentiel dans ce type de travail. Mon groupe et moi avons décidé que l'essentiel était de s'encourager à s'entraîner physiquement tout en travaillant en même temps sur un projet créatif collectif. Nous avons trouvé des façons d'improviser en groupe en utilisant des chaises, par exemple. Nous avons aussi fait un travail plus spécifique au lieu (*site specific*) pour que chacun explore des coins de son appartement qui avaient un potentiel créatif intéressant ou des lieux extérieurs, et nous avons utilisé le film comme moyen de transmission. D'ailleurs, en y repensant, tous les changements et les adaptations de cette année ont mené le travail de création à l'École de cirque vers plus de virtuel. Même certains projets qui devaient être des spectacles ont été adaptés pour le format virtuel en étant présentés sur YouTube ou une autre plateforme. Donc, en résumé, il a fallu beaucoup d'adaptation et une grande recherche personnelle pour trouver un sens au travail.

VP : Je pense que ce que tu dis est la clé : créer du sens. Le « sens », c'est ce qu'on a perdu en fait lorsqu'on a basculé en ligne. Il y a de nombreuses recherches sur ce qui se passe en lien avec les émotions quand on est en contact, en face à face, avec quelqu'un. J'avais deux cours, un au baccalauréat et un au deuxième cycle. Tout a basculé en deux semaines : on a demandé aux gens de faire d'énormes adaptations et il a fallu créer un comité technologique pour résoudre le problème de la latence en musique.

Au cours du baccalauréat, il y a normalement deux projets principaux, soit enseigner à un groupe en présentiel et le projet de combo. Il est difficile de reconcevoir ces projets en ligne, puisqu'il est impossible de répéter en groupe avec la latence. Certains ont utilisé le logiciel SmartMusic, mais il fallait que tous ferment leur micro donc il n'y avait pas de son de groupe. Ça revient donc à cette idée de « créer du sens » : quel est le sens d'une répétition en ligne si l'on ne peut « sonner ensemble » ? J'ai pris beaucoup de temps à chercher des moyens de répéter en groupe, j'ai demandé à mes étudiants de réfléchir à la question, bien que ce soit une expérience très différente d'une vraie répétition. Pour le projet de combo, les étudiants ont pu choisir la plateforme à utiliser ; ça leur a permis de développer leurs compétences technologiques. Pour le cours du deuxième cycle, j'ai privilégié une approche très personnalisée avec les étudiants, que j'ai beaucoup appréciée. Je rentrais en contact avec des étudiants qui vivaient des situations de vie très différentes de ceux au baccalauréat. Pour le projet de fin d'année, ils travaillaient en petits groupes, puis je visitais chaque groupe à tour de rôle. J'ai également découvert qu'on peut vivre une expérience esthétique et émotionnelle lors de l'enseignement en ligne, ce que je pensais impossible. J'ai fermé les yeux et je me suis imaginée dans une vraie situation ; j'étais transportée ailleurs dans ma tête.

On avait également un groupe d'adultes et de personnes du troisième âge qui faisaient de la musique à la Faculté, c'est l'Harmonie nouveaux horizons de Québec. Nous avons dû arrêter l'activité parce que nous n'avions pas le droit d'accueillir des personnes de l'extérieur sur le campus. Donc, j'ai fait de l'enseignement en ligne au mois de juin avec les petits groupes de quatre personnes où tout le monde fermait son micro. Nous avons également offert des ateliers (p. ex. de lecture musicale) et des conférences en ligne à nos membres. Nous avons fait plusieurs expérimentations, très rapidement !

SP : Pour faire un lien avec le propos de Valerie, cette idée d'avoir ces expériences esthétiques émotionnelles en ligne me rejoint aussi, car en travaillant sur Zoom, j'étais vraiment surprise par la capacité de tisser des liens entre les gens et de créer une communauté malgré les distances. Quand c'était le temps de trouver du sens avec le groupe d'En Piste, le fait de travailler en groupe a laissé l'espace pour chaque personne de trouver un sens au projet, ce qui les a énormément aidées. Se permettre d'essayer quelque chose de nouveau a aussi aidé et se rappeler que cette situation

n'est que temporaire a été essentiel. Créer le *circus for film*, ce n'est pas du tout la même chose que de juste prendre une vidéo d'un spectacle qui a été créé pour une scène. C'est quelque chose qui se fait depuis longtemps en danse contemporaine, mais ce n'est pas habituel et peu développé dans le milieu du cirque. Ça donne la possibilité d'imaginer le cirque comme un art qu'on ne performe pas uniquement en direct sous les chapiteaux ou dans les théâtres. La performance en direct reste très importante, mais tout peut évoluer différemment aussi. C'est inspirant de voir la possibilité que les élèves ont de se trouver dans quelque chose de nouveau, inhabituel, mais qui existe tout de même.

JSO : Les étudiants finissants de troisième année ont eu une expérience semblable. À l'automne, ils ont travaillé sur une création collective qui aurait été un spectacle théâtral qu'ils n'ont finalement pas pu présenter devant public à cause des restrictions sanitaires. Ils ont dû réaliser rapidement des vidéos et, comme le résultat n'était pas concluant, à la session d'hiver, ils ont demandé la permission pour travailler sur une websérie, car c'est un médium qu'ils avaient commencé à explorer dans certains cours. Il a fallu changer complètement notre approche et nous adapter à ce nouveau médium, ce qui n'a pas été facile. Le théâtre filmé, comme le cirque filmé, quand c'est fait à l'ancienne, ce n'est pas concluant. Il manque la vérité, le contact et l'émotion qui passent entre le spectateur et les interprètes. Je crois que la réinvention que tout le Conseil des arts nous a demandée est passée par une toute nouvelle forme. Ce n'est plus le cirque filmé, c'est un film dans lequel il y a du cirque. C'est ce qui s'est passé avec la websérie. Ce que les étudiants ont filmé et produit, c'est complètement autre chose que du théâtre. Les étudiants ont pu travailler avec les scénographes du Conservatoire pour concevoir les décors et les costumes et on a créé un studio dans le théâtre. Aussi, puisque c'était un tournage, on a pu suivre les règles de tournage de la CNESST (Commission des normes, de l'équité, de la santé et de la sécurité du travail) qui permettaient certains contacts. Au final, ça a été une bonne chose que les étudiants acceptent de ne pas pouvoir faire leur spectacle théâtral et décident de faire autre chose, même si ça a été un travail intense. Je crois qu'ils vont être contents et que ça va être un baume sur leur saison théâtrale. Normalement, ils auraient dû présenter quatre spectacles alors qu'au final, puisque tout a été en ligne, ils n'en présenteront peut-être qu'un devant des spectateurs à la fin de leurs études.

GL : Ce qui me semble revenir beaucoup dans vos propos, c'est de donner un sens à ce qu'on fait. Je pense que c'est peut-être une des clés des belles solutions qu'on a trouvées et qu'on a mises en valeur durant la pandémie. J'aurais envie de relancer Marie-Eve Skelling Desmeules sur ce qu'on pourrait garder de nouvelles pratiques d'enseignement, dans le cadre de votre discipline.

MES : Il y en a quand même plusieurs et je pense qu'il va y avoir de belles modifications à faire, même si j'ai vraiment hâte de pouvoir revenir en présentiel ! J'ai pour ma part conçu des cours virtuels en mode hybride synchrone/asynchrone. J'ai conçu une plateforme de cours très riche, dans laquelle il y a de nombreuses informations sous forme de vidéos, de PowerPoint avec narration vocale, de documents pédagogiques, et j'ai prévu du temps de cours asynchrone en lien avec du travail d'exploration, de lecture, de visionnement du contenu étudié avant de vivre les séances synchrones. Par ce principe de « classe inversée », on pouvait se familiariser à l'avance avec la matière du cours, et donc c'est devenu beaucoup plus efficace. On se sentait plus à l'aise durant les cours synchrones. Par rapport aux ressources Web, tout n'est pas nécessairement pertinent pour nos étudiants, mais il y a quand même beaucoup de possibilités intéressantes. Personnellement, je mets en avant l'apprentissage expérientiel : avec ces partages de ressources à consulter avant les cours synchrones, on va observer des manières de faire, explorer ce qu'il est possible de vivre dans différents contextes, comprendre différentes stratégies et méthodes, puis s'y appuyer durant nos rencontres synchrones, durant ces temps « d'être ensemble », plus restreints, mais encore mieux mis à profit. On plongeait alors dans l'action et je me servais énormément des groupes de discussion pour qu'ils interagissent entre eux. Ce système de classe inversée est quelque chose que je vais conserver avec le retour en présentiel, ainsi que l'aspect de rencontre, de découvrir ce qui se fait dans différents contextes d'enseignement, dans le milieu culturel, en termes de médiation culturelle et d'inviter des personnes dans nos salles de classe. En reconcevant les cours en ligne, j'ai fait un grand projet prenant la forme d'une série de rencontres virtuelles asynchrones avec de nombreuses personnes du milieu et de différents contextes, soit en enseignement, en arts, en médiation culturelle. J'ai donc formé des banques de données qui ne se limitent pas à des lectures, des exercices ou des projets de création individuelle ou collective. Je vais certainement vouloir continuer d'offrir

ces types de ressources et de contacts avec des personnes du milieu. Je pourrais aussi penser à l'utilisation de la technologie pour enrichir nos projets. Malgré la distance, on a pu faire des créations collectives, des vernissages virtuels, des présentations en art dramatique, en danse et en musique. L'utilisation de la technologie nous a permis de contrer l'isolement et de maximiser le fait « d'être ensemble » avec des groupes de discussion et des zones d'échanges ou de présentation. Au sujet de la communauté, je pense que c'est toujours plus fort en personne, mais dans les quatre cours d'éducation artistique que j'ai donnés à la session d'automne passée, j'avais de la difficulté à éteindre mon ordinateur après les séances parce qu'un grand nombre de mes étudiants ne partaient pas tout de suite. Je pense que cette notion de communauté, d'être ensemble, nous manque à tous. Les gens allumaient leur caméra, ils étaient présents et ils avaient besoin de ce contact-là. J'ai hâte de revenir en présentiel et je pense que l'aspect de la communauté à bâtir va être encore plus valorisé et mis à profit ou, du moins, on va en avoir encore plus conscience.

VP : Le vivre-réfléchir (réflexion après l'action, pensée réflexive) ne s'apprend pas en regardant quelqu'un d'autre le faire; on ne peut pas apprendre à enseigner en regardant uniquement les autres. Simplement en faisant des microrépétitions dans le cours du baccalauréat, c'est hallucinant de voir les compétences se construire. Malheureusement, nous ne pouvons pas le faire en ligne. L'autre chose, c'est l'hybridation : j'avais complètement repensé mes cours avec l'ancienne version d'hybridation pré-COVID-19, il a fallu tout revoir durant la pandémie et, maintenant, on revient au présentiel. Ça fait donc deux ans, et c'est exténuant parce que chaque façon de faire est différente, mais je reste motivée parce que j'aime retrouver l'interactivité et la créativité. Je dois avoir assisté à plus de 40 formations en ligne avec des gens de partout dans le monde en temps de COVID-19; c'est nouveau d'interagir avec cette communauté élargie! J'étais avec des collègues en pédagogie musicale et générale. Les bureaux de services pédagogiques disent qu'on est 10 ans en avance, parce que les gens sont en train de s'attarder au plan et à l'intention pédagogique des cours, puisque l'enseignement en ligne requiert beaucoup de réflexion et de prise de décisions en amont. La créativité pédagogique ainsi que les compétences « apprécier et créer en musique » sont les aspects qu'on peut mettre à l'honneur dans l'enseignement en ligne.

GL : Enchaînons avec les questions des auditeurs.

Félix (modérateur du clavardage) : J'y vais avec la première question écrite dans le *chat* : croyez-vous qu'il ne restera, à long terme, de l'expérience covidienne qu'une parenthèse malheureuse, une situation obligatoire d'adaptation des disciplines vivantes, dans une sorte de pis-aller ? Autrement dit, en dehors d'une plus grande utilisation des outils pédagogiques, de plateformes et de ressources qui resteront peut-être après la pandémie dans l'enseignement, est-ce que cette expérience ne confirme pas finalement le contact irréductible de « l'être ensemble » et du contact humain ? Est-ce un peu admettre que les nouvelles technologies ont finalement des limites importantes sur les choses fondamentales ?

JSO : Oui, tout à fait. Je pense que le travail en ligne est très utile pour échanger des idées, faire des réunions et même pour faire de la création en mode *brainstorming* puisqu'on n'est pas obligé d'être l'un à côté de l'autre. Par contre, je crois que l'enseignement de l'art vivant doit être fait en présence. En général, je crois que c'est un pis-aller qu'on a fait. J'ai seulement fait deux semaines d'enseignement à distance durant lesquelles on a pu faire un travail préparatoire, mais en théâtre il n'est pas possible d'être en ligne pour aller au fond des choses, à moins que la technologie se développe beaucoup et qu'on puisse avoir trois dimensions. Si on avait des capteurs et qu'on pouvait vraiment se retrouver dans une pièce tous ensemble peut-être, mais en même temps, il y a quelque chose de plus que la parole ou le corps dans une représentation artistique, quelque chose qui ne se nomme pas, qui n'est pas que l'émotion, c'est comme une énergie ou un contact entre les gens et ça ne peut pas se faire à travers un écran. Je crois qu'on va revenir rapidement à ce qui était avant, on va avoir envie de faire des soupers de famille quand on aura le droit d'être tous ensemble, puis on va vouloir se lancer dans les bras les uns des autres et on va vouloir faire du théâtre en se touchant. Ça fera peut-être trois ans qu'on sera distancés des autres et on n'en pourra plus. C'est super, car même à deux mètres de distance, on trouve des façons et des métaphores pour créer le contact, mais je crois que pour l'enseignement des arts vivants, on va revenir au présentiel. C'est sûr qu'il y a plein de disciplines d'enseignement qui peuvent se faire à distance, mais en même temps, il y a tout un pan d'étudiants pour qui c'est difficile de se concentrer sur un écran. Je pense qu'on va revenir tous ensemble avec certaines parties plus théoriques qui seront en ligne lorsque ça facilite les choses.

SP : Je suis complètement d'accord. Donner un spectacle, que ce soit du théâtre, du cirque ou de la musique, c'est un dialogue et c'est une conversation. Ce que nous vivons en ligne, ce n'est pas vraiment en conversation ou en dialogue puisque l'énergie ne se transmet pas, par exemple quand il faut que chacun attende son tour pour parler. Cette qualité éphémère des arts ne se transmet pas à travers les écrans. Je suis très contente d'avoir pu profiter de cette technologie comme soutien et je pense que ça continuera à se développer, mais ça ne sera pas nécessairement dans les arts de la scène comme le cirque. Je crois qu'on reviendra à notre avant.

MES : J'aimerais peut-être faire du pouce là-dessus. Oui, la technologie a certainement ses limites, mais on est chanceux d'en profiter en temps de pandémie. Ça ne règle pas tout et ça ne remplace pas tout, évidemment. Je pense que le fait d'apprendre « sur » les arts peut relativement bien se vivre à distance, mais quand on parle d'apprendre « dans » et « par » les arts, on a besoin de « faire », « d'interagir », de « le vivre » et d'être ensemble. On parlait de cette relation-là avec les corps, les contacts physiques, les rapprochements... En arts, on travaille avec l'énergie. Ça se vit différemment en ligne. Faire de l'art demande de sortir de sa zone de confort et, quand on est seul, ça peut être encore plus difficile ! Certains ont besoin d'intimité, ou d'avoir un espace loin des regards et du jugement d'autrui. Cela étant dit, tu en parlais tout à l'heure, Sarah : dans la création, il y a aussi un rapport à l'environnement et je pense que, s'il peut y avoir un besoin d'intimité par moment où on peut explorer pour soi-même sans se sentir observé, il y a aussi un besoin de partager. Puis, peut-être un dernier lien avec ce que Valérie disait tout à l'heure : qui dit *enseignement* dit *capacité d'adaptation*. On est toujours en adaptation dans nos salles de classe, puis on forme nos futurs enseignants pour qu'ils soient à leur tour en mesure de s'adapter à différents contextes. J'ai l'impression que la période de la pandémie est l'épreuve ultime de l'adaptation en enseignement : on « se retourne sur un 10 sous » constamment. On nous dit quelque chose, puis il faut que ce soit changé dans deux jours ou même dans 24 heures en contexte scolaire. La pandémie va aussi changer des générations d'élèves et nos futurs enseignants, qui vont avoir vécu toutes ces expériences-là à distance, alors qu'eux auront peut-être à enseigner parfois à distance, parfois en présentiel, parfois en présentiel en mode de distanciation ou parfois en présentiel avec possibilité de proximité. Est-ce

qu'on peut les préparer à tout ça dans un rythme effréné, où nous-mêmes avons de la difficulté à nous préparer pour leur enseigner dans ces différents contextes ? La mission est grande.

Hervé Guay [HG] : J'ai une question par rapport au sujet de la rencontre et des contacts dans la conversation, mais je voudrais commencer par exprimer mon désaccord sur le fait que la théorie peut se faire avec la technologie, mais que ce qui passe par le corps demande vraiment la présence. Je pense que la théorie, ce sont des idées que des corps portent. Je l'expérimente maintenant parce qu'en dépit de tous les moyens qu'on s'est donnés, j'aurais aimé ça qu'on puisse développer certains détails et qu'on puisse partager ça ensemble, même si c'est théorique, esthétique et de l'ordre du verbal. Pour moi, il y a quand même un corps qui exprime ça et qui le partage avec les autres. Sur ce plan-là, j'ai du mal à séparer la théorie et à penser que la théorie, elle, peut s'accommoder tant que ça du numérique.

JSO : J'entends bien ce que vous dites et je suis très d'accord avec vous. J'ai émis l'hypothèse que la théorie pourrait être en ligne, mais effectivement, l'enseignement se fait aussi par le corps, pas seulement par la pensée ou l'image.

MES : Moi aussi, je voudrais nuancer. Je pense que tout est mieux en personne. Cela étant dit, depuis quelques années, je donne des cours aux études supérieures qui traitent des modèles et théories de l'enseignement et de l'apprentissage ainsi que de la méthodologie de recherche. Oui, ce serait mieux en présentiel, mais je trouve que ça s'enseigne quand même mieux en ligne que les cours d'éducation artistique.

HG : Je pense qu'on peut s'entendre sur le fait qu'il y a des aspects techniques dans l'enseignement des arts en particulier qui sont difficiles à réaliser en dehors de la présence. J'aimerais vous entendre sur une autre chose qui, moi, m'attriste énormément comme professeur d'université : ce sont les contacts entre les étudiants. J'ai beaucoup de témoignages d'étudiants qui ont commencé l'université cette année ou encore qui finissent l'université. Je pense notamment à une étudiante en théâtre qui va finir ses études durant cette crise-là sans pouvoir jouer devant public. Je trouve ça vraiment triste. Pour les étudiants qui commencent leurs études, c'est la même chose : les étudiants ne peuvent pas se voir ou, en

tout cas, ils se voient de manière très limitée. J'aimerais vous entendre là-dessus et sur l'incidence que ça a dans votre propre enseignement.

VP : C'est très difficile pour les étudiants. Nous devons les suivre de près, parce qu'on sait très bien que cette crise a des impacts. Ils ont besoin de ces contacts entre eux, surtout que nos étudiants ne peuvent pas faire de la musique ou leur art ensemble. Moi je vois mes jeunes en présentiel, car la Faculté a privilégié les cours en présence pour les première année à l'automne. Présentement, j'ai mes deuxième année et ce sont des moments très importants. Quand je vois mes étudiants face à face, je prends le temps de leur dire que je suis contente d'être avec eux.

SP : À l'École de cirque, c'est extrêmement lourd pour les élèves. Chaque cohorte compte environ 25 élèves : ils sont tous à l'école trois heures par jour, mais ils sont très séparés. Le but de l'éducation, ce n'est pas juste de donner des compétences : on apprend aussi à se définir, justement en étant en contact avec les autres. Ce manque de contact est très difficile pour eux. Quand on a pu avoir seulement une cohorte entière un samedi à l'École de cirque pendant quatre heures pour travailler sur un projet de création, le fait d'être tout le monde assis au sol sans rien faire, c'était une célébration pour eux ; juste de pouvoir se voir et se connaître ainsi. Ces contacts sont extrêmement importants.

JSO : Il y a beaucoup de détresse psychologique pour les finissants, comme ceux au Conservatoire. Ils ont fait plusieurs demandes d'aide à la commission pédagogique ou même à la commission des études parce qu'ils sont perdus et qu'ils ne savent plus où aller, car on n'imagine pas encore la fin de la pandémie. On peut la voir peut-être au loin, mais même s'il y a des petites baisses, ça ne finit pas et ils se demandent pourquoi ils font une école de théâtre. Ils remettent peut-être en question leur programme d'études puisqu'il n'y a pas de futur proche. Juste de façon technique, les finissants au Conservatoire seraient disponibles pour travailler l'an prochain, mais l'an prochain, ce sera des spectacles de l'année passée qui ont déjà été programmés et dont la distribution est faite. À Québec, les saisons théâtrales sont décalées d'un ou deux ans, donc en plus d'avoir de la difficulté à traverser cette période mouvementée, les finissants ne voient même pas s'ils auront du travail d'ici deux ans. Si je parle de la pandémie en général, il y a les personnes âgées pour qui ce n'est vraiment pas facile, et il y a aussi les jeunes de 16 à 24 ans.

C'est un moment où on socialise, c'est dans ces années-là qu'on se fait des amis qui vont durer toute la vie et, là, ils ne peuvent pas le faire. À mon âge, je peux faire la part des choses, j'ai eu un passé et j'imagine que j'aurai un avenir, mais quand c'est le moment où on doit vivre intensément notre vie et on ne peut pas le faire, que ce soit dans l'apprentissage ou dans les liens avec les autres, c'est très difficile. Je suis plein de compassion pour ces deux générations.

MES : J'aimerais faire un lien avec la réalité des étudiants de Sarah à l'École de cirque, que je connais bien parce que j'y tiens des projets de recherche. Durant la pandémie, en discutant avec des enseignants et avec des étudiants, j'ai appris que plusieurs étudiants de la communauté vont se rassembler et cohabiter. Il y a des contacts qui étaient limités en fonction des heures réduites à l'École, mais plusieurs d'entre eux revenaient ensuite dans l'appartement qu'ils partageaient avec d'autres étudiants. Quand je leur parlais, il y avait souvent des collègues de la même cohorte, voire des finissants de l'École, présents avec eux. Il y a un petit réseau à la maison, ce qui ne doit pas être le cas pour tout le monde, mais tant mieux pour ceux qui ont ce réseau et cet appui en dehors des interactions qu'ils peuvent vivre à l'École. Pour faire un lien avec nos étudiants, à la Faculté d'éducation, certains habitent encore chez les parents, d'autres sont en appartement, parfois séparés de leur famille ; ceux issus de l'immigration sont parfois accompagnés de leur famille, alors que d'autres sont plutôt isolés. Je ressentais parfois une réticence à éteindre la caméra après les cours parce que, une fois qu'elle est éteinte, qui est-ce qu'on a autour de nous pour pouvoir nous supporter ? J'ai un bon contact avec les étudiants et j'ai eu de précieux moments à la fin de séances où on a largement dépassé le contenu du cours. J'ai fait des démarches personnelles pour leur offrir un appui, pour les mettre en contact avec des ressources offertes pour nos étudiants. Jean-Sébastien parlait de situations de détresse, ce n'est pas à négliger du tout. J'ai pu le remarquer souvent chez nos étudiants. Ils ont la chance de compléter leur formation d'une manière assez particulière, et ça va même au-delà des cours, parce que tous les stages ont dû être repensés, arrêtés, reportés et ont pris différentes formes. Oui, ils auront le même diplôme à la fin, mais l'expérience est totalement différente et les apprentissages vont devoir se poursuivre durant les premières années dans la profession. C'est le cas pour tous, mais il va y en avoir particulièrement beaucoup à faire pour ces cohortes. Cette notion de réelle

rencontre aura beaucoup manqué par rapport à la formation, mais aussi par rapport au soutien en période difficile.

Sandria P. Bouliane : La discussion que l'on vient d'avoir laisse envisager un « trou » ou un effacement possiblement important. Je pense plus précisément aux étudiants et aux nouveaux finissants en arts de la scène. La programmation de spectacle s'est arrêtée, les saisons sont repoussées, même chose pour les lancements d'albums en musique. Au moment où tout redeviendra plus normal, ce sont ces productions plusieurs fois reportées qui vont prendre toute la place, ce qui pourrait causer un effacement de ceux qui vont finir leur programme d'études pendant la crise. Sachant qu'il est déjà difficile de s'intégrer dans un milieu aussi compétitif, ceux qui, normalement, auraient eu droit à leur lancée de carrière, avec, par exemple, un spectacle de fin d'année, seront relégués derrière tous ceux qui étaient déjà là, en attente. Pensez-vous que, en tant qu'enseignants des arts de la scène, il est possible d'avoir un impact sur ces milieux de diffusion et de production, afin de les sensibiliser à la situation des finissants de l'année dernière et de l'année en cours qui s'achève ?

JSO : Je crois que oui. Il y a déjà des professeurs qui sont des employeurs, il y a donc de la bonne volonté de toutes parts, mais il y aura quand même un trou qui va en laisser quelques-uns derrière, malheureusement. Il y a peut-être une demande à faire auprès de mon institution, un questionnement à poser en tant que professeur à la commission des études qu'on fera prochainement, afin de promouvoir encore plus ces jeunes-là, de leur faire un peu plus de place pour qu'ils soient vus, reconnus et engagés, surtout. C'est ce qu'on souhaite. On forme des praticiens, alors on veut qu'ils pratiquent.

SP : Pour ma part, je crois que le milieu du cirque est en train de changer. Je pense que les gros spectacles et les tournées internationales ne retrouveront pas leur ampleur d'avant. Je crois qu'on doit chercher à développer des spectacles qui seront de plus petite taille, qui pourront être présentés à l'extérieur, et des choses qui seront plus coopératives. Peut-être que ça sera vraiment à notre avantage de préparer les élèves à fonctionner dans la compagnie de quelqu'un d'autre, mais aussi de leur apprendre à créer leur propre compagnie. Avec les études qu'En Piste a faites, même trois mois après le début de la pandémie, il y avait environ 66 % des gens œuvrant en cirque qui considéraient changer de métier. Avec cette masse

qui veut quitter le milieu, il y aura une place pour les jeunes qui finissent maintenant. Si on revient à cette idée que la pandémie nous enseigne encore plus l'adaptation, l'autonomie et la persévérance, alors ce sera peut-être eux qui créeront un nouveau type de cirque et qui renouvelleront le cirque comme on le connaît au Canada.

MES : Sarah, pour faire un lien avec ce que tu dis, je crois que le nombre de personnes qui envisageaient sérieusement de changer de carrière était de 66 % au printemps passé, et que c'était rendu 92 % à l'automne passé. Louis Patrick Leroux en parlait aussi plus tôt ce matin, dans un état des lieux foisonnant. Comme tu le mentionnes, je pense que ça va passer entre autres par la forme, comme Jean-Sébastien l'a évoqué au début de la séance, à savoir que présentement, les jeunes circassiens s'enlignent plus vers de courtes formes, vers un recours à la rue et vers une interaction directe avec le public. C'est une certaine émancipation ou, du moins, un détournement obligé de ces grandes structures qui peinent à survivre durant la pandémie.

VP : J'ai envie d'ajouter le mot *polyvalence* quand je pense aux musiciens. Je parle souvent avec mes étudiants en éducation musicale d'avoir la « ceinture à outils » pleine pour pouvoir s'adapter. Je forme de futurs enseignants, mais je m'attends à ce qu'ils soient aussi musiciens. L'être humain est fait pour s'adapter, mais le problème est la vitesse à laquelle on doit le faire présentement. Il est très difficile pour un enseignant de constamment basculer entre le présentiel et le virtuel. Cette polyvalence nous amène à nous questionner sur nos formations. J'en vois beaucoup à l'international sur la pertinence sociale des arts, où l'artiste doit s'insérer dans un milieu à risque. Il y a des gens qui découvrent des choses à travers cette expérience. En ce qui concerne le parcours des musiciens, on constate que la plupart enseignent à la fin de la journée, mais sans formation pédagogique. Je pense que plus nos ceintures sont pleines d'outils et d'approches pédagogiques, plus on est capable de réagir quand des obstacles arrivent sur notre route, peu importe la situation. La polyvalence nous permet d'être en constante adaptation face à la vie.

GL : Si je peux résumer un peu nos échanges d'aujourd'hui, ce qui ressort, c'est la créativité dans les adaptations qu'on a dû faire ou qu'on va éventuellement devoir faire, ainsi que la créativité pour continuer à enseigner les arts, à les pratiquer et à leur donner un sens surtout. Dans chacune de

nos disciplines, on ressent un besoin essentiel de contact humain, d'échanger en groupe, d'être entre nous pour évoluer, non seulement comme humain, mais également comme artiste.

CHAPITRE 27

Auteurs-interprètes hors-la-loi

Réflexions autour des parodies de chanson

Louis Brouillette

En mars 2020, le Québec a participé à l'émergence d'un phénomène culturel soudain et non pérenne : la diffusion sur le Web de parodies de chanson liées à la COVID-19. Des femmes, des hommes, des adolescents ainsi que des enfants des quatre coins de la Terre ont remplacé les paroles d'origine par un texte nouveau lié à la pandémie. Plusieurs de ces artistes professionnels ou amateurs ont ensuite diffusé leurs parodies, notamment sur YouTube, souvent sans se soucier des considérations légales.

Dans une enquête dont les résultats ont été publiés dans la *Revue musicale OICRM* (Brouillette, 2022), j'ai recensé 166 parodies québécoises de chanson liées à la COVID-19 et diffusées publiquement sur YouTube entre le 13 mars 2020, soit le jour de la déclaration de l'état d'urgence sanitaire par le gouvernement provincial, et le 7 juin 2021 ; j'ai terminé la collecte de données à la fin juin 2021. La moitié des 166 parodies ont été mises en ligne durant le premier mois de la pandémie. Trois types de personnes les ont interprétées : des chanteurs professionnels (89 parodies), des chanteurs amateurs (51 parodies) et des humoristes (26 parodies). Il m'apparaît opportun de m'attarder au caractère légal ou illégal de cette pratique, d'autant plus que 91 % des morceaux répertoriés utilisent la musique d'œuvres protégées par le droit d'auteur.

Ce chapitre n'est pas conçu en tant qu'avis juridique. Il propose plutôt des réflexions à l'égard de la légalité des parodies de chanson en s'appuyant

notamment sur des documents législatifs, de la littérature savante, des faits historiques et des analyses inédites.

La chanson en tant qu'objet politique

L'histoire politique québécoise récente a prouvé que la chanson peut être un agent d'influence crucial. En 2019, par exemple, le premier ministre François Legault s'est engagé à construire une nouvelle école à Scott, en Beauce, après avoir reçu une vidéo (Poulin, 2019) dans laquelle un élève de sixième année interprétait l'une de ses compositions, racontant en musique et en images le caractère vétuste de l'établissement situé en zone inondable (Radio-Canada, 2019). Cette chanson, véritable objet politique, a permis de faire aboutir la construction d'un projet que le gouvernement du Québec avait refusé au cours des trois années précédentes.

D'autres chansons sont devenues des objets politiques durant la première année de pandémie à la suite des initiatives du gouvernement caquiste, qui a, par exemple, commandé un rap inédit (ministère de la Santé et des Services sociaux, 2020) à Koriass afin d'inciter les jeunes à respecter les mesures sociosanitaires (Gerbet, 2020). La courte vidéo a été diffusée sur les réseaux sociaux du gouvernement le 23 mars 2020. Une parodie de la chanson *23 décembre*, de Beau Dommage (gouvernement du Québec, 2020) a, pour sa part, servi à publiciser le confinement du 25 décembre 2020 au 10 janvier 2021. Patrice Michaud et les sœurs Boulay ont interprété cette nouvelle œuvre qui a circulé sur les réseaux sociaux du gouvernement trois jours avant Noël. Il s'agit d'une des rares parodies québécoises sur la COVID-19 dont le texte a été transformé par l'auteur d'origine plutôt que par un des interprètes de la parodie. En effet, c'est Pierre Huet, parolier du groupe Beau Dommage, qui a modifié lui-même les paroles de *23 décembre* lorsque l'équipe du premier ministre François Legault en a fait la demande (Radio-Canada, 2020).

Bien avant la pandémie, les modifications de paroles de chansons par certains enseignants de musique avaient engendré des discussions parfois houleuses jusqu'à l'Assemblée nationale et relancé les débats publics sur la laïcité ou l'intégrité des œuvres artistiques. En 2012, par exemple, la ministre de l'Éducation Line Beauchamp a affirmé qu'un enseignant de musique d'une école primaire de Sorel-Tracy qui ne voulait pas aborder le phénomène religieux avec ses élèves avait manqué de jugement en ne

faisant pas chanter ses élèves le dernier vers (« Dieu réunit ceux qui s'aiment ») de la chanson *L'hymne à l'amour* d'Édith Piaf (Richer, 2012). Quant à la ministre de la Culture, Hélène David, elle a qualifié, en 2015, de « rectitude politique exagérée » le remplacement – par une enseignante de musique d'une école primaire de Saint-Basile-le-Grand – de l'expression « ti-cul » par « ti-gars » dans la chanson *23 décembre* (Lajoie, 2015).

Comme plusieurs enseignants de musique qui ne savent pas s'ils ont le droit de modifier une œuvre musicale à des fins pédagogiques, les personnes qui diffusent des parodies de chanson sur les réseaux sociaux semblent peu au courant de la loi qui régit cette pratique. En fait, peut-on légalement, sans demander d'autorisation, diffuser sur YouTube une chanson dont on a modifié les paroles ? Ça dépend...

La loi canadienne

L'article 3 de la *Loi sur le droit d'auteur*¹ stipule que la personne titulaire du « droit d'auteur sur l'œuvre [détient] le droit exclusif de produire ou reproduire la totalité ou une partie importante de l'œuvre, sous une forme matérielle quelconque, d'en exécuter ou d'en représenter la totalité ou une partie importante en public et, si l'œuvre n'est pas publiée, d'en publier la totalité ou une partie importante ». (Gouvernement du Canada, 2023, p. 12) Tout autre individu, organisme ou entreprise qui veut exécuter ces actions doit demander l'autorisation au titulaire ou à son représentant et payer des redevances. La gestion économique des droits peut être effectuée par une société de gestion du droit d'auteur comme Copibec ou la Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SOCAN).

Concernant les droits moraux, la *Loi* indique que « l'auteur d'une œuvre a le droit, sous réserve de l'article 28.2, à l'intégrité de l'œuvre », c'est-à-dire qu'une personne ne disposant pas du droit d'auteur ne peut modifier une œuvre sans le consentement du titulaire des droits. L'article 28.2 précise toutefois qu'il « n'y a violation du droit à l'intégrité que si l'œuvre ou la prestation, selon le cas, est, d'une manière préjudiciable à l'honneur ou à la réputation de l'auteur ou de l'artiste-interprète, déformée, mutilée ou autrement modifiée, ou utilisée en liaison avec un produit, une cause, un service ou une institution ». Cet article laisse ainsi

1. Pour la suite du chapitre, le titre *Loi sur le droit d'auteur* sera abrégé en *Loi*.

une large place à l'interprétation... Est-ce que le retrait d'un vers évoquant Dieu dans *L'hymne à l'amour* ou le remplacement de « ti-cul » par « ti-gars » dans *23 décembre* constituent un préjudice à l'honneur ou à la réputation de l'auteur ? Cela reste à voir. Il n'en demeure pas moins que Copibec, la principale société québécoise de gestion des droits d'auteur pour les œuvres littéraires (comme les textes de chanson), interprète la *Loi* de façon draconienne : « [O]n ne peut modifier une œuvre sans l'autorisation de la créatrice ou du créateur. Vous portez atteinte aux droits moraux lorsque vous mutilez l'œuvre, en la détruisant, en lui ajoutant ou lui retirant des éléments ou en modifiant sa forme et son contenu. » (Copibec, 2020) La jurisprudence rappelle en revanche que la *Loi* ne protège pas chaque infime partie de l'œuvre originale (CanLII, 2013, par. 25).

Dans certains cas, il est possible d'utiliser une partie d'une œuvre sans le consentement du titulaire du droit d'auteur ou de son représentant. L'article 29 de la *Loi* prévoit que « l'utilisation équitable d'une œuvre ou de tout autre objet du droit d'auteur aux fins d'étude privée, de recherche, d'éducation, de parodie ou de satire ne constitue pas une violation du droit d'auteur ». Là encore, une grande place à l'interprétation demeure, car la *Loi* ne définit pas la notion d'*utilisation équitable*. Jules Larivière, ancien directeur de la bibliothèque de la Faculté de droit de l'Université d'Ottawa, précise que l'utilisation équitable ne permet pas d'utiliser sans restriction une œuvre protégée, mais que « chaque situation est particulière et doit être analysée à partir des faits et des circonstances de l'utilisation » (Larivière, 2018, p. 70). L'utilisation équitable ne peut être réduite à un pourcentage autorisé de reproduction, comme 10 % d'un livre ou 10 secondes d'un enregistrement. La juge de la Cour suprême du Canada, Rosalie Silberman Abella, rappelle, dans le récent arrêt *York University c. Canadian Copyright Licensing Agency (Access Copyright)*, les critères que les tribunaux canadiens utilisent habituellement pour statuer au sujet d'une utilisation équitable :

La partie qui invoque l'utilisation équitable doit d'abord prouver que l'utilisation était destinée à une fin permise [c'est-à-dire l'étude privée, la recherche, l'éducation, la parodie ou la satire] et, ensuite, qu'elle était équitable. Le cadre d'analyse de l'équité – qui est en fin de compte une question de fait – comporte six facteurs non exhaustifs : le but de l'utilisation, la nature de l'utilisation (qui s'intéresse au nombre de copies effectuées ou distribuées et à la question de savoir si les copies sont conservées ou détruites après usage),

l'ampleur de l'utilisation (qui porte sur la proportion utilisée de l'œuvre en cause et l'importance de l'extrait copié), l'existence de solutions de rechange à l'utilisation, la nature de l'œuvre et l'effet de l'utilisation sur l'œuvre. (CanLII, 2021, par. 96)

On pourrait croire que toutes les parodies (y compris les parodies de chanson) peuvent invoquer l'utilisation équitable après une analyse positive des six facteurs d'équité. Mais ce n'est pas le cas et tout dépend de la définition du terme *parodie* à laquelle on souscrit.

La parodie : une définition non consensuelle

La *Loi* ne définit pas le terme *parodie*, laissant les tribunaux s'en charger. Or, la définition juridique de ce mot – qui renvoie habituellement aux notions d'humour et de critique – ne concorde pas toujours avec son usage dans le domaine musical. Par conséquent, certaines parodies de chanson peuvent être légales en regard de leur utilisation équitable, tandis que d'autres violent la notion du droit d'auteur, même si seule une petite portion de la chanson est parodiée.

Au Canada, la *Loi* énonce seulement depuis 2012 que l'utilisation équitable d'une œuvre aux fins de parodie ne constitue pas une violation du droit d'auteur. À défaut d'employer le terme *parodie*, les versions précédentes stipulaient toutefois que l'utilisation équitable d'une œuvre à des fins de critique ne constituait pas une violation du droit d'auteur. Ainsi, les arrêts de la cour antérieurs à 2012 concernant les parodies s'appuyaient en grande partie sur la présence ou l'absence de critique (et non d'humour) afin de prouver la violation ou non de la *Loi*.

Un des arrêts canadiens qui sert de jurisprudence en matière de droit d'auteur – et pour la définition de *parodie* – date de 1999 (Cour d'appel de la province de Québec, 1999). Dans son jugement, le juge Melvin L. Rothman énonce que les parodies incluent normalement de l'imitation humoristique, souvent exagérée, de l'œuvre d'une autre personne à des fins de critique ou de commentaire. Dans le même arrêt, le juge Paul-Arthur Gendreau souligne deux critères pouvant guider la décision concernant la violation potentielle de la *Loi* par une parodie : 1) la finalité des emprunts, 2) l'originalité de la nouvelle œuvre. Pour Gendreau, la nouvelle œuvre, appelée *parodie*, doit viser des buts de critique ou de ridiculisation. De plus, il stipule que la parodie doit être une « œuvre en

soi, originale, distincte et indépendante de l'œuvre parodiée et dont la création nécessite labeur, imagination, talent, ce qui la distingue de l'imitation trompeuse » (p. 51).

En musique, le terme *parodie* possède diverses significations. L'encyclopédie numérique de référence en langue anglaise, le *Grove Music Online*, offre d'ailleurs trois définitions différentes de ce terme :

« Technique de composition, principalement associée au 16^e siècle, impliquant l'utilisation de matériel préexistant. » (Tilmouth et Sheer, 2001; ma traduction)

« Composition généralement à visée humoristique ou satirique dans laquelle sont employés des éléments caractéristiques d'un autre compositeur ou type de composition en les tournant en ridicule. » (Tilmouth, 2001; ma traduction)

« Terme utilisé à l'opéra pour désigner des dispositifs ayant en commun leur référence à un matériau préexistant, produisant ainsi un effet spécifique à travers la relation avec le modèle parodié. » (Cook et Sadie, 2002; ma traduction)

Une définition semblable à la première évoquée par le *Grove Music Online* est formulée par le musicologue francophone Benjamin Pintiaux, qui mentionne que la parodie peut être « une pratique qui consiste à ajouter des paroles sur une musique instrumentale, ou à réécrire un nouveau texte sur un air ou un timbre » (2011), le timbre signifiant la musique préexistante sur laquelle est chanté le nouveau texte. Jean-Jacques Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique* (1768), offre une définition similaire et, par conséquent, affirme que les couplets d'une chanson peuvent être considérés comme des parodies. Plus précisément, Rousseau définit la parodie en tant qu'« air de symphonie dont on fait un air chantant en y ajustant des paroles. Dans une musique bien faite, le chant est fait sur les paroles et dans la parodie, les paroles sont faites sur le chant : tous les couplets d'une chanson, excepté le premier, sont des espèces de parodies » (1768, p. 367-368).

Dans le *Dictionnaire du musicien*, Marc Honegger mentionne que parfois, les « transformations ou adaptations [des parodies] n'affectent que le texte sans toucher à la musique. Dans d'autres cas, elles concernent le texte et la musique » (2002, p. 605). L'auteur énonce également que « dans l'histoire de la musique, le terme *parodie* n'est pas nécessairement lié à

des notions de satire, d'ironie ou de travesti. De nombreuses parodies ont un caractère sérieux » (2002, p. 605).

Ainsi, une chanson qui reprend une musique préexistante et dont le texte d'origine a été remplacé par des paroles exemptes d'humour et de critique peut être considérée comme une parodie. Toutefois, les tribunaux canadiens ne reconnaissent pas une telle œuvre en tant que parodie. En se basant sur la définition utilisée par les tribunaux canadiens, les personnes qui ont remplacé les paroles des chansons protégées préexistantes par de nouvelles en lien avec la COVID-19, mais sans utiliser l'humour ni la critique, et qui ont versé sur YouTube leur interprétation des œuvres, violeraient automatiquement le droit d'auteur en l'absence d'autorisation de l'ayant droit. Cependant, seraient-elles dans l'illégalité ailleurs ?

La conception législative et juridique de la parodie en Europe et aux États-Unis

Les lois sur le droit d'auteur et leur interprétation par les tribunaux diffèrent d'un pays à l'autre. La Belgique, la France et les Pays-Bas incluent de façon explicite la parodie en tant qu'exception à leur loi sur le droit d'auteur. Selon Daniël Jongsma, trois critères communs semblent retenus par les tribunaux de ces trois pays afin de déterminer la légalité de la parodie : 1) l'effet humoristique ou, surtout, l'intention humoristique du créateur ; 2) l'absence de risque de confusion avec l'œuvre d'origine ; 3) le désir de ne pas rivaliser avec l'original et de ne pas profiter de sa notoriété (2017, p. 654-658). Jongsma rappelle toutefois que certaines parodies sont sérieuses, n'étant pas conçues pour provoquer le rire, mais plutôt pour offrir une critique (2017, p. 672).

En France, l'article L122-4 du *Code de la propriété intellectuelle* stipule que « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite. Il en est de même pour la traduction, l'adaptation ou la transformation, l'arrangement ou la reproduction par un art ou un procédé quelconque » (Légifrance, 2022). L'article L122-5 mentionne néanmoins que « lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire : [...] la parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre ». Le *Code* ne définit toutefois pas le concept de *lois du genre* laissant les tribunaux s'en charger.

La Cour de cassation – l'équivalent en France de la Cour suprême du Canada – a rappelé dans son arrêt du 22 mai 2019 trois critères afin de déterminer la légalité d'une parodie : 1) le caractère humoristique de la parodie, 2) l'absence de risque de confusion avec l'œuvre d'origine ; 3) l'absence d'atteinte disproportionnée aux intérêts légitimes de l'auteur. En se basant sur cet arrêt, l'avocat français Didier Félix, spécialisé dans les industries du divertissement, soutient qu'en France, il « est ainsi possible dans le domaine musical de changer les paroles d'une chanson à des fins de parodie en respectant ces trois critères sans qu'il soit besoin de demander l'accord des ayants droit de l'œuvre originale » (2019). La Cour de cassation a d'ailleurs reconnu dans son arrêt du 12 janvier 1988 que le chansonnier-imitateur Thierry Le Luron avait le droit, à des fins de parodie, de reproduire intégralement la musique de *Douce France*, de Charles Trenet et de ne travestir que les paroles. Cet arrêt montre clairement que les tribunaux français permettent la parodie de la totalité d'une œuvre originale. La jurisprudence et la doctrine françaises, d'après la licenciée en philologie Marie-Pierre Strowel et l'avocat Alain Strowel, « font [plutôt] de l'élément intentionnel ou moral [c'est-à-dire l'intention de nuire] le critère central de la parodie illicite » (1991, p. 51). Ils ajoutent que « l'objectif de critique, poursuivi éventuellement par l'auteur de l'œuvre seconde, n'apparaît que comme un facteur assez marginal » (p. 49).

Aux États-Unis, la parodie n'est pas explicitement incluse dans les exceptions de la loi sur le droit d'auteur, mais comme dans la loi canadienne d'avant 2012, elle est implicitement liée à l'utilisation équitable par ses fins de critique, car l'article 107 stipule que

l'utilisation équitable d'une œuvre protégée par le droit d'auteur, comme par la reproduction de copies ou d'enregistrements phonographiques ou tout autre moyen spécifié par cet article, à des fins telles que la critique, le commentaire, le compte rendu d'actualités, l'enseignement (en incluant plusieurs copies pour l'usage d'une classe), la formation ou la recherche, ne constitue pas une violation du droit d'auteur (US Copyright Office, 2021, p. 19; ma traduction).

Contrairement à la loi canadienne, celle des États-Unis précise quatre critères d'utilisation équitable : 1) le but et le caractère de l'usage, 2) la nature de l'œuvre protégée, 3) le volume et l'importance de la partie utilisée par rapport à l'ensemble de l'œuvre protégée ; 4) l'effet de l'usage sur le marché potentiel de l'œuvre protégée ou sur sa valeur (US Copyright

Office, 2021, p. 19-20). Dans le cas de la parodie, l'apport critique apparaît comme l'élément clé de l'exclusion de la loi, car comme l'indiquent Strowel et Strowel, « l'absence totale de la moindre intention critique [...] semble de fait avoir conduit certains juges à écarter d'emblée l'objection de parodie » (1991, p. 60). De plus, parmi les quatre critères mentionnés précédemment, celui « le plus souvent mis en avant par les juges est [...] celui du volume et de l'importance de la partie utilisée [*the amount and substantiality of the portion used*] par rapport à l'ensemble de l'œuvre protégée » (Strowel et Strowel, 1991, p. 53).

Les parodies de chanson liées à la COVID-19 sont-elles légales ou illégales ?

Selon la *Loi* et la jurisprudence canadiennes, certaines parodies québécoises de chanson liées à la COVID-19 seraient illégales et d'autres, légales. Si l'on se base sur la définition juridique du mot *parodie* et sur les critères habituellement utilisés par les tribunaux canadiens pour évaluer une utilisation équitable, les parodies québécoises de chanson liées à la COVID-19 qui comprennent de l'humour ou de la critique et qui reproduisent un court extrait de la musique de l'œuvre originale, comme les comiques pots-pourris de la chanteuse Andy St-Louis (2020a; 2020b; 2021), ne violeraient pas la *Loi*. Toutefois, les parodies sérieuses qui n'offrent pas de critique ou celles qui reproduisent l'intégralité de la musique de l'œuvre d'origine le feraient, à moins d'avoir obtenu l'autorisation du compositeur ou d'avoir utilisé une œuvre non protégée, comme celles tombées dans le domaine public². Ainsi, la parodie sérieuse *Ça va, ça vient – Version COVID-19*, de la famille Nguyen-Dao, publiée le 5 avril 2020 et qui incite les spectateurs à respecter les mesures sociosanitaires violerait la *Loi*, car elle n'offre pas de critique et elle reproduit intégralement la musique de l'œuvre protégée *Ça va, ça vient* du duo français Vitaa et Slimane.

Parmi les autres parodies québécoises liées à la COVID-19 qui semblent violer la *Loi* se trouve celle de Bertrand Lussier (Goupil, 2020) sur une chanson popularisée par la chanteuse, humoriste et comédienne

2. Depuis la modification de la *Loi* en 2022, « le droit d'auteur subsiste pendant la vie de l'auteur, puis jusqu'à la fin de la soixante-dixième année suivant celle de son décès. » Lors de la création des parodies de chansons liées à la COVID-19, les œuvres entraient dans le domaine public 50 ans après le décès de leur auteur.

Dominique Michel, *Sur l’perron*. L’œuvre d’origine – écrite et composée par Camille Andréa (décédée en 2002) – raconte des tranches de vie de deux amoureux qui veillent sur un balcon. La parodie sérieuse de Lussier, pour sa part, porte sur les personnes âgées résidant dans les centres d’hébergement de soins de longue durée (CHSLD) durant la pandémie de COVID-19. La parodie se termine par un message d’espérance : « On a eu une belle vie / Mais c’est bientôt fini / On ne regrette rien / Seigneur Dieu, je m’en viens / En flottant un beau soir / Dans le beau ciel étoilé / Je vous vois et j’admire / Les beautés de ma vie / Je suis très bien ici / Je n’ai plus de souci / Et maintenant j’ai compris / Que l’amour, c’est la vie. » Cette parodie non humoristique est interprétée au piano et à la voix par Bertrand Lussier qui, durant ses temps libres avant la pandémie, jouait de la musique dans les CHSLD (Goupil, 2020). La parodie ne semble critiquer ni la chanson d’origine ni la société. En l’absence d’humour et de critique, cette parodie violerait la *Loi* advenant le cas où Lussier n’ait pas obtenu l’accord des ayants droit.

Dans plusieurs cas, en particulier les parodies du chanteur-imitateur Christian Marc Gendron, il paraît difficile de déterminer la légalité de la parodie en regard à la présence incertaine de l’humour, car une œuvre peut paraître humoristique pour une personne et sérieuse pour une autre. Afin de pallier les fréquents biais des chercheurs en études sur l’humour, la linguiste Marta Dynel, dans sa recherche sur les mêmes liés à la COVID-19, s’est fiée aux commentaires des internautes. Pour être qualifié d’humoristique, un même devait avoir reçu un minimum de trois commentaires ou émoticônes référant à l’humour (Dynel, 2021, p. 181). L’emploi de cette méthode confirme que les parodies d’Andy St-Louis (2020a; 2020b; 2021), notamment, sont humoristiques. Au sujet du pot-pourri *La Minute Corona (Ode au Covid19)*, par exemple, les internautes ont écrit : « Merci pour cette tranche de rire ça fait du bien! », « J’ai failli mourir de rire, j’en veut [sic] d’autres! » et « J’ai pouffé de rire lol » (St-Louis, 2020a). Dans cette vidéo, Andy St-Louis chante, entre autres, les dernières paroles de *La désise*, de Daniel Boucher (« Ma gang de malades / Vous êtes donc où ? ») et ajoute de façon désopilante « Pour que j’y aille pas. » Toutefois, cette méthode prônée par Dynel s’avère inutilisable dans le cas de plusieurs parodies québécoises de chansons liées à la COVID-19, comme en témoigne le tiers de mon échantillon – soit 59 des 166 parodies – qui n’est accompagné d’aucun commentaire.

Quant aux parodies de Christian Marc Gendron, on pourrait les qualifier a priori d'humoristiques si l'on tient compte du fait qu'il s'agit d'imitations. Toutefois, Gendron imite les chanteurs sans les caricaturer et aucun des 56 commentaires de la vidéo *Christian Marc Gendron – 1 chanteur 6 voix québécoises PARODIES COVID. 19 (2^e partie)* (2020) n'évoque l'humour, les internautes louangeant plutôt le talent du chanteur-imitateur. Parmi les six parodies de cette vidéo se trouve l'imitation de *Seigneur*, de Kevin Parent. Les rapports intertextuels entre l'hypotexte (les paroles d'origine) et l'hyper-texte (les paroles modifiées) sont évidents. Toutefois, les visées de la parodie ne semblent pas être l'humour ni la critique. Dans une interprétation de grande qualité, Gendron fait référence à l'actualité récente, tout en reprenant un message de la santé publique. Les paroles d'origine « Seigneur, Seigneur, kessé tu veux qu'j'te dise? / Y a plus rien à faire, j'suis viré à l'envers / J'aimerais m'enfuir, mais ma jambe est prise / Seigneur, Seigneur, kessé tu veux qu'j'te dise? / Son indifférence m'arrache la panse » ont été remplacées par « Docteur, docteur, kessé tu veux qu'j'te dise? / J'me demande quoi faire, j'suis viré à l'envers / J'aimerais guérir d'la maudite COVID / Docteur, Docteur, je sais, tu m'l'avais dit / De m'laver les mains pendant 20 secondes ». Les nouvelles paroles renvoient, de façon factuelle, au docteur Horacio Arruda, directeur national de santé publique de l'époque, et à la COVID-19 contractée par Kevin Parent.



Image 27:1 Lavage de mains en période de pandémie de COVID-19.
Crédit photo : © Pixabay.

En somme, peu d'internautes québécois ayant publié une parodie de chanson liée à la COVID-19 semblent être au courant de l'interprétation faite par les tribunaux canadiens de la *Loi sur le droit d'auteur*. À titre d'exemple, 60 des 166 parodies québécoises répertoriées, soit 36 % du corpus étudié, reproduisent l'intégralité de la musique du chant d'origine, ce qui viole une des règles de la jurisprudence canadienne concernant l'utilisation équitable. Toutefois, près de la moitié de ces parodies illégales au Canada seraient légales en France, car elles respectent les trois critères qui déterminent le statut légal d'une parodie dans ce pays, soit : 1) son caractère humoristique, 2) son absence de risque de confusion avec l'œuvre d'origine, 3) son absence d'atteinte disproportionnée aux intérêts légitimes de l'auteur. D'ailleurs, l'ensemble des 166 parodies québécoises liées à la COVID-19 qui ont été répertoriées respectent les deux derniers critères.

Quant au caractère humoristique d'une parodie, il semble difficile à déterminer, voire subjectif. Des biais peuvent facilement s'introduire si une seule personne juge l'aspect humoristique. Il est préférable de prendre en compte les réactions de membres du public ou d'experts, notamment par l'analyse des commentaires des internautes ou par des accords inter-juges. Lors d'une poursuite judiciaire, la partie perdante aurait peut-être intérêt à interjeter l'appel si le caractère humoristique est considéré en tant qu'élément clé de la légalité ou de l'illégalité de la parodie.

Concernant le texte de loi, il serait avantageux que le mot *parodie* y soit défini sommairement, d'autant plus que le terme peut référer, en musique, à un signifiant différent de celui habituellement évoqué par les tribunaux canadiens, à savoir une œuvre musicale dont les paroles ont été modifiées et qui ne recourent pas obligatoirement à l'humour ni à la critique. La définition choisie pourrait éclaircir le rôle clé ou secondaire de l'humour dans la parodie.

Afin d'éclairer le public sur la *Loi* et la jurisprudence canadiennes, les sociétés de gestion de droit d'auteur pourraient ne pas se limiter à défendre les droits des créateurs, mais aussi informer les utilisateurs sur leurs droits. En ce sens, Copibec gagnerait à nuancer ses explications concernant les droits moraux au lieu d'énoncer catégoriquement qu'« on ne peut modifier une œuvre sans l'autorisation de la créatrice ou du créa-

teur» (Copibec, 2020). Cette société de gestion n'est pas sans savoir que la *Loi* et la jurisprudence prévoient des exceptions, notamment en lien avec la parodie, et que sous certaines conditions, il est possible de modifier des extraits d'œuvre sans l'autorisation des créateurs.

Pour terminer, la chanson peut être un objet politique influent et l'équipe du premier ministre Legault l'a compris en commandant au début de la pandémie un rap inédit à Koriass et une autoparodie à Pierre Huet, parolier du groupe Beau Dommage, en plus d'inciter les artistes à convaincre les jeunes de respecter les consignes de santé publique (Legault, 2020). En ce sens, le critère du *but de l'utilisation* pourrait être élargi et constituer un élément déterminant pour statuer sur la légalité de bien des parodies québécoises de chanson liées à la COVID-19. En effet, les parodies qui n'utilisent ni l'humour ni la critique, mais qui, dans une visée de bien commun, incitent les gens à suivre les consignes sociosanitaires semblent violer la *Loi* en l'absence d'entente avec le titulaire du droit ou de son représentant. Or, il apparaît logique, de par son but louable, que l'utilisation équitable telle que définie par les tribunaux canadiens puisse s'appliquer à ce type de parodie sérieuse — au même titre que les œuvres employées aux fins d'étude privée, de recherche, d'éducation, de parodie humoristique ou critique et de satire — afin que ses auteurs-interprètes ne soient pas considérés hors-la-loi.

Bibliographie

- BROUILLETTE, Louis. (2022). « Les parodies de chanson liées à la COVID-19 : la version québécoise d'un phénomène mondial », *Revue musicale OICRM*, hors-série. p. 89-120. <https://www.erudit.org/fr/revues/rmo/2022-rmo06926/1088246ar/>
- CANLII. (2013). *Cinar Corporation c. Robinson*, 2013 CSC 73 (CanLII), [2013] 3 RCS 1168. <https://canlii.ca/t/g2fgz#par25>
- CANLII. (2021). *York University c. Canadian Copyright Licensing Agency (Access Copyright)*, 2021 SCC 32. <https://canlii.ca/t/jh8bc#par96>
- COOK, Elisabeth et Stanley SADIE. (2002). « Parody (iii) », *Grove Music Online*, Oxford University Press.
- COPIBEC - SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE GESTION COLLECTIVE DES DROITS DE REPRODUCTION. (2020). *Les droits moraux, c'est quoi?* [article Web], 10 novembre 2020. <https://www.copibec.ca/fr/nouvelle/331/les-droits-moraux-c-est-quoi->
- COUR D'APPEL DE LA PROVINCE DE QUÉBEC. (1999). *Les productions Avanti Ciné Vidéo Inc., c/ Daniel Favreau, Les productions de Favreau Inc., Groupe B.A.I. Inc.* [document numérique]. <http://lthoumyre.chez.com/txt/jurisca/da/ca19990804.htm>

- DYNEL, Marta. (2021). « COVID-19 memes going viral: On the multiple multimodal voices behind face masks », *Discourse & Society*, vol. 32, n° 2, p. 175-195.
- FÉLIX, Didier. (2019). « Ai-je le droit de faire une parodie? » [publication Web], 17 juillet 2019. <https://www.didierfelix-avocat.com/faire-une-parodie/>.
- GENDRON, Christian Marc. (2020). « Christian Marc Gendron – 1 chanteur 6 voix québécoises Parodies COVID. 19 (2^e partie) » [vidéo], 3 avril 2020. YouTube.
- GERBET, Thomas. (2020). « Les coûts des publicités sur la COVID-19 que Québec n'a pas dévoilés », *Radio-Canada*, 21 décembre 2020. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1758578/campagne-covid-artistes-dependences-quebec-vedettes>
- GOUPIL, Alain. (2020). « Chanson du confinement #coronavirus #chslid #quebec Bertrand Lussier » [vidéo], 18 mai 2020. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AhpU5Wbj-JU>
- GOVERNEMENT DU CANADA. (2023). *Loi sur le droit d'auteur L.R.C. (1985), ch. C-42* [document juridique], 193 p. <https://laws-lois.justice.gc.ca/PDF/C-42.pdf>
- GOVERNEMENT DU QUÉBEC. (2020). « Quand les sœurs Boulay et Patrice Michaud revisitent 23 décembre, ça aide à garder le moral » [vidéo], 22 décembre 2020. Facebook. https://m.facebook.com/GouvQc/posts/3721049361293293?comment_id=3722041501194079
- HONEGGER, Marc. (2002). *Dictionnaire du musicien: les notions fondamentales*, Montréal, Larousse, 1056 p.
- JONGSMA, Daniël. (2017). « Parody After Deckmyn – A Comparative Overview of the Approach to Parody Under Copyright Law in Belgium, France, Germany and The Netherlands », *International Review of Intellectual Property and Competition Law*, vol. 48, n° 6, p. 652-682.
- LAJOIE, Geneviève. (2015). « Censure d'une chanson de Beau Dommage: la ministre David refuse de condamner une enseignante », *Journal de Québec*, 5 novembre 2015. <https://www.journaldequebec.com/2015/11/05/censure-dune-chanson-de-beau-dommage-la-ministre-david-refuse-de-condamner-une-enseignante>
- LARIVIÈRE, Jules. (2018). *Pour comprendre le droit d'auteur dans les bibliothèques, les services d'archives et les établissements d'enseignement*, Montréal, Asted, 128 p.
- LEGAULT, François. (2020). « Conférence de presse sur la COVID-19 » [vidéo], 17 mars 2020. Facebook. <https://www.facebook.com/FrancoisLegaultPremierMinistre/videos/244191873405229/?t=7>
- LÉGIFRANCE. (2022). *Code de la propriété intellectuelle* [document juridique], 649 p. <https://www.legifrance.gouv.fr/codes/id/LEGITEXT000006069414/>
- MINISTÈRE DE LA SANTÉ ET DES SERVICES SOCIAUX. (2020). « Restez chez vous! » [vidéo], 23 mars 2020. Facebook. <https://www.facebook.com/SanteServicesSociauxQuebec/videos/212669523476923/>
- NGUYEN-DAO. (2020). « Ça va ça vient – Version COVID-19 » [vidéo], 5 avril 2020. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yBXGoMzEeBQ>
- PINTIAUX, Benjamin. (2011). « «Combien il en coûte pour ne rien dire»: la pratique parodique dans les cantiques spirituels de l'abbé Pellegrin », *Littératures classiques*, n° 74, p. 157-174.

- POULIN, Claudia. (2019). « Mon fils James, élève de 6^e année de l'école Accueil de Scott » [vidéo], 27 avril 2019. Facebook. <https://www.facebook.com/claudia.poulin.359/videos/10157179622693134/?t=21>
- RADIO-CANADA. (2019). « Inondations: un élève de Scott compose une chanson à François Legault », *Radio-Canada*, 29 avril 2019. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1166928/inondations-un-eleve-de-scott-compose-une-chanson-a-francois-legault>
- RADIO-CANADA. (2020). « 23 décembre revisitée en version COVID-19 à la demande du gouvernement Legault », *Radio-Canada*, 22 décembre 2020. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1759010/23-decembre-beau-dommage-covid-legault>
- RICHER, Jocelyne. (2012). « Chanson d'Édith Piaf censurée: Line Beauchamp rabroue l'enseignant », *La Presse*, 16 février 2012. <https://www.lapresse.ca/actualites/education/201202/16/01-4496705-chanson-dedith-piaf-censuree-line-beauchamp-rabroue-lenseignant.php>
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. (1768). *Dictionnaire de musique*, Paris, Libraire Chez la veuve Duchesne.
- ST-LOUIS, Andy. (2020a). *La Minute Corona (Ode au Covid19)* [vidéo], 13 mars 2020. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=uzYCdMePHMo>
- ST-LOUIS, Andy. (2020b). *La minute confinement (disney edition)* [vidéo], 29 avril 2020. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gRAzefjvpoo>
- ST-LOUIS, Andy. (2021). *Classiques Québécois – Version Déconfinement* [vidéo], 7 janvier 2021. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=8vfv9_VTn7Q
- STROWEL, Marie-Pierre et Alain STROWEL. (1991). « La parodie selon le droit d'auteur et la théorie littéraire », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, vol. 26, n° 1, p. 23-69.
- TILMOUTH, Michael. (2001). « Parody (II) », *Grove Music Online*, Oxford University Press. <https://doi-org.acces.bibl.ulaval.ca/10.1093/gmo/9781561592630.article.20938>
- TILMOUTH, Michael et Richard SHEER. (2001). « Parody (i) », *Grove Music Online*, Oxford University Press.
- US COPYRIGHT OFFICE. (2021). *Copyright Law of the United States and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code* [document juridique], 484 p. <https://www.copyright.gov/title17/>

CHAPITRE 28

Une fatigue numérique

Entre intensification et suspens de l'engagement

Bertrand Gervais

L'objectif de cette réflexion est d'établir quelques-uns des effets de l'intensification numérique qui s'est accrue avec la pandémie et les mesures de distanciation sociale qui s'en sont suivies. De ces effets, qui témoignent de notre adaptation plus ou moins achevée à la culture numérique¹, le plus important est sans conteste une certaine fatigue numérique.

L'intensification numérique est venue accentuer notre dépendance à cet état technologique et culturel. Elle désigne l'accroissement rapide de l'utilisation ou du passage à des dispositifs et à des plateformes numériques afin de contrer les effets du confinement sur un ensemble de pratiques, qu'elles soient culturelles, économiques, scientifiques, universitaires ou artistiques. Cet accroissement a été subit tout autant que subi par des communautés de pratiques, qui ont dû changer leur manière de faire de façon précipitée, et parfois même au détriment de leur identité.

De nombreux projets ont été proposés depuis le début de la pandémie pour essayer de déterminer les effets de l'intensification numérique sur le travail, les pratiques culturelles et sociales, l'enseignement, la création, les liens affectifs et familiaux, la santé mentale. La situation, on doit le reconnaître, est sans précédent. Il faut, comme nous le répètent les politiciens, construire l'avion en plein vol. La situation est aussi grandement

1. Pour une définition de la culture numérique, voir Baroni et Gunti (2020). Lire aussi l'essai de Milad Doueihi, *La grande conversion numérique* (2008).

anxiogène, ce qui s'explique aisément, compte tenu du nombre de morts recensés à l'échelle planétaire. Pendant que les uns se plient sans trop rechigner aux exigences de la santé publique, les autres se rebellent, tiennent des propos alarmistes, adoptent des comportements dangereux et s'inscrivent de plain-pied dans un imaginaire de la fin marqué par des scénarios apocalyptiques, des théories complotistes, un refus de se conformer, comme si l'abattoir les attendait au bout de la rue.

L'accélération de la transition vers une culture numérique s'est faite sur fond de crise et elle a entraîné son propre lot de tensions et d'ajustements. Pour tenter d'en comprendre les conséquences, j'entends examiner quels sont les effets les plus immédiats de notre dépendance aux dispositifs numériques. Cette dépendance comprend une utilisation accrue des sites d'achats, de services et de transactions, ainsi que des plateformes de visionnement (au détriment des salles de spectacle), un recours encore plus intensif aux cartes de crédit et de débit (au détriment des dollars), ce qui a provoqué une recrudescence des tentatives de fraude, etc. Si l'intensification se fait sur fond de crise, cette dernière prend la forme d'un conflit entre deux mouvements, l'un d'accélération et l'autre de décélération.

Un suspens de l'engagement

L'intensification numérique n'est pas sans conséquences, nous en avons fait l'expérience. Si elle a permis que nous maintenions une bonne partie de nos activités professionnelles et personnelles, elle les a transformées, elle les a réduites. Ainsi, les effets bénéfiques de la proximité des êtres avec lesquels nous interagissons ont été grandement réduits. Sur Zoom, ne reste plus de l'autre que sa voix et ses mots, que son image retransmise sur un écran d'ordinateur, de tablette ou de téléphone intelligent. Les effets de communauté sont amenuisés, compte tenu du caractère hybride des formes de rassemblement. Nous sommes à la fois présents et absents, ici et là, participant à un groupe constitué sur la base de liens professionnels, artistiques, éducatifs ou autres et résistant en même temps à cette communauté, l'écran devenant autant un mode de présence et de participation qu'un mode d'absence (ou d'*absentéisation*). Ce qui relevait auparavant de la science-fiction est devenu notre réalité.

Les définitions traditionnelles de l'écran nous disent qu'il possède de multiples fonctions, puisqu'il sert à la fois à projeter ou à représenter, à

cacher et à protéger². Notre présence sur une plateforme de visioconférence nous conduit à nous présenter (en plan rapproché le plus souvent), avec en arrière-plan une partie de notre chez-nous (brouillé ou non) ou un fond conçu à cet effet. Mais elle nous permet aussi de nous cacher, soit en éteignant littéralement notre caméra, remplaçant notre figure par un rectangle noir, devenu une nouvelle surface d'inscription (notre nom, prête-nom ou pseudo peuvent y figurer comme une image quelconque), soit en cachant, de façon plus insidieuse, notre mode de participation aux échanges. Qu'est-ce qui se cache dans le hors-champ de notre caméra ? Les blagues ont abondé, jouant sur les illusions et les fausses impressions associées à l'effet plastron des plans rapprochés de nos webcams. Puisque nous ne montrons que nos têtes et nos poitrines, que le haut de notre corps, cachant ainsi le reste de notre personne et de notre environnement, nous pouvons faire passer des vessies pour des lanternes.

L'écran nous permet, en dernier lieu, de nous protéger, en atténuant notre adhésion au groupe, en réduisant notre niveau d'implication cognitive et émotive, en créant par conséquent un mur entre nous et les autres, qui ne peuvent véritablement nous atteindre, si nous ne le voulons pas, car nous n'y sommes pas vraiment, du moins pas entièrement.

Notre mode de participation à ces communautés d'emprunt est une certaine forme de suspens, de suspens de l'engagement, avatar communicationnel du suspens de l'incrédulité, au cœur de notre participation aux univers fictionnels. Par le biais du suspens de l'incrédulité (*a willing suspension of disbelief*³), nous faisons semblant de croire ce que nous lisons ou regardons pour nous laisser prendre au jeu des récits et de leurs pièges. Les définitions contemporaines de la fiction ont beaucoup insisté sur cette attitude lecturale et « spectatoriale » pour expliquer notre adhésion à des mondes fictionnels où des animaux et des objets s'animent et font acte de parole, où des extra-terrestres, des fantômes et des dieux cohabitent et interagissent avec nous, où des lois physiques volent en éclats. Nous suspendons notre crédulité le temps d'un spectacle, sachant que la véracité des faits importe moins que le récit qu'ils permettent.

2. J'ai développé cette réflexion dans « Est-ce maintenant ? / Is It Now ? Réflexions sur le contemporain et la culture de l'écran » (voir Gervais, 2018).

3. La notion est apparue initialement sous la plume de Samuel Taylor Coleridge, au chapitre XIV de son *Biographia Literaria*, paru en 1817 (1997).

Avec le suspens de l'engagement (*a suspension of engagement*), nous faisons semblant de nous engager dans nos interactions, de nous laisser convaincre, de participer au groupe, quand en fait nous nous réservons le droit de ne pas y croire, de ne pas nous laisser toucher. Le groupe n'a pas de véritable cohésion, car celle-ci est minée par le dédoublement des cadres.

Dans une situation usuelle de réunion ou de rencontre, il n'y a qu'un seul cadre, c'est-à-dire que l'espace occupé physiquement par le groupe est le même que l'espace occupé par les membres du groupe. Nous sommes dans la même salle de classe ou de spectacle. En fait, nous sommes dans le *hic et nunc* d'un espace unique, partagé et commun.

Dans une situation de rencontre virtuelle, les cadres sont dédoublés. L'espace occupé par le groupe n'est pas le même que l'espace occupé par les membres du groupe. Si 15 personnes assistent à une rencontre, il peut y avoir jusqu'à 16 lieux distincts, réunis par un dispositif technique (les 15 lieux des participants, le lieu virtuel de leur rencontre). Comment se négocient les relations entre ces lieux? Et quand certains participants éteignent leur caméra, n'étant plus présents dans la salle virtuelle que sous la forme de rectangles noirs, ces tuiles anonymes viennent-elles percer l'espace de la rencontre? Permettent-elles de créer des marges, difficiles à pénétrer?

Si la rencontre est une réunion plaisante et sans enjeux, la question de l'engagement est mineure. Mais si la rencontre doit porter sur un problème à régler ou si, au cours de la visioconférence, l'un des participants ou le responsable de la rencontre dit quelque chose de litigieux, ou soumet à la discussion un point de discorde, dans une classe par exemple, on comprend que les formes d'évitement de la crise puissent aisément donner lieu à un suspens de l'engagement. On peut opiner sans pour autant s'engager, réservant sa véritable opinion, diffusée quant à elle sur un réseau social par exemple.

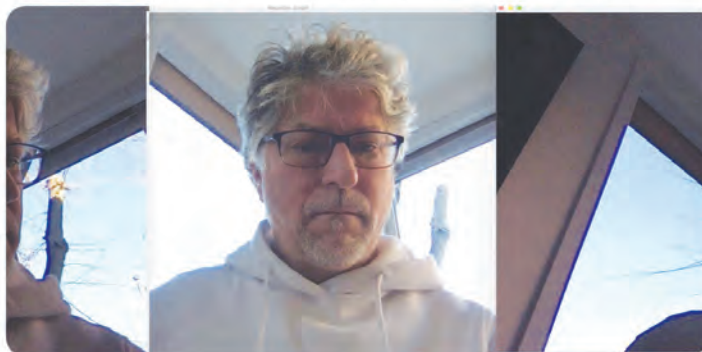
Nous avons tous nos mécanismes de défense face à ce que nous percevons comme des formes d'agression, dont des paroles et des propos avec lesquels nous pouvons être en désaccord. En présence, nous pouvons argumenter ou nous emmurer, mais nous devons nous engager face à ces propos, nous ne pouvons nous défiler (sauf en sortant de la salle de façon impromptue). En situation de dédoublement des cadres, quand les formes d'adhésion au groupe sont médiatisées par un dispositif technique, cette



Bertrand Gervais
@nt2bert



Triptyque lumière. Le plan à contre jour est utilisé pour cacher ses véritables intentions. #MOOZHEAD #26



5:52 PM · 2 janv. 2021 · Twitter Web App

Image 28.1 Capture d'écran du #MOOZHEAD #26, publiée le 2 janvier 2021 sur Twitter. Crédit : © Bertrand Gervais.

nécessité n'est plus présente. Nous sommes présents et absents en même temps, dans le même temps, mais pas dans le même lieu. Notre caméra éteinte, notre présence réduite à un carreau, nous pouvons à loisir ne rien écouter et a fortiori ne rien croire de ce qui est avancé. Le suspens de l'engagement devient le point de départ d'une posture non pas tant critique que négatrice, voire revendicatrice, fondée sur un refus de participer au jeu. Les effets de désolidarisation y sont nombreux. Ils sont peut-être d'autant plus grands que l'hypervigilance associée au type d'attention requis par une visioconférence provoque des effets d'épuisement et de résistance.

Fatigue numérique

À vrai dire, les effets de dilution de l'attention sont une conséquence de ce qu'on peut nommer une fatigue numérique (*a digital fatigue*), notion que l'on commence à peine à exploiter et qui permet de déterminer «l'état d'épuisement mental provoqué par l'utilisation excessive et simultanée de multiples outils numériques, tels que les applis et les écrans. Cet épuisement

peut entraîner un manque d'énergie, une fragmentation de l'esprit, un épuisement professionnel et peut même être dommageable pour le corps» (Lixar, 2021; ma traduction).

Si la définition d'une telle fatigue précède l'intensification numérique que nous connaissons, sa pertinence comme notion s'est accrue depuis le début de la pandémie. Cette fatigue, que désigne aussi l'expression «Zoom fatigue», permet de mettre le doigt sur le fait que les interactions virtuelles sont difficiles à gérer, pour ne pas dire exténuantes. D'une part, la frontière entre vie professionnelle et vie privée s'est estompée, ce qui provoque d'innombrables chevauchements, à l'origine d'un sentiment d'épuisement (puisque ça ne s'arrête jamais). Non seulement la visioconférence est en soi épuisante, en raison de la réduction des interactions sociales aux seules dimensions du regard et de l'ouïe, qui suscite une vigilance accrue à ces seuls canaux de communication, mais la gestion de l'interface est en elle-même complexe et exigeante. En fait, entre les interfaces Zoom, Teams, Webex ou Google Meet, c'est chaque fois une nouvelle logique qui doit être assimilée. Comment partager un écran, comment distribuer un document, inviter ou mettre quelqu'un dans une salle secondaire, enregistrer, faire un sondage, désactiver un micro, toutes ces opérations requièrent une attention à la dimension médiatique de la rencontre plutôt qu'à ses dimensions sociales, relationnelles, sémiotiques, etc.

L'idée d'un tout-écran, comme le définissaient Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, décrit bel et bien la situation qui a commencé à s'implanter avec le télétravail et que nous pouvons décrire à leur suite comme un «état écranique généralisé» (2007). Depuis quelques décennies déjà, les écrans nous accompagnent, nous en avons dans nos maisons et véhicules, dans nos sacs à dos, dans nos poches, voire dans nos mains. À travers eux, nous explorons, comprenons et habitons le monde. Et la pandémie n'a pas ralenti cette transformation, au contraire. Nous nous servons de nos ordinateurs et de leurs écrans pour travailler et interagir avec nos collègues, pour écrire et penser, mais aussi pour relaxer ou jouer, pour nous commander à manger, pour meubler notre univers, pour interagir avec nos amis, avec notre amoureux ou amoureuse, pour lire, pour visionner un film ou une série, pour imaginer un voyage postconfinement, etc. Ce tout-écran est épuisant, surtout qu'il se déploie comme un flux de données dont on ne peut plus se déprendre.

D'autre part, le tout-écran implique un enchaînement à ces écrans, ce qui entraîne une réduction de l'activité physique. Aujourd'hui, beaucoup d'entre nous passent leurs journées en ligne, sans grande distraction ni déplacement. Les moments de pause entre deux activités se font rares, les temps de déplacement entre les réunions sont réduits, les réunions pouvant s'enchaîner sans aucun moment de détente, de pause à la fontaine ou à la cafétéria ou de discussion au hasard des rencontres avec des collègues. Les interactions humaines sont réduites à leur plus petite expression.

Des chercheurs de l'université Stanford en Californie ont établi une échelle d'épuisement numérique, désignée comme la ZEF, ou *Zoom Exhaustion & Fatigue Scale*, qui entreprend de déterminer le niveau de fatigue ressentie en raison de la visioconférence. L'échelle est établie à partir des réponses fournies à un questionnaire de 15 questions qui portent sur la fatigue générale, la fatigue physique, la fatigue sociale, la fatigue émotionnelle et la fatigue motivationnelle. Parmi les diverses raisons invoquées par les personnes sondées, quatre sont notamment isolées : l'intensité d'un contact visuel rapproché jugé excessif ; la fatigue associée au fait de se voir constamment en temps réel pendant une visioconférence ; la réduction de la mobilité habituelle liée au caractère statique et immobilisant des écrans utilisés ; et la charge cognitive beaucoup plus élevée requise par les visioconférences.

Pour Géraldine Fauville et ses collaborateurs, à l'origine de cette étude, la fatigue Zoom n'est pas tant causée par le fait de fixer un écran pour une durée prolongée que par la complexité des interactions interpersonnelles due à la dynamique spatiale spécifique aux visioconférences (ce que j'ai présenté comme un dédoublement des cadres) (Fauville *et al.*, 2021). Les auteurs citent les recherches de Robby Nadler qui propose que la fatigue Zoom soit liée à une troisième peau (*a third skin*), où « les participants ne sont pas engagés en tant qu'acteurs humains, mais "aplatis" dans une totalité de troisième peau comprenant la personne, le contexte et la technologie » (2020, p. 1 ; ma traduction). Cette transformation du sujet (en une espèce de cyborg) nécessite un effort cognitif supplémentaire pour interagir avec d'autres personnes par le biais de visioconférences.

L'accélération

Clairement, l'intensification numérique participe d'un processus d'accélération, processus notamment décrit par Harmut Rosa, dans son essai sur l'accélération. Le chapitre trois porte explicitement sur l'accélération sociale. Rosa y distingue trois types d'accélération. Une accélération technique, liée à l'innovation (2010, p. 98). Une accélération du changement social, c'est-à-dire « une augmentation du rythme d'obsolescence des expériences et des attentes orientant l'action et [...] un raccourcissement des périodes susceptibles d'être définies comme appartenant au présent » (2010, p. 101). Et une accélération du rythme de vie « comprise comme une conséquence de la raréfaction des ressources temporelles, ce qui signifie que l'accroissement du "volume" d'actions est supérieur à l'augmentation technique de la vitesse d'exécution de la tâche » (2010, p. 103). En d'autres mots, une tâche donnée prend moins de temps à être accomplie, mais plus de tâches doivent être accomplies pour une même durée.

La pandémie nous a mis en présence d'une situation paradoxale, en matière d'accélération. D'un côté, nous avons connu un ralentissement social, lié au confinement et aux contraintes de distanciation sociale; d'un autre côté, les personnes astreintes à du télétravail ont subi une augmentation du rythme, du moins des réunions au cœur de leur travail. Quand nos habitudes se sont ajustées à la nouvelle réalité virtuelle, les réunions ont commencé à se multiplier et surtout à s'enchaîner. Plus aucun battement n'était nécessaire pour se joindre à une nouvelle réunion au sortir d'une précédente, simplement parce que toutes les réunions avaient lieu au même endroit, c'est-à-dire dans le cadre dédoublé d'une plateforme de visioconférence. On pouvait les enchaîner sans coup férir, simplement parce que la technique le permettait et le contexte le favorisait. Façon de dire que les ressources temporelles requises pour l'exécution de la tâche pouvaient être réduites sans affecter la productivité. Ou alors, en renversant l'argument, parce que la productivité était réduite en raison du confinement, cette brèche pouvait être colmatée par une accélération du rythme du travail.

Que des formes d'inertie et de résistance sociale soient apparues à la suite d'une telle situation essentiellement aliénante ne doit pas surprendre. Rosa en parle en termes de pétrification sociale. Son hypothèse est que les « processus complémentaires d'hyper-accélération et de pétrification sociale ne sont pas liés entre eux de manière contingente, mais systé-

mique» (2010, p. 106). L'accélération hypertrophiée fait apparaître des tendances au ralentissement, des freins ou encore des réactions «décélérantes». Rosa identifie cinq formes principales d'inertie: des limites naturelles de la vitesse; l'apparition d'îlots de décélération; le ralentissement comme contrecoup dysfonctionnel; des formes de décélération intentionnelles; et une pétrification structurelle et culturelle.

Je n'entends pas ici décrire à la sauce pandémique ces formes d'inertie, je veux plutôt m'arrêter sur la pétrification structurelle et culturelle, qui joue un rôle important dans la situation de crise dans laquelle nous nous situons socialement après deux ans de pandémie. L'idée d'une pétrification permet de mieux comprendre la tension actuelle au cœur du double mouvement contradictoire de l'accélération et du ralentissement: si, à l'intensification numérique répond un besoin de plus en plus criant de décélérer, voire de décrocher du tout-écran, au ralentissement associé au confinement et aux mesures de distanciation répond un besoin de retour à la normale, de réaccélération sociale. La fatigue numérique et l'épuisement pandémique font la paire, même si les deux s'opposent dans leurs principes mêmes, comme l'inertie et le mouvement.

La fatigue numérique débouche sur une crainte de la technologie, sur un refus par exemple des avancées scientifiques et techniques, perçues comme menaçantes, que ce soient les nouveaux vaccins ARN ou la technologie cellulaire de cinquième génération (la 5G). L'épuisement pandémique suscite, pour sa part, une révolte contre les mécanismes de contrôle de l'État, les interdictions de toutes sortes, les obligations vaccinales, les fermetures et les retards. Réunis, malgré leurs divergences, ces mécanismes alimentent un imaginaire de la fin par lequel s'expriment les diverses anxiétés liées à la crise.

Cet imaginaire de la fin est la manifestation la plus évidente de la pétrification dont parle Rosa. C'est une forme de résistance tant aux tentatives par moments improvisées des gouvernements pour réduire la transmission de la maladie qu'au coronavirus lui-même dont on doute parfois de l'existence, comme si toute cette agitation était le signe le plus probant d'une entreprise des gouvernements d'asseoir leur pouvoir sur un contrôle total des populations. On y retrouve une multiplication des discours alarmistes ou complotistes, qui laissent croire que le virus est une fabrication permettant de faciliter des formes insidieuses de surveillance, que les vaccins sont des outils de contrôle, que les couvre-feux



Image 28.2 Capture d'écran du #MOOZHEAD #23, publiée le 8 décembre 2020 sur Twitter. Crédit : © Bertrand Gervais.

transforment nos demeures en cellules, que Zoom nous réduit en zombies (en « zoombies » ?), tout juste bons à allumer ou éteindre nos caméras, etc.

C'est dire que le contexte dans lequel l'intensification numérique survient n'est pas propice à une intégration sans heurts de ces nouvelles technologies, mais surdétermine au contraire son caractère menaçant. Une bonne partie de notre vie professionnelle et personnelle a dû migrer vers le numérique dans un processus accéléré de renouvellement social qui nous a fait perdre nos repères tout autant que la pertinence de certaines activités au cœur de nos communautés, au moment même où nous étions témoins d'un ralentissement majeur dont ces activités auraient pu atténuer l'impact. La crise de santé publique s'est transformée en une crise sociale et symbolique, qui durera beaucoup plus longtemps, compte tenu du fait qu'il n'y a plus de « normalité » à laquelle revenir.

Bibliographie

- COLERIDGE, Samuel Taylor. (1997 [1817]). *Biographia Literaria*, Londres, J. M. Dent, 601 p.
- BARONI, Raphaël et Claus GUNTI (dir.). (2020). *Introduction à l'étude des cultures numériques. La transition numérique des médias*, Paris, Armand Colin, 338 p.
- DOUEIHI, Milad. (2008). *La grande conversion numérique*, Paris, Seuil, 272 p.
- FAUVILLE, Géraldine, Mufan LUO, Anna Carolina MULLER QUEIROZ, Jeremy N. BAIENSON et Jeff HANCOCK. (2021). « Zoom Exhaustion & Fatigue Scale » [article/rapport d'étude], *Social Science Research Network*, 15 février 2021, 26 p.
- GERVAIS, Bertrand. (2018). « Est-ce maintenant ? / Is It Now ? Réflexions sur le contemporain et la culture de l'écran », *Soif de réalité. Plongées dans l'imaginaire contemporain*, Montréal, Nota bene, p. 17-46.
- LIPOVETSKY, Gilles et Jean SERROY. (2007). *L'écran global: culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Seuil, 361 p.
- LIXAR. (2021). « Managing Digital | Fatigue How to Balance the Benefits & Struggles of the Digital Day-to-Day » [publication Web], 25 janvier 2021.
- NADLER, Robby. (2020). « Understanding "Zoom fatigue": Theorizing spatial dynamics as third skins in computer-mediated communication » [article/rapport d'étude], *Computers and Composition*, vol. 58. <https://doi.org/10.1016/j.compcom.2020.102613>.
- ROSA, Harmut. (2010). *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 474 p.

Notices biographiques¹

Maurane Arcand, auxiliaire de recherche au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec.

Pierre Barrette, professeur et directeur de l'École des médias de l'Université du Québec à Montréal.

Anne-Philippe Beaulieu, auxiliaire de recherche au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec.

Thierry Beaupré-Gateau, professeur au Département de management de l'École des sciences de la gestion de l'Université du Québec à Montréal.

Joëlle Bissonnette, professeure au Département de management de l'École des sciences de la gestion de l'Université du Québec à Montréal.

Claudia Blouin, doctorante en littérature et arts de la scène et de l'écran à l'Université Laval.

Stéfany Boisvert, professeure à l'École des médias de l'Université du Québec à Montréal.

François Brouard, professeur à la Sprott School of Business de l'Université Carleton.

Louis Brouillette, chargé de cours à l'École de musique de l'Université de Sherbrooke.

Jason Camlot, professeur au Département d'anglais de l'Université Concordia et détenteur d'une chaire de recherche universitaire en littérature et études sonores.

Guillaume Côté, danseur, chorégraphe et directeur artistique du Festival des arts de Saint-Sauveur.

Juliette Denis, gestionnaire de projets collaboratifs, Synapse C.

1. Notices biographiques des auteurs au moment de la rédaction des chapitres.

Francis Desruisseaux, auxiliaire de recherche au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec.

Luc Drapeau, étudiant à la maîtrise au Département de lettres et communication sociale de l'Université du Québec à Trois-Rivières.

Nathalie Dupont, artiste multidisciplinaire.

Jade Gagnon, étudiante à la maîtrise en littérature et arts de la scène et de l'écran à l'Université Laval.

Sarah Gauthier, doctorante en littérature à l'Université de Montréal.

Bertrand Gervais, professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal.

Isatis Gravel-LeBlanc, auxiliaire de recherche au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec.

Hervé Guay, professeur et directeur du Département de lettres et communication sociale de l'Université du Québec à Trois-Rivières.

Catherine Hughes, comédienne.

Frédéric Laurin, professeur à l'École de gestion de l'Université du Québec à Trois-Rivières.

Etienne Lavigne, directeur général du Festival des arts de Saint-Sauveur.

Mathilde Legault-Dupuy, étudiante au baccalauréat en action culturelle à l'Université du Québec à Montréal.

Guylaine Lemay, candidate au doctorat en éducation musicale à l'Université Laval.

Louis Patrick Leroux, vice-doyen à la recherche de la Faculté des arts et professeur aux départements d'anglais et de français de l'Université Concordia.

Prune Lieutier, stagiaire postdoctorale au Département de lettres et communication sociale à l'Université du Québec à Trois-Rivières.

Noémie Marchand, étudiante à la maîtrise en pédagogie instrumentale à l'Université Laval.

Charlotte Moffet, coordonnatrice scientifique du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec.

William Nicholls, auxiliaire de recherche à l'Institut de recherche sur les PME de l'Université du Québec à Trois-Rivières.

Jean-Sébastien Ouellette, directeur du Conservatoire d'art dramatique de Québec.

Sandria P. Bouliane, professeure à la Faculté de musique de l'Université Laval.

Christelle Paré, professeure à l'École nationale de l'humour.

Samuel Paré, auxiliaire de recherche au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec.

Nancy Perron, auxiliaire de recherche au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec.

Valerie Peters, professeure à la Faculté de musique de l'Université Laval.

Geneviève Picard, responsable des relations de presse au Festival des arts de Saint-Sauveur.

Claire-Hélène Piuze, étudiante au baccalauréat en lettres à l'Université du Québec à Trois-Rivières.

Sarah Poole, professeure à l'École nationale de cirque.

Wendy Reid, professeure honoraire au Département de management à HEC Montréal.

Lady Rojas Benavente, professeure émérite au Département d'études classiques, langues modernes et linguistique de à l'Université Concordia.

Marie-Eve Skelling Desmeules, professeure au Département des arts, des lettres et du langage à l'Université du Québec à Chicoutimi.

Karolann St-Amand, artiste photographe, auxiliaire de recherche au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec.

Claudia-Barbara Sévigny-Trudel, responsable des communications chez Synapse C.

Table des matières

Remerciements	7
Introduction	9
<i>Hervé Guay, Louis Patrick Leroux et Sandria P. Bouliane</i>	

PREMIÈRE PARTIE

Recenser et chercher

CHAPITRE 1	
Penser la mise en mémoire au présent	47
Le recensement des initiatives culturelles au temps de la COVID-19	
<i>Charlotte Moffet</i>	
CHAPITRE 2	
La recherche en temps réel	65
Créer de l'archive	
<i>Charlotte Moffet et l'équipe du Recensement</i>	
CHAPITRE 3	
COVID longue, version littéraire	93
Les événements du Montréal d'expression anglaise	
<i>Jason Camlot</i>	
CHAPITRE 4	
Réinventer les pratiques	119
La crise du milieu de la recherche en art au RASE	
<i>Claudia Blouin et Jade Gagnon</i>	
CHAPITRE 5	
Entrepreneuriat culturel et création face au numérique	129
Un projet de recherche traversé par la pandémie	
<i>Joëlle Bissonnette et Thierry Beaupré-Gateau</i>	

DEUXIÈME PARTIE

Créer

CHAPITRE 6

Le cirque québécois, du global au local 139

Louis Patrick Leroux

CHAPITRE 7

Performance circassienne d'urgence 161

Du balcon à la rue, pour citoyens confinés

Anne-Philippe Beaulieu

CHAPITRE 8

Et les artistes musicaux émergents ? 167

Mathilde Legault-Dupuy

CHAPITRE 9

La création en temps de pandémie 181

Du canevas à l'œuvre

Nathalie Dupont et Karolann St-Amand

CHAPITRE 10

Et le lien humain fait son nid 189

Catherine Hughes

CHAPITRE 11

Une solitude partagée 193

Quand la volonté de soutenir la création triomphe de l'adversité

Guillaume Côté, Etienne Lavigne et Geneviève Picard

CHAPITRE 12

Télévision et COVID-19 201

L'art du direct ou comment garder le contact en temps de pandémie

Pierre Barrette

CHAPITRE 13

Les séries télé au Québec 209

La création collective à l'ère de la distanciation sociale

Stéfany Boisvert

CHAPITRE 14

Le corps confiné, parfois oublié 225

La création, l'apprentissage et l'enseignement du corps en mouvement

Marie-Eve Skelling Desmeules

TROISIÈME PARTIE

Diffuser

CHAPITRE 15

Les initiatives des musées québécois en temps de pandémie 237

Anne-Philippe Beaulieu

CHAPITRE 16

La diffusion de l'humour 251

Entraves et occasions d'affaires

François Brouard et Christelle Paré

CHAPITRE 17

Du feu des projecteurs à la lueur bleue de l'écran 265

Nancy Perron

CHAPITRE 18

Étude qualitative sur le comportement des spectateurs québécois en temps de pandémie 269

Hervé Guay, Claudia-Barbara Sévigny-Trudel et Luc Drapeau

CHAPITRE 19

Enquête quantitative sur le comportement des publics de théâtre, cirque et danse au Québec avant, pendant et après la pandémie 281

Hervé Guay, Luc Drapeau et Claudia-Barbara Sévigny-Trudel

CHAPITRE 20

Fragilité et espoirs 299

Table ronde sur l'industrie de la musique et la pandémie

Propos recueillis par Luc Drapeau, en collaboration avec Sandria P. Bouliane

CHAPITRE 21

Repenser le processus créatif et le contact avec l'autre 313

Le cas de la revue *Le Pied*

Sarah Gauthier

CHAPITRE 22

Lire en temps de pandémie 323

Quand le numérique et l'audio-numérique tirent leur épingle du jeu

Prune Lieutier

QUATRIÈME PARTIE

Subsister

CHAPITRE 23

Les effets de la crise sur le secteur des arts et de la culture 341

La transformation des organisations culturelles

Frédéric Laurin, William Nicholls et Juliette Denis

CHAPITRE 24

Repenser la philanthropie culturelle en temps de pandémie 361

Wendy Reid

CHAPITRE 25

Maintenir le lien international Nord-Sud en temps de pandémie 373

Lady Rojas Benavente

CHAPITRE 26

Table ronde 385

Enseigner à l'ère covidienne

*Guylaine Lemay, Marie-Eve Skelling Desmeules, Jean-Sébastien Ouellette,
Sarah Poole et Valerie Peters*

CHAPITRE 27

Auteurs-interprètes hors-la-loi 403

Réflexions autour des parodies de chanson

Louis Brouillette

CHAPITRE 28

Une fatigue numérique 419

Entre intensification et suspens de l'engagement

Bertrand Gervais

Notices biographiques 431

