

## ***La chambre nuptiale* de Francine Larivée : une œuvre issue du modèle de la démocratie culturelle ou quand l'art féministe néo-avant-gardiste s'intègre à l'establishment**

ANITHE DE CARVALHO

Dans la compilation d'Yves Robillard, *Québec underground, 1962–1972*<sup>1</sup>, l'auteur prétend que les expériences de son propre collectif d'artistes Fusion des arts marquent les années 1960–70 par un art opposé à l'institution, au système, bref à l'establishment. Cette pratique artistique relève de l'animation socio-culturelle et se veut engagée sur le plan politique. Plusieurs années plus tard, dans son livre *Vous êtes tous des créateurs, ou, Le mythe de l'art*, Robillard encense et consacre *La chambre nuptiale* (1976) de Francine Larivée. Il la considère comme relevant du nouvel art initié par Fusion des arts, soit « l'œuvre dite d'animation<sup>2</sup> », suivant ses termes. Elle serait donc, pour lui, l'apogée des pratiques « anti-establishment » que son propre groupe avait initiées. Et ce faisant, il établit une filiation historique et idéologique entre Larivée et son collectif. C'est pourquoi, en 1976, à titre de critique d'art, il a été le plus enthousiaste défenseur de l'œuvre dans les médias<sup>3</sup> au moment même où elle a été produite. Les articles que Robillard a publiés sur cet environnement le démontrent. Pour lui, suivant la définition qu'il donne de l'art anti-institutionnel dans l'ouvrage sur l'*underground*, l'œuvre s'oppose à l'establishment, car elle est une forme d'expression artistique populaire qui refuse les médiums traditionnels pour être présentée hors des murs institutionnels officiels et même réalisée par de nouveaux publics. Depuis, cette vision a été reprise par Guy Sioui Durand ou encore Michel Roy, entre autres<sup>4</sup>.

Nous verrons toutefois dans cette étude que, malgré le fait que cette expression artistique, peu commune en arts plastiques et pratiquée principalement par des artistes qui assignent à l'art une fonction émancipatrice, ait trouvé d'autres lieux de présentation que les lieux traditionnels, elle est ici la matérialisation des tendances et enjeux historiques en matière d'étatisation de la culture, dans le cadre de la mise en place du modèle de la démocratie culturelle. Elle correspondrait également, selon

Détail, Francine Larivée et GRASAM, *La chambre nuptiale*, salle 2, Chambre chapelle, *L'autel du couple*. Coll. Musée de la civilisation de Québec. (Photo : Francine Larivée, photographie de Marc Cramer, 1976, © SODRAC)

certaines caractéristiques, au paradigme de la démocratisation de la culture. C'est dire que l'environnement est issu des notions de l'art populaire et de l'art savant, qu'il se réalise avec le consentement des institutions culturelles et artistiques diverses d'un champ de l'art aux limites amplifiées et qu'il atteint d'abord des publics néophytes mais aussi des publics savants. Ce serait donc affirmer qu'elle ne se dégage pas du système de l'art. Elle s'inscrit, au contraire, dans un establishment aux frontières élargies par les artistes-mêmes. Autrement dit, ce texte défend l'idée que, pendant les années 1970, les pratiques participatives parallèles, dites aussi de *l'underground*, se sont développées dans le cadre de la mise en place d'une nouvelle vision culturelle institutionnelle. Par conséquent, elles ne sont pas anti-institutionnelles, comme l'a présupposé, jusqu'à ce jour, l'histoire de l'art québécois<sup>5</sup>.

Selon Lise Santerre<sup>6</sup>, la démocratie culturelle est une politique culturelle de l'État qui relève d'une vision anthropologique. Elle apparaît au début des années 1970. Le sens du mot culture est alors compris comme étant un ensemble de manières de vivre, de traditions, de pratiques populaires d'ordre artistique qui dessinent l'identité d'une communauté. Elle a pour objectif la défense de formes d'expression culturelles méconnues et populaires découlant du divertissement, du monde du loisir ou des genres dits mineurs. Santerre, tout comme Jiri Zuzanech<sup>7</sup>, raconte également que les ministères collaborent entre eux et financent les arts. Par exemple, les ministères de l'emploi, des loisirs, des sports, du tourisme, etc. peuvent travailler de pair avec le Conseil des arts du Canada. Dans le dessein de pluralisme culturel, les arts sont incorporés aux autres champs d'activité favorisant ainsi l'interdisciplinarité. L'auteure affirme, par ailleurs, que ce modèle entrevoit la fonction, voire la portée sociale de la culture et cherche à assumer un rôle dans l'identification culturelle et dans le renforcement du lien social. Les publics diversifiés sont invités à s'engager volontairement au sein de rassemblements et ils deviennent les créateurs mêmes de leurs propres biens culturels.

C'est en analysant les intentions néo-avant-gardistes artistiques politisées<sup>8</sup> de Francine Larivée et le statut qu'elle accorde aux nouveaux publics dans l'exécution du projet que nous allons étaler l'environnement et la performance des exploratrices et explorateurs des lieux. La catégorie de public participatif créateur proposée par Frank Popper et le stade de participation politique théorisé par Louis Jacob<sup>9</sup> nous seront essentiels pour définir le statut des participant-e-s investis dans le processus créatif. L'artiste cherche à atteindre un public qui contribue à la production même de l'environnement ou qui s'engage réellement dans une prise de conscience sociale. Outre le nouveau rôle attribué au public, l'artiste remet aussi en question la fonction de l'art, le statut de l'artiste et les lieux de médiation de l'art. C'est grâce à ces remises en question que l'artiste se trouve du côté d'une attitude et d'un art d'avant-

garde dont les caractéristiques ont été détaillées, entre autres, par Francine Couture<sup>10</sup>. Les déclarations et entrevues données par l'artiste dans les médias ainsi que les lettres patentes de son collectif le Groupe de recherche et d'action sociale par l'art et les média de communication (GRASAM) sont une précieuse source d'information quant aux intentions esthétiques de l'artiste. Nous verrons donc comment Larivée réanime le projet esthétique avant-gardiste politisé en envisageant la fonction émancipatrice de l'art en tant qu'action sociologique et en assignant de nouveaux rôles à l'artiste et au public. C'est ainsi qu'elle cherche à contester l'institution, sans toutefois remarquer que cette dernière subit de très grandes transformations qui admettent l'accueil de l'art parallèle. Il sera question, en dernier lieu, d'établir des associations entre les intentions de l'artiste et les stratégies des politiques culturelles telles qu'explicitées par Lise Santerre en ce qui concerne la notion de public, puisque les idées défendues par l'artiste coïncident avec celles promues par les politiques culturelles, qu'il soit question d'un art populaire ou d'un art savant rendu accessible à l'ensemble des citoyen-ne-s.

### ***La chambre nuptiale : une description***

*La chambre nuptiale* est une œuvre-phare de l'histoire de l'environnement artistique québécois féministe et sociologique. Conceptualisé dans le cadre de l'Année de la femme par Francine Larivée et complété l'année suivante (1976) avec GRASAM, l'environnement a été exposé dans le cadre des Jeux olympiques de Montréal en 1976. Le centre commercial et d'activités économiques Complexe Desjardins est le premier lieu à le présenter. Ensuite, ce sera le centre commercial Carrefour Laval (1976), le pavillon du Québec *Art et société* de Terre des Hommes (1977), ancien site de l'Exposition universelle de 1967, et le Musée d'art contemporain de Montréal (1982) lors de l'exposition *Art et féminisme* organisée par Rose-Marie Arbour, historienne de l'art.

Larivée et son groupe ont deux objectifs lorsqu'ils créent cet environnement. Le premier but consiste à interroger les stéréotypes sexistes qui déterminent les identités sociales féminine et masculine. Le deuxième objectif vise la promotion de l'activité artistique comme outil de communication sociologique<sup>11</sup>. C'est pour ces raisons que l'œuvre d'animation socioculturelle se place aux frontières de l'art, de la communication et des sciences sociales. Dans le cadre de ce texte, nous tiendrons surtout compte des lieux d'exposition extramuros.

Une chambre nuptiale aux formes on ne peut plus inusitées trône en plein cœur de la grande place du complexe administratif et commercial de la Place Desjardins (Fig. 1). Un environnement blanc, une structure circulaire fermée munie d'un couloir convoque le public à pénétrer dans son antre.

1 | Francine Larivée et GRASAM, *La chambre nuptiale*. Vue extérieure de l'œuvre et de son entrée au Pavillon Québec, Art et Société. Terre des Hommes, été 1977. (Photo : Francine Larivée, photographie de Marc Cramer, 1976, © SODRAC)

Jocelyne Aubin, auteure d'un mémoire de maîtrise sur *La chambre nuptiale*, rappelle que cette forme reprend l'idée de celle des pavillons de l'Expo 67 et que c'est une manière, non seulement d'évoquer un souvenir, mais « d'ouvrir *La chambre nuptiale* au public québécois, la lui offrant sous une forme familière [. . .] <sup>12</sup> ». Yves Robillard<sup>13</sup> raconte que la visite se fait par petits groupes d'une trentaine de personnes. Elles visionnent tout d'abord un diaporama sonorisé dans lequel Larivée expose ses intentions. Dans le film, l'artiste montre également les réactions des visiteurs précédents avant que le public présent puisse à son tour parcourir l'environnement à proprement parler. Un court film d'animation attend le public à la fin et il leur est demandé de répondre à un questionnaire, en plus de participer à une discussion d'environ une demi-heure (Fig. 2). Voici maintenant une description de l'œuvre.

Juste au-dessus des visiteurs, à la porte d'entrée, se trouvent deux corps fragmentés et suspendus, soit celui d'une femme et de son bébé naissant<sup>14</sup>. On entre, une personne à la fois, dans un étroit couloir en forme de spirale rappelant la forme du cordon ombilical. Il est agrémenté de soixante-treize

2 | Francine Larivée et GRASAM, *La chambre nuptiale*. Animation avec le public.  
(Photo : Francine Larivée, photographie de Marc Cramer, 1976, © SODRAC)

personnages-sculptures hyperréalistes, de dimensions humaines, qui ont des articulations, bras et jambes en polyuréthane (Fig. 3). Ces sculptures évoquent des mises en situation des diverses étapes de la vie humaine – la naissance, l'enfance et l'âge adulte – des comportements de dépendance émotive et sexuelle ainsi que des émotions. Les visages couverts de latex sont maquillés de façon étonnante. Outre leur apparence réaliste, chacune des statues adopte une attitude sociale dans les expressions corporelles et faciales. L'impressionnante similitude avec la réalité est stratégique. Larivée cherche à provoquer un sentiment d'identification chez le public. Si, dans cette première salle, le public réussit à se reconnaître dans les comportements des personnages, il est alors plus facile de l'amener à se positionner, à la fin du parcours, en faveur ou en défaveur des modèles stéréotypés des genres sexuels sociaux féminin et masculin qui y sont représentés et dont le contrat de mariage assume la pérennité. À cet espace physique aux tonalités de blanc et de beige, vient s'ajouter une bande sonore de souffles et de soupirs qui augmente le réalisme.

Ce corridor conduit à la deuxième salle de l'environnement, une chambre circulaire de neuf mètres de diamètre, la chambre-chapelle ou

3 | Francine Larivée et GRASAM, *La chambre nuptiale*, salle 1, *Couloir des angoisses*. Coll. Musée d'art contemporain de Montréal. (Photo : Francine Larivée, photographie de Marc Cramer, 1976, © SODRAC)

encore la chambre nuptiale à proprement parler. C'est là que le public devient davantage conscientisé et prend une position politique. Si, dans le couloir des déroutantes gargouilles humaines, Larivée s'inspire soit de l'art de Rodin, notamment des *Portes de l'Enfer*, soit de la période médiévale et du courant hyperréaliste, pour ce qui des expressions des corps. Dans cette salle circulaire aux tonalités dorées et munie d'un dôme, l'artiste évoque les

environnements baroques des églises du XVII<sup>e</sup> siècle. La raison principale de ces citations, et c'est d'ailleurs ce qui octroie un aspect intellectuel, savant et postmoderne à l'œuvre, est d'ordre idéologique, puisqu'il y est question de dénoncer l'institution du mariage telle que définie par l'Église catholique, ou encore de remettre en question la cellule de base de l'organisation sociale canadienne – le couple homme-femme. Larivée cherche à mettre en évidence le rôle que cette institution joue depuis des centaines d'années dans la répression de l'autonomie des femmes et dans la formulation des stéréotypes sexistes masculin et féminin.

Extrêmement chargée, cette pièce est surtout composée de trois autels – celui de la femme (Fig. 4), celui de l'homme (Fig. 5) et celui du couple (Fig. 6) – enjolivés de grandes étoffes de satin brodé. Les figures qui y sont peintes représentent les réalités subies par les hommes et les femmes, selon le point de vue de l'artiste. Le contenu de ces tableaux remet en question les cultes, les idéaux féminin et masculin et la réalité. Au centre de la pièce, à la manière du baldaquin du Bernin et placé au-dessus des participant-e-s, se trouve un lit-caveau mortuaire où deux automates font l'amour en habits de mariés. Sous le lit suspendu, gît une sculpture représentant une femme inanimée, évoquant les figures féminines préraphaélites dont le visage sommeille entre la vie et la mort (Fig. 7). Outre le fait que c'est par des images symboliques que Larivée livre son discours, le message ne peut être plus clair : le mariage institutionnalisé et sexiste détruit le couple<sup>15</sup>. Dans la dernière partie du parcours, l'on projette un film qui traite de l'autonomie des deux genres sexuels à l'intérieur de la famille. Soit le public adhère au propos de l'artiste, soit il le dénonce, mais il ne peut aucunement demeurer indifférent une fois qu'il y est entré. Lors des discussions, suivant une approche sociologique, les participant-e-s sont invités à remplir un formulaire de sondage sur leur expérience et leur exploration des lieux. Mais qu'est-ce qui motive l'artiste à réaliser ce type d'œuvre ?

### Francine Larivée et un projet esthétique émancipateur

Si l'on se fie aux objectifs de la corporation<sup>16</sup>, GRASAM et Larivée se servent de l'art et des médias de communication pour faire de la recherche sociologique et de l'action sociale. Cette artiste a une fascination pour l'environnement d'animation socioculturelle de Fusion des arts Inc. et de Maurice Demers, qui ont mis en pratique la technique du *feedback*. Maurice Demers (v. 1936) a utilisé cette technique avec l'environnement *Travailleurs* (1970) et Fusion des arts avec l'environnement *Vive la rue Saint-Denis!* (1971). Cette technique est reprise par Larivée, mais de manière plus méthodique et développée, grâce aux techniques d'enquête comme le sondage par questionnaires.

4 | Francine Larivée et GRASAM, *La chambre nuptiale*, salle 2, Chambre chapelle, *L'autel de la femme* (détail). Coll. Musée de la civilisation de Québec. (Photo : Francine Larivée, photographie de Marc Cramer, 1976, © SODRAC)

L'art sociologique féministe semble être la voie empruntée par Larivée. La copaternité du concept d'art sociologique, revient, entre autres, dès 1971, au sociologue et artiste français Hervé Fischer qui remet en question la pratique artistique en tant que mystification<sup>17</sup>. L'art sociologique replonge l'art dans la réalité sociale, et c'est parce qu'on tente de rejoindre le public que l'art sociologique contiendrait une force de frappe importante dans son rôle



5 | Francine Larivée et GRASAM, *La chambre nuptiale*, salle 2, Chambre chapelle, *L'autel de l'homme* (détail). Coll. Musée de la civilisation de Québec. (Photo : Francine Larivée, photographie de Marc Cramer, 1976, © SODRAC)

social de transformation de la réalité<sup>18</sup>. Un des aspects importants de ce type d'art que Larivée semble prôner également en 1976, à la lecture des lettres patentes de GRASAM, réside dans le fait qu'il accorde une importance cruciale au public à qui il s'adresse et aux nouvelles manières de communiquer. De larges publics sont atteints : « L'œuvre va à la rencontre de lieux publics comme les centres d'achat ou tout autre lieu de rassemblement, où il y a déjà

6 | Francine Larivée et GRASAM, *La chambre nuptiale*, salle 2, Chambre chapelle, *L'autel du couple* (détail). Coll. Musée de la civilisation de Québec. (Photo : Francine Larivée, photographie de Marc Cramer, 1976, © SODRAC)

affluence populaire<sup>19</sup> » dans le but de rejoindre « le plus de monde possible » et de lui apporter des outils de libération personnelle. Autrement dit, cette « exposition-environnement d'animation et d'éducation populaire du public en même temps qu'une réalisation visuelle utilisant diverses techniques » est prévue uniquement dans l'optique de faire évoluer les participant-e-s sur le plan politique, car l'œuvre peut « leur fournir des moyens d'action<sup>22</sup> ».

7 | Francine Larivée et GRASAM, *La chambre nuptiale. Lit-tombeau et autel du couple* (détail). *Lit-tombeau*, Coll. Musée d'art contemporain de Montréal et *Autel du couple*, Coll. Musée de la civilisation de Québec. (Photo : Francine Larivée, photographie de Marc Cramer, 1976, © SODRAC)

Yves Robillard dira que l'œuvre vise à « rejoindre tous les gens, quel que soit leur niveau d'instruction, leur faire vivre intensément un message et les forcer à prendre position<sup>23</sup> ». Larivée cherche à obtenir, selon ses dires, des participant-e-s qui ne sont plus alors passifs, mais des collaboratrices et des collaborateurs actifs qui s'expriment et coopèrent à l'aboutissement de l'environnement symbolique et à la réalisation de leurs propres vies<sup>24</sup>. En

somme, l'artiste ne croit pas « que le champ de l'art doive se limiter à une définition purement esthétique<sup>25</sup> ». C'est également une démarche politique<sup>26</sup> insérée dans plusieurs instances et institutions : des lieux de diffusion diversifiés appartenant tantôt au milieu populaire tantôt au milieu savant.

Loin du rejet de l'institution officielle traditionnelle, ce qui amène Larivée à exposer son œuvre au Complexe Desjardins relève de préoccupations d'un tout autre ordre. Avant que l'œuvre ne rejoigne le public des musées, Larivée cherchait à atteindre le plus grand nombre possible de personnes à travers le Québec<sup>27</sup>. En 1977, elle présente *La chambre nuptiale* au public de Terre des Hommes et, la même année, le commissaire général du pavillon de la France à Terre des Hommes envisage, dans une lettre adressée à l'artiste, la possibilité de présenter *La chambre nuptiale* au prestigieux Centre Pompidou à Paris<sup>28</sup>. Toutefois, cette possibilité n'a jamais vu le jour, alors que l'artiste tentait par tous les moyens de faire exposer son œuvre. De plus, en 1977, Larivée propose son environnement au jury de la première Biennale des artistes du Québec. L'œuvre est refusée, au grand regret de l'artiste et d'Yves Robillard qui vient publiquement à sa rescousse<sup>29</sup>. Sur le plan de la conservation de l'œuvre, l'artiste tente de la vendre au Musée d'art contemporain de Montréal et au Musée de Québec, tel qu'expliqué à Claire Bonenfant, présidente du Conseil du statut de la femme du Québec<sup>30</sup>. En 1982, dans le cadre de l'exposition collective *Art et féminisme* organisée par Rose-Marie Arbour, professeure au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), *La chambre nuptiale* entre au Musée d'art contemporain pour le temps de l'événement. Outre cette forme artistique inusitée que Larivée a voulu présenter hors des murs ou dans ses antres, elle imagine des statuts différents pour l'artiste-même et le public que ceux qui leur sont accordés traditionnellement.

Larivée occupe un nouveau rôle en tant qu'animatrice sociale, ou encore à titre d'artiste et sociologue. À ce propos, elle affirme que « si un artiste a quelque chose à faire dans la société, c'est de l'aider à avancer, non pas à créer des choses qui sont hermétiques, où tu te flattes beaucoup de ton intelligence et de ton égoïsme<sup>31</sup> ». L'artiste se donne ici une fonction sociale, caractéristique typiquement avant-gardiste. Elle ajoute : « Ce que nous voulons provoquer, c'est le dialogue, et pour ce faire, nous aurons des périodes d'animation avec les gens. Il faut les faire parler, il faut qu'ils s'impliquent<sup>32</sup> ». De plus, l'environnement : « doit servir d'outil d'information, d'intervention et d'encadrement aux groupes de femmes, aux groupes communautaires, aux organismes novateurs intéressés à la question du couple, aux groupes culturels agissant sur leur milieu et aux étudiants en animation<sup>33</sup> ». Une fois les données compilées par Larivée, il est possible de dresser un portrait sociologique des publics qui ont participé et de leurs intentions de changement social et

personnel. C'est ainsi qu'on peut obtenir un portrait sociologique du public. L'animation, les discussions et les réponses au sondage font partie intégrante de l'action artistique, voire du projet sociologique et politique de l'artiste. En ce qui concerne davantage le public, Larivée veut qu'il soit donc partie prenante de sa propre prise de conscience sociale et politique. Mais de quelle manière l'art émancipateur proposé par Larivée s'intègre-t-il dans le champ officiel de l'art ?

### **L'artiste et l'État : rapprochements et dissimilarités**

Certains rapprochements entre la vision de l'artiste et celle promue par l'idéologie de la démocratie culturelle sont possibles. En fait, plusieurs des caractéristiques du discours avant-gardiste se retrouvent dans les principes de base du modèle de la démocratie culturelle et vice-versa en ce qui concerne une nouvelle idée de la notion de culture. C'est ce que nous verrons en nous penchant sur les points suivants : visions élargies de la notion de culture et de l'art, nouveau rôle accordé au public, les nouvelles sources de financement et de soutien à l'expérimentation combinée d'animation culturelle, les nouveaux lieux de médiation artistique et le nouveau rôle de l'art ainsi que ses conséquences.

#### *Une vision anthropologique de la notion de culture*

Pour le modèle de la démocratie culturelle, tel que l'explique Santerre, la notion de culture s'éloigne de l'idée du chef-d'œuvre exposé au musée et s'incarne dans diverses activités, y compris dans la participation des citoyen-ne-s à l'énonciation de leur vision de la culture. C'est en cela que la culture incarne l'art populaire, les traditions, le folklore, l'artisanat, les loisirs créatifs, le sport, etc. Au Québec, cette vision de la culture se trouvait déjà dans le livre blanc de Pierre Laporte (1964), alors ministre des Affaires culturelles. À la lecture du livre vert (1976) de Jean-Paul L'Allier, l'idée de culture comprise en son sens anthropologique a été reprise par le nouveau ministre libéral durant les années 1970, revue et augmentée par son successeur péquiste Camille Laurin en 1978<sup>34</sup>. En somme, le gouvernement québécois encourage à la fois l'art savant et l'art populaire, des formes de culture s'adressant à toutes et à tous et à la portée de l'ensemble de la population.

Du côté du gouvernement fédéral, Gérard Pelletier<sup>35</sup>, le secrétaire d'État responsable du volet culturel et de la jeunesse partage cette vision anthropologique et finance les activités d'animation sociale et culturelle. Dès 1968, Pelletier se donne pour mandat d'énoncer quelques orientations : « Le

temps était venu, me semble-t-il, de définir quelques grandes orientations susceptibles d'inspirer toutes les agences existantes et de les inviter à travailler de concert, ce qu'elles n'avaient guère fait jusque là<sup>36</sup> ». Pour le ministre, il est important que les Canadiennes et les Canadiens deviennent les producteurs de leur propre culture, une culture indépendante des autres pays, en particulier des États-Unis et de la France<sup>37</sup>. Selon lui, « un des acquis majeurs de notre révolution culturelle, c'est que dorénavant nous demandons à voir, nous tenons à faire nous-mêmes les choix qui nous concernent, nous avons reconquis le droit de premier regard sur notre vie collective<sup>38</sup> ». Deux visions se juxtaposent alors dans les années 1970, celle de la démocratisation de la culture, c'est-à-dire l'intention de rendre l'art savant accessible à un plus grand nombre de gens, et celle de la démocratie culturelle en ce sens que ce sont les individus eux-mêmes qui décident de la culture qu'ils veulent bâtir.

C'est à travers les programmes d'employabilité « Perspectives Jeunesse » et « Programme d'initiatives locales (PIL) » ou encore grâce au programme « Explorations » du Conseil des arts du Canada que nous voyons se matérialiser cette intention de démocratie culturelle. C'est du moins le constat et l'analyse de quelques auteurs, comme Greg Baeker dans sa recherche sur l'action culturelle<sup>39</sup>. L'auteur précise ce que le secrétariat d'État entend par démocratie culturelle, puisque le ministre établit clairement dans ses orientations politiques la distinction entre la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle :

La démocratie culturelle par contre représentait un concept plus radical et pluraliste de la culture et des objectifs de la politique culturelle. Elle acceptait et encourageait de nombreuses formes de culture liées à divers groupes sociaux. Elle privilégiait la culture de la vie quotidienne et prévoyait la décentralisation de la production culturelle en permettant aux gens d'être des participants actifs et des producteurs aussi bien que des consommateurs de culture. Alors que la démocratisation n'était fondée que sur une seule norme de qualité, la démocratie culturelle repose sur des normes multiples, dont chacune est évaluée en fonction de son propre contexte<sup>40</sup>.

Baeker ajoute que selon le secrétariat d'État, il « semblerait qu'une véritable démocratie culturelle se mettrait mieux en place par la valorisation de la culture communautaire, au sein de laquelle le processus de participation à des activités d'expression personnelle est primordial<sup>41</sup> ».

Sans conteste, Francine Larivée œuvre sur le terrain de la démocratie culturelle. Selon ce modèle, raconte Santerre, on réhabilite des formes d'expression culturelles populaires, communautaires, minoritaires, dépréciées

et inconnues. Quant à l'œuvre à l'étude, on pourrait admettre que cette action culturelle est issue de l'exploration de nouvelles formes d'expression collective. L'environnement de *La chambre nuptiale* est le summum de l'activité d'animation socioculturelle entreprise dans les années 1970 par des artistes ou des acteurs dans le champ de l'art. En plus d'être engagé principalement sur le terrain de la démocratie culturelle et de l'art populaire, cet environnement découle en partie du modèle de la démocratisation de la culture savante. Le collectif produit une œuvre qui répond aux exigences des deux modèles culturels. Dans un document intitulé *Projet de recherche*<sup>42</sup> présenté au ministère des Affaires culturelles dans le cadre du programme Aide à la création, Francine Larivée précise sa vision politique de la culture et de son environnement. Le sous-titre du projet est : « L'art traditionnel, la culture populaire et la culture officielle, ou : la petite et la grande culture chez les femmes québécoises<sup>43</sup> ».

Pour sa part, Francine Larivée partage également avec l'État une vision large de la culture. Les lettres patentes de GRASAM exposent clairement l'idée de culture telle qu'envisagée par le groupe, et Larivée se réfère directement au livre blanc du ministre d'État aux Affaires culturelles sous le gouvernement péquiste, Camille Laurin (1978)<sup>44</sup>, lui-même inspiré du livre vert de son prédécesseur libéral, Jean-Paul L'Allier (1976), en ce qui a trait au concept anthropologique de culture. En effet, dans le document de Laurin, on lit : « Il y a toujours, au Québec et ailleurs, une *culture officielle*, et l'autre *culture* que l'on ne sait encore nommer<sup>45</sup> » et, selon le ministre, éveiller l'intérêt de la classe populaire pour la culture savante ne semble pas passer par une politique classique de démocratisation. Pour Laurin :

La « culture populaire » n'est pas que le magma informe des exploitations. Les chercheurs ont souvent noté l'importance qu'y ont les solidarités concrètes, les relations de parenté et de voisinage. Un savoir, des capacités originales s'y transmettent. La création s'y mêle à l'héritage. Pour ne pas être officiellement reconnue, cette culture n'en comporte pas moins ses traditions et sa fécondité<sup>46</sup>.

Larivée favorise, elle aussi, les traditions artisanales, explique l'ampleur de son projet et se positionne contre la dichotomie traditionnellement établie entre la culture savante et la culture populaire. Pour dénoncer cette séparation, voici ce qu'elle a écrit :

Sur la question de la et des cultures, du *Livre blanc* au chapitre IV, il est nettement signifié que la classe dominante s'approprie le terme culture pour définir ses valeurs, son idéologie avec les moyens nobles

d'expression : musique, littérature et beaux-arts tandis que se rapporte au folklore tout ce qui a un caractère populaire, se transmettant de vive voix et occupant les soirées, les fêtes et les rites<sup>47</sup>.

Larivée précise ensuite que :

Le folklore serait donc supposément la culture du peuple par opposition à la culture de la classe dominante. Ce sont ces catégories discriminatoires qu'il faudrait aujourd'hui dépasser pour reconnaître une conception moins univoque de la culture [. . .] Nous sommes devenus plus sensibles à l'idée qu'il ne faut pas imposer à toute la société la culture héritée d'une classe sociale [. . .] Une politique du développement culturel dans cette perspective [. . .] doit reconnaître la pluralité des mondes culturels et la pluralité des voies d'accès à la reconnaissance que les hommes poursuivent de leur existence commune.

S'il est vrai que la culture tout autant que l'économie peut opprimer des classes sociales, ce qu'on appelle la "culture populaire" n'est pas le magna informe des exploitations. Elle comporte des genres de vie originaux. Les chercheurs ont souvent noté l'importance qu'y ont les solidarités concrètes, les relations de parenté et de voisinage. Un savoir, des capacités originales s'y transmettent<sup>48</sup>.

Pour Larivée, comme pour le modèle de la démocratie culturelle incarné ici par Laurin, la culture dépasse l'idée du chef-d'œuvre dévoilé au musée et prend forme dans des activités variées impliquant les citoyen-ne-s engagé-e-s dans la production de leur propre culture. Certes, partant d'une expérience d'artiste professionnelle, diplômée du monde savant, Larivée sait jumeler les deux types de culture au sein de sa production. De plus, *La chambre nuptiale* a pour objectif de « mettre à jour les manifestations, us et coutumes, dire et faire-savoir et mettre en valeur l'art des femmes relégué depuis la nuit des temps à un acquis de la culture populaire, anonyme et ignoré par la culture officielle [. . .] <sup>49</sup> », nous dit l'artiste. Elle se place ici aussi, au sujet de l'affranchissement des artisanes, du côté de ce qu'elle nomme le livre noir « Égalité et Indépendance<sup>50</sup> ». Les auteures de ce texte, selon Larivée, font la promotion sociale et professionnelle des femmes artisanes dans la perspective de les intégrer à la vie économique.

Au regard des intentions de l'artiste, *La chambre nuptiale* est une sorte de synthèse d'art populaire et d'art savant et répond, de ce fait, aux intentions des ministres de la Culture Jean-Paul L'Allier et Camille Laurin. Dans leurs documents sur la culture, les deux formes d'art ne sont pas opposées ni



hiérarchisées, mais complémentaires, et l'on encourage les expériences populaires au même titre que les savantes. La démarche est la même pour l'environnement de Larivée et c'est pourquoi des lieux de culture populaire et de culture savante l'ont exposée, et que plusieurs institutions différentes l'ont financée. À ce propos, son père lui a fait le commentaire suivant : « Dire que tu vas avoir de l'argent du gouvernement pour critiquer une institution d'État [. . .] ! [Et Larivée d'ajouter] Il a fallu dialoguer longtemps, mais aujourd'hui ils comprennent qu'on est rendu là ».

### *Les programmes de subvention à l'ère de la démocratie culturelle*

À l'ère de la mise en place d'un gouvernement de démocratie participative, plusieurs institutions et ministères (loisirs, main-d'œuvre, tourisme, arts) travaillent conjointement selon Lise Santerre, Jiri Zuzanek et Guy Bellavance. Certains projets sont exécutés grâce au financement d'autres ministères que celui de la culture. Quant à *La chambre nuptiale*, à la lecture des rapports financiers et des demandes de subventions remplies par Larivée, on constate que les sources de subventions de son environnement sont diversifiées. Tout compte fait, ce projet assemble toutes les possibilités de financement. L'artiste confirme ce propos : « J'avais besoin d'argent, on m'en a donné : les gouvernements, les associations, les entreprises privées [. . .] <sup>52</sup> ». Voici une liste des principales sources financières<sup>53</sup> répertoriées et classées en trois groupes : les sommes provenant d'instances gouvernementales relevant du modèle de démocratisation de la culture, celles versées par les instances ayant adopté le modèle de la démocratie culturelle, et l'aide versée par le secteur privé.

Débutons par les sources issues des institutions relevant du modèle de la démocratisation de la culture selon Santerre et Zuzanek. Alors qu'elle est déjà boursière du ministère des Affaires culturelles du Québec en 1974 et du Conseil des arts du Canada en 1974 et 1975 pour *La chambre nuptiale*, Larivée reçoit, en 1975, 15 000 \$ du ministère des Affaires culturelles du Québec qui, rappelons-le, est dirigé par Jean-Paul L'Allier<sup>54</sup>, le ministre qui finance aussi *Corridart*. Le secrétariat d'État, qui assume le rôle d'un ministère des Affaires culturelles au Canada, octroie 25 000 \$ et le Conseil des arts métropolitain 15 000 \$.

En ce qui a trait aux autres ministères et instances qui financent les arts de type socioculturel et que Zuzanek associe au contexte de démocratie culturelle, le Conseil du statut de la femme contribue pour 2 500 \$, le Conseil privé sur la situation de la femme pour 5 000 \$, le ministère de la Main-d'œuvre du Canada pour 16 000 \$ grâce au projet d'employabilité de Perspectives-Jeunesse et pour 80 610 \$ grâce au programme Initiatives locales. L'artiste fait aussi une demande au Conseil des arts du Canada dans

le cadre du projet Explorations et le COJO – programme Arts et culture lui accorde 25 000 \$. Par ailleurs, l'ONF apporte aussi son soutien. Toutes ces sommes sont utilisées pour la réalisation de l'œuvre en 1975, mais lorsque celle-ci est présentée au Carrefour Laval (septembre 1976) et à Terre des Hommes (en 1977), d'autres sommes lui sont allouées<sup>55</sup>. De plus, lorsqu'elle entre au Musée d'art contemporain de Montréal, en 1982, *La chambre nuptiale* reçoit la consécration de l'institution officielle traditionnelle. Dès 1975, Larivée fait des démarches, certes sans succès, pour que l'œuvre fasse la tournée du Québec avant d'être collectionnée par le musée. C'est donc dire qu'au-delà d'un discours qui promeut l'art d'animation socioculturelle hors des murs traditionnels de la médiation artistique, Larivée envisage aussi l'institutionnalisation traditionnelle de l'œuvre du collectif GRASAM.

### *Nouveaux espaces de médiation culturelle, publics diversifiés et acteurs à l'œuvre*

Santerre explique comment, dans le modèle de la démocratie culturelle, la diffusion des activités se fait dans des endroits inusités, loin des musées et des galeries, dans les bars ou les usines, etc. Nous pouvons étendre cette catégorie d'espaces à ceux des événements à l'étude qui sont, tout compte fait, innovateurs pour l'époque, bien qu'aujourd'hui, ils soient devenus convenus. Comprise au sens anthropologique par le ministère des Affaires culturelles et le secrétariat d'État, en effet, la culture peut avoir lieu partout où se trouve l'humain.

L'artiste néo-avant-gardiste veut, elle aussi, investir de nouveaux espaces où se trouvent des publics diversifiés. Le centre commercial paraît incarner le lieu des masses fréquentées par des gens de toutes les classes sociales et de tous âges. Ce lieu public est certes, comme tous les autres, régi par des règlements auxquels l'artiste se soumet. Mais Larivée n'est pas la première à montrer une œuvre dans un centre commercial. La première expérience de ce genre a été faite par le Centre d'expression populaire d'Ahuntsic et Maurice Demers avec la fête populaire organisée dans le centre Rockland. L'œuvre de Larivée ne reste d'ailleurs pas confinée à des lieux alternatifs de médiation culturelle. Celle-ci sera adaptée et présentée, en 1982, au Musée d'art contemporain, à un public d'initiés. Dans ce lieu, l'artiste montre au public que son œuvre est savante et qu'elle comporte une dimension importante d'animation socioculturelle. Elle offre une nouvelle pratique d'exploration artistique et sociologique, chose rare dans un musée, on l'admettra.

Pour ce qui est des nouveaux publics, Lise Santerre démontre qu'ils sont très diversifiés. On encourage la créativité des personnes âgées, des jeunes, des minorités ethniques ou des handicapés. Puisque *La chambre nuptiale* est présentée dans plusieurs lieux différents, il est important de distinguer les divers publics qui l'ont parachevée. Sur le terrain de la culture de masse, c'est-

à-dire dans les centres commerciaux et à Terre des Hommes, l'environnement est vécu par une masse d'individus extrêmement variée, allant des jeunes adultes étudiant-e-s, aux couples mariés, aux femmes et hommes de tous âges, aux personnes âgées, de différentes classes sociales et ethnies.

Le nombre de personnes qui ont exploré *La chambre nuptiale* lors des deux premières présentations à l'été 1976 s'élève à 8 000, selon les informations de Jocelyne Aubin. À l'été 1977, à Terre des Hommes, on compte 22 000 personnes, et plus de 20 000 visiteurs l'ont vue au Musée d'art contemporain de Montréal en 1982<sup>56</sup>. Larivée raconte que, dans l'ensemble, le public est composé de familles, de groupes d'adolescent-e-s, de célibataires et de groupes d'ami-e-s. Dans le cadre d'un cours de sociologie de l'art à l'UQAM, Larivée effectue l'analyse des données des questionnaires compilés à Terre des Hommes<sup>57</sup>. L'artiste y précise les origines sociales, l'âge et le sexe des répondant-e-s au questionnaire. Elle affirme aussi que de manière générale, à Terre des Hommes, le public apprécie surtout le couloir de l'environnement. Dans les multiples appréciations, citons celle d'une enseignante mariée de 20 ans. C'est la deuxième partie de l'œuvre qui a retenu son attention, soit la chambre nuptiale même. Touchée, l'enseignante a écrit dans les commentaires :

Il faut que je change. Les problèmes illustrés dans le corridor ainsi que les rôles illustrés dans la chambre nuptiale reflètent exactement les problèmes de définition et de détermination de mon sexe aujourd'hui le 10 juillet 1977. En sortant de la chambre nuptiale, je me suis dit qu'il fallait que je sorte du moule dans lequel ma mère, mon mari et moi-même m'ont confinée. Je veux être fière de moi-même à l'avenir. Je commence demain après une bonne nuit de sommeil<sup>58</sup>.

Hors de tout doute, si le public ne coopère pas, pour Larivée, l'œuvre demeure inachevée, puisqu'elle sert à changer la perception des comportements acquis et leur transformation. Le témoignage de la jeune enseignante est une preuve de cette vocation, d'un début de prise de conscience. Larivée a créé un environnement qui invite les membres du public à explorer les lieux et à prendre conscience de leurs conditions politiques et sociales en tant qu'hommes ou femmes, lors de leur participation aux échanges, discussions et au sondage par questionnaire. Ceux-ci peuvent aussi, par la suite, rencontrer sur place des représentant-e-s d'organismes communautaires qui permettent, comme nous en informe la journaliste Louise Lachapelle, « à ceux qui le désirent, de poursuivre leur démarche<sup>59</sup> ».

Au Carrefour Laval, Yves Robillard « a vu des gens de 20 ans à 60 ans se parler, se disputer, s'aimer, se déclarer<sup>60</sup> ». Il affirme aussi que la discussion faisait partie intégrante de l'œuvre, sans qu'elle soit forcée. Mais qui sont

ces gens ? En langage familier, on les appelle Monsieur et Madame Tout-le-monde, consommatrices et consommateurs du centre commercial qui y font leurs courses, du lèche-vitrines, des sorties culturelles ou encore qui ne font que passer. À la lecture des analyses du sondage de Terre des Hommes, on se rend compte de la diversité de ce public : des adolescent-e-s, des groupes d’ami-e-s, des jeunes couples, des femmes mariées, des hommes mariés, des célibataires, des personnes âgées, des étudiant-e-s, toutes classes confondues. Tous ces gens ont vécu l’expérience qui les a probablement sensibilisés aux rôles stéréotypés. Du moins, c’était l’intention de GRASAM et de Larivée. Au musée, l’environnement est expérimenté par d’autres personnes, plus familières de l’art d’avant-garde et de l’art féministe. Il s’agit principalement d’un public qui fréquente déjà les expositions d’art savant<sup>61</sup> : des étudiant-e-s, des professeur-e-s, des critiques et des spécialistes de l’histoire de l’art. Gardons toutefois à l’esprit qu’avant de s’adresser à une élite, l’environnement socioculturel et politique est une expérience que l’artiste veut faire vivre aux néophytes. Et elle y parvient. Toutes et tous sont invités à se questionner sur le sens de l’union du mariage et la place de chacun dans le contrat.

Dans l’ensemble, comme le suggère la thèse défendue par le théoricien de l’art Frank Popper, le public participe à une expérience où il est invité à devenir créateur<sup>62</sup> d’une nouvelle réalité. La thèse du sociologue Louis Jacob rejoint celle de Popper et, pour lui, le public de l’activité artistique collective assume un rôle de participation politique puisque, peut importe sa prise de position, celle-ci fera partie de son nouveau parcours dans la vie réelle. Selon Jacob, la participation du citoyen au processus de réalisation de l’œuvre, « implique une réflexion sur les fondements mêmes du politique comme l’appartenance, la promesse, la sollicitude, l’échange, ce que signifie être et vivre ensemble<sup>63</sup> ». Jacob ajoute que « les artistes sont véritablement engagés dans quelque chose, avec d’abord tous les gens qui se joignent au processus de l’œuvre, mais éventuellement aussi tous les autres qui en deviennent des médiateurs, les historiens, les critiques<sup>64</sup> » et, ce faisant, ils se trouvent sur deux terrains, le politique et l’artistique ; il serait possible pour l’artiste d’entretenir des liens avec le milieu communautaire et de favoriser la construction d’une identité collective. À ce sujet, Diane Guay suggère que le public explorateur dans *La chambre nuptiale* contribue à la structuration du projet sociopolitique<sup>65</sup> de l’artiste, puisque, pour Larivée, « l’art est un outil de combat politique<sup>66</sup> ». Cet outil trouve-t-il un milieu preneur ?

### *Nouvelle fonction de l’art*

Comprise dans son sens anthropologique par le secrétariat d’État ou le ministère des Affaires culturelles, la culture permet à l’individu de s’épanouir,

de se divertir, de sentir qu'il appartient à une communauté. Dans le modèle de la démocratie culturelle, tel que présenté par Santerre, la culture assume un rôle social incomparable dans l'identification culturelle et dans l'intégration de groupes sociaux exclus ou minoritaires. Pour certains auteurs de l'école de Francfort, comme Herbert Marcuse, l'art et la culture joueraient ici un rôle *positif*, c'est-à-dire qu'elles seraient un outil d'aliénation sociale et donc utiles au système dans un processus d'acculturation de la population dans son ensemble<sup>67</sup>. Les activités d'animation culturelle joueraient le rôle d'une soupape sociale, en ce sens qu'à travers la culture, les problèmes sociaux seraient évacués. Autrement dit, on s'adresse à un public pour qu'il s'intègre à la société démocratique, connue aussi pour les injustices inhérentes qui constituent ses fondements. Pensons notamment à l'organisation sociale d'une société capitaliste et patriarcale composée de classes sociales antagonistes et dont l'organisation de la famille est sexiste. Il est donc difficile d'imaginer qu'une artiste néo-avant-gardiste comme Larivée, qui critique le système, puisse utiliser la culture comme outil de paix et de cohésion sociales ou encore d'intégration des diverses populations au système socioéconomique comme le fait l'État. Cependant ses actions s'inscrivent dans une période et un contexte social et politique tellement précis qu'il est impensable de ne pas considérer l'intégration de ses productions au système socioculturel des années 1970. Un retour historique devient indispensable.

D'emblée, souvenons-nous de l'ébullition du début des années 1970. Entre 1968 et 1972, c'est l'Union nationale qui gouverne au Québec, alors que sur la scène fédérale, le gouvernement libéral est au pouvoir. Les voisins états-unien sont plongés dans la révolution des *sixties* et vivent l'avènement des mouvements de contre-culture, des hippies, du *Peace and Love*, des droits civiques des Noirs, de la musique rock et nous en passons. Pour ce qui est de la France, le pays est agité par les événements de mai 1968. En Algérie, ou encore en Amérique latine, les luttes de libération nationale de gauche grondent. Les années 1960 et 1970 sont riches aussi pour le Québec en événements sociaux et politiques. À titre d'exemple, les grèves ouvrières, celles du mouvement étudiant, le « Lundi de la matraque » (émeute du 24 juin 1968) et la manifestation « Opération McGill » ou encore « McGill français » du 28 mars 1969 organisée par des groupes indépendantistes et l'Union générale des étudiants du Québec (l'UGEQ)<sup>68</sup> ne laissent pas les gouvernements indifférents. L'ère est à l'agitation sociale et au bousculement des vieux mondes idéologiques. L'idée d'une révolution nationale et indépendantiste est prônée par la revue *Parti pris*. Le Front de Libération du Québec (FLQ) se fait talonner pour ses bombes et gagne la sympathie des francophones de toutes les classes sociales ou encore des jeunes étudiant-e-s des cégeps ou des universités. Et tel qu'énoncé par le gouvernement fédéral, notamment Gérard

Pelletier, les étudiant-e-s grévistes de 1969 ne souhaitent pas nécessairement collaborer aux lieux de pouvoir : « A good job. A good time. A good wife. A good pension. Ce programme ne convenait plus à beaucoup de jeunes, dans les milieux collégiaux et universitaires<sup>69</sup> ».

C'est dans ce contexte qu'est lancé le programme « Perspectives-Jeunesse ». Il est annoncé par Pierre Elliott Trudeau, lors d'un discours à la Chambre des ministres le 16 mars 1971, à peine cinq mois après la Crise d'octobre (1970). Ce programme, qui prêche la liberté d'action et d'initiative par et pour les jeunes, relève du secrétaire d'État et offre aux jeunes étudiant-e-s, principalement de la fin de l'école secondaire, du cégep et de l'université, l'occasion de se créer eux-mêmes un travail d'été. Il est rapporté que le nombre d'étudiant-e-s des niveaux secondaire et postsecondaire qui arrêtent leurs études pendant l'été monte alors à 1 800 000 individus. C'est pourquoi, le gouvernement décide d'accorder 57,2 millions de dollars à la création d'emplois et « d'activités utiles ». Le programme Perspectives-Jeunesse reçoit, à lui seul, une somme totale de 24,7 millions<sup>70</sup>.

Andrew Cohen, en charge du groupe de recherche du rapport portant le même nom sur le programme « Perspectives-Jeunesse », affirme que le gouvernement avait besoin « des aspirations de la jeunesse, de son potentiel et aussi de ses limites en tant qu'agent de changement social<sup>71</sup> », voire de son imagination. Si cette idée de mettre « L'imagination au pouvoir ! » rappelle le fameux slogan français de mai 68, il en va tout différemment dans la situation canadienne. Il est clair que l'État n'encourage pas les citoyennes et les citoyens à l'insurrection. Tout au contraire ; après avoir été demandé, l'accomplissement de l'imagination accède plutôt à l'idée de la paix sociale. Autrement dit, changer le monde demeure un dessein possible dans la mesure de ce que l'État concède comme transformations sensées. À cet effet, les projets politiques issus d'une vision nationaliste québécoise sont catégoriquement refusés par Perspectives-Jeunesse<sup>72</sup>. Néanmoins, comme le certifie Cohen, « les participants étaient, en principe, libres de travailler pour ou contre "l'ordre établi", ou encore, de s'en détourner complètement<sup>73</sup> ». Le fait de pouvoir créer son propre emploi peut donner l'impression qu'un pouvoir exceptionnel a été accordé à cette jeunesse assoiffée de révolte. C'est pourquoi l'artiste néo-avant-gardiste a participé à Perspectives-Jeunesse et PIL sans avoir l'impression de collaborer à l'idéologie dominante. Toutefois, selon Andrew Cohen, ces projets apportent un certain degré de participation de la part de la population à la vie citoyenne et ils sont : « d'utilité pour la collectivité, l'unité canadienne, une activité créatrice<sup>74</sup> ». Pierre Bourdon, à qui le gouvernement fédéral avait commandé le rapport *C'est parti* [ . . . ], sur la situation de la jeunesse des années 1970, explique que dans le cadre social des manifestations des années 1960, des activités du FLQ et des grèves étudiantes,

« Les conflits vont continuer à éclater partout<sup>75</sup> » et qu'une intervention de l'État est pressante. Nous observons alors que les projets d'animation socio-culturelle comme ceux de Larivée sont, en réalité, plus que des emplois pour les jeunes. Son œuvre est une action culturelle souhaitée par l'État dans la mesure où il cherche à intégrer au système la population, entre autres, à travers l'art.

Alors que Larivée tente, d'un côté, de contrer les institutions, son projet se trouve à y être bien inséré<sup>76</sup>, et la portée sociale devient difficile à analyser, même si l'œuvre répond à au moins deux visées. D'une part elle vise l'affranchissement de l'individu par l'activité d'animation socioculturelle<sup>77</sup>. D'autre part, nonobstant les intentions de l'artiste, l'œuvre atteint aussi la visée de paix sociale comprise dans l'idéologie de la démocratie culturelle à même les lignes directrices des programmes de subvention. Sans conteste, les programmes d'emploi veulent amadouer les esprits protestataires des universitaires, de la sous-culture, des marginaux, et promouvoir *l'unité canadienne* tout en freinant le taux de chômage, tel qu'expliqué dans le rapport Cohen<sup>78</sup>. C'est donc dire que cette expérience néo-avant-gardiste est neutralisée en partie. Mais plus encore, elle coopère même à l'idéologie de la démocratie culturelle, en ce sens que la participation de cette artiste néo-avant-gardiste à des programmes aussi idéologiques reflète, outre son besoin d'argent, un compromis fait par l'organisatrice qui accepte de travailler avec les ressources gouvernementales disponibles.

Sans conteste, Francine Larivée, outre son discours sur l'art, la fonction de l'artiste et du public, dénonce l'institution sexiste du mariage. Il est étonnant de penser que l'État finance ce projet qui se veut subversif et opposé à la société phallogratique. Pourtant, c'est bel et bien le cas. Le « Programme d'initiatives locales » et « Perspectives jeunesse », en consonance avec l'idéologie contenue dans ce type de subventions, épaula le projet, car il répond à l'intention de l'État d'intégrer une jeunesse rebelle et sans-emploi au sein d'une critique bien encadrée de la société<sup>79</sup>. À ce propos, dès 1972, au moment-même de la mise en place et du déroulement des programmes, l'écrivain et la sociologue québécois Jean-Robert Sansfaçon et Louise Vandelac ont critiqué sévèrement les programmes « Perspectives Jeunesse » et « Initiatives locales ». Les deux sont d'avis que si l'État s'intéresse aux étudiant-e-s et aux groupes marginaux, « c'est parce que ce sont eux qui risquaient de provoquer les désordres sociaux. Au cours des trois dernières années, leurs manifestations avaient alerté l'establishment et l'opinion publique, il fallait rapidement ramener les enfants au bercail, mais gentiment !<sup>80</sup> ». Pour Sansfaçon et Vandelac, le gouvernement a tenté d'enclaver « cette contre-culture ou du moins amoindrir certaines de ses manifestations bruyantes<sup>81</sup> ». C'est pourquoi, puisque l'œuvre d'art

progressiste n'encourage ni à l'émeute ni à la révolution, nous affirmons qu'elle ne comporte aucun danger pour le système capitaliste et patriarcal. *La chambre nuptiale* est un emploi pour des jeunes étudiant-e-s, créé par eux-mêmes et dans la perspective d'une formation certaine de cette jeunesse au marché du travail.

Bref, ces jeunes critiques de l'institution du mariage sont bien encadrés au sein de *La chambre nuptiale* en accord avec les intentions du ministère du Travail et des responsables des orientations culturelles des politiques alors en vogue. Ainsi, l'œuvre de Larivée est acceptée des institutions diverses, car elle répond à plusieurs besoins de l'État en matière culturelle, sociale, politique et économique. En somme, parce que *La chambre nuptiale* s'introduit au cœur d'instances officielles relevant d'institutions diverses (ministère des Affaires culturelles, Conseil du statut de la femme, Conseil des arts du Canada, ministère de la Main-d'œuvre et de l'Immigration, ville de Montréal), il est difficile d'attribuer une portée subversive à ce projet. Ce qui ne signifie pas qu'il n'ait pas pu avoir un impact réel sur certaines personnes et même fait avancer la cause féministe, à sa manière. Néanmoins, son impact est limité, car il se situe dans ce contexte d'encadrement politique et culturel. L'œuvre, outre l'émancipation de l'individu par l'art, correspond aussi à la visée de cohésion sociale intrinsèque à l'idéologie des programmes de subvention et dans les modèles de la démocratie culturelle et de démocratisation de la culture. Ainsi, cette expérience de la néo-avant-garde politisée est plutôt intégrée qu'opposée radicalement à l'establishment. C'est du moins la conclusion à laquelle nous sommes arrivées et souhaitons, par le fait même, participer à poser un nouveau regard sur l'œuvre et la période étudiées.

## NOTES

- 1 Yves ROBILLARD, *Québec underground, 1962-1972*, tomes I, II et III, Montréal, Médiart, 1973.
- 2 Yves ROBILLARD, *Vous êtes tous des créateurs, ou, Le mythe de l'art*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1998, p. 30-31.
- 3 Voir : Yves ROBILLARD, « Du courage, est-ce trop demander à un jury [. . .] ? », *Le jour*, 18 mars 1977, p. 36-37 ; « *La Chambre nuptiale* de Francine Larivée », *Vie des Arts*, n° 89, hiver 1977-1978, p. 76 ; « *La Chambre nuptiale*, une œuvre d'animation », *Le Jour*, 9 sept. 1977, p. 28. Pour ces trois articles, consulter le Fond d'archives Yves Robillard, UQAM, Dossier no 000339086.
- 4 Guy Sioui DURAND, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, les Éditions Intervention, 1997 ; Michel ROY, « Art Progressiste. Intégration et / ou subvention : Montréal 1975-1980 », mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, 1987.



- 5 Sur la construction du mythe de l'*underground* anti-institutionnel voir : Yves ROBILLARD, *Québec underground, 1962-1972* ; Marcel SAINT-PIERRE, « A Quebec Art Scenic Tour and his contradictions itinérantes », dans *Québec underground, 1962-1972*, tome II, Montréal, Média, 1973, p. 448-71 ; DURAND, *L'art comme alternative*. Nous tenons également à avertir la lectrice et le lecteur que nous avons signé un article sur *Vive la rue Saint-Denis!* qui énonce partiellement l'hypothèse reprise dans l'article présent. Voir : Anithe DE CARVALHO, « Fin du mythe de l'art underground anti-institutionnel : L'utopie de la démocratie culturelle et l'environnement labyrinthe *Vive la rue Saint-Denis!* (1971) », *Animation, territoires et pratiques socioculturelles*, n° 5 : Animation et jeunesse en contexte d'indignation et de révoltes nationales, hiver 2013, p. 73-88, [www.atps.uqam.ca/numero/n5/pdf/ATPS\\_Carvalho\\_2013.pdf](http://www.atps.uqam.ca/numero/n5/pdf/ATPS_Carvalho_2013.pdf). Page consultée le 20 jan. 2012. *La chambre nuptiale* et *Vive la rue Saint-Denis!* sont deux environnements étudiés dans le cadre de ma thèse de doctorat (UQAM, 2013).
- 6 Lise SANTERRE, « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », dans *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle. Deux logiques d'action publique*, ed. Guy Bellavance, Québec, Les Éditions de l'IQRC, 2000, p. 47-63. Sur les notions de nouveau public et de démocratie culturelle, lire aussi Francis JEANSON, *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Seuil, 1973 ; et Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004.
- 7 Jiri ZUZANECH, « Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle : un débat enterré ? », dans *Économie et culture. Culture en devenir et volonté publique*, ed. Augustin Girard et Sabine Didelot, Avignon, 4<sup>e</sup> Conférence internationale sur l'économie de la culture, vol. II, 12-14 mai 1986, p. 49-56.
- 8 Voir : Peter BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984 ; Rainer ROCHLITZ, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994 ; et Hal FOSTER, *Le retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, Paris, La Lettre volée, 2005.
- 9 Frank POPPER (1975), *Art, action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Éditions Klincksieck, 1980 ; Louis JACOB, « Spectacles spécifiques : critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain », dans *Sociologie et société*, vol. 37, n° 1 (printemps, 2005), p. 125-50.
- 10 Francine COUTURE (sous dir.), *Mises en scènes de l'avant-garde*, Montréal, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'UQAM, 1987, p. 9-22.
- 11 Voir document *Description du projet*. Fonds d'archives Francine Larivée au Service d'archives de l'UQAM, Dossier n° 000339121 (dorénavant FAFL UQAM).
- 12 Jocelyn AUBIN, *La Chambre nuptiale*, mémoire de maîtrise en études des arts, Université Concordia, 1994, p. 66.
- 13 ROBILLARD, « *La Chambre nuptiale* de Francine Larivée ». Cette description concerne l'œuvre à Terre des Hommes.
- 14 Diane GUAY, « Parler d'elles à partir d'elles-mêmes », dans *Art et féminisme*, ed. Rose-Marie Arbour, Musée d'art contemporain de Montréal, catalogue d'exposition, 1982, p. 36. En ce qui concerne la préservation de *La chambre nuptiale*, l'artiste a fait des dons à deux musées québécois. Les sculptures se trouvent au Musée d'art contemporain de Montréal et les peintures appartiennent au Musée de la civilisation (Québec). Le reste des éléments n'existent plus.
- 15 *De Rodin au polyuréthane*, Communiqué de presse de GRASAM, FAFL UQAM.
- 16 Lettres patentes de la coopération GRASAM, p. 3, FAFL UQAM.

- 17 Hervé FISCHER, *Théorie de l'art sociologique*, Belgique, Casterman, 1977.
- 18 *Ibid.*, p. 12.
- 19 Francine Larivée citée dans : Ingrid SAUMART, « Francine Larivée et sa sculpture habitée », *La Presse*, 11 oct. 1975. Voir FAFL UQAM.
- 20 *Ibid.*
- 21 Anonyme, « *La Chambre nuptiale* », *La Presse*, 1976, p. E18. Voir FAFL UQAM.
- 22 Francine Larivée, Formulaire de demande de subvention au Programme de service communautaire étudiant formule de demande, secrétariat d'État, 1975, p. 19, FAFL UQAM.
- 23 ROBILLARD, « *La Chambre nuptiale* de Francine Larivée ».
- 24 Anonyme, « *La Chambre nuptiale* de Francine Larivée au Complexe Desjardins et dans les centres d'achat », FAFL UQAM.
- 25 Correspondance de Francine Larivée avec Mme Claire Bonenfant, présidente du Conseil du Statut de la Femme, Gouvernement du Québec, 7 mai 1979, p. 8, FAFL UQAM.
- 26 Francine Larivée citée dans Claire GAUTHIER, « Une autopsie de la Chambre nuptiale », *L'UQAM* (1979), p. 4, FAFL UQAM. Anonyme, *Étude de quelques aspects créateurs dans le travail d'animation socioculturel. La Chambre nuptiale-Pavillon « Québec, Art et Société » à Terre des Hommes*. Il fut présenté à Susan MAILHOT, qui a donné le cours EDU 620 « Séminaire-atelier sur la créativité » en août 1977, FAFL UQAM.
- 27 Anonyme, « À visiter au Carrefour Laval en septembre. *La Chambre nuptiale* : Serez-vous pour ou contre ? », *Laval Express* (1976), p. 21, FAFL UQAM.
- 28 Correspondance de Francine Larivée avec Claire Bonenfant, présidente du Conseil du statut de la femme, Gouvernement du Québec, 7 mai 1979, p. 5, FAFL UQAM.
- 29 ROBILLARD, « Du courage, est-ce trop demander à un jury [...] ? », p. 37.
- 30 Correspondance de Francine Larivée avec Claire Bonenfant, 7 mai 1979, p. 9.
- 31 Francine LARIVÉE, Reportage de « Présent métropolitain », Radio-Canada, entrevue avec Pierre Baril, non paginé, non daté, FAFL UQAM.
- 32 Francine Larivée, citée dans SAUMART, « Francine Larivée et sa sculpture habitée ».
- 33 Correspondance de Francine Larivée avec Claire Bonenfant, p. 9.
- 34 Pierre LAPORTE, *Livre blanc*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1965 ; Jean-Paul L'ALLIER, *Pour l'évolution de la politique culturelle du Québec. Document de travail, Livre vert*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1976 ; et Camille LAURIN, *La politique québécoise du développement culturel, Livre blanc*, Québec, ministère d'État au Développement culturel, 1978.
- 35 Gérard PELLETIER, *Les années d'impatience, 1950-1960*, Montréal, Alain Stanké, 1983 ; et Gérard PELLETIER, *L'aventure du pouvoir, 1967-1975*, Montréal, Alain Stanké, 1992.
- 36 PELLETIER, *L'aventure du pouvoir, 1967-1975*, p. 23.
- 37 PELLETIER, *Les années d'impatience, 1950-1960*, p. 255.
- 38 *Ibid.*, p. 258.
- 39 Greg BAEKER, *Étude transversale. Politique culturelle et diversité culturelle. Rapport national du Canada*, Canada, Service des politiques et actions culturelles. Direction générale IV – Éducation, culture et patrimoine, jeunesse et sport, présenté à Strasbourg, le 6 fév. 2001, p. 37. [www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/completed/diversity/CCCULT\(2001\)5\\_F.pdf](http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/completed/diversity/CCCULT(2001)5_F.pdf). Page consultée le 20 jan. 2012.
- 40 *Ibid.*, p. 69

- 41 *Ibid.*, p. 69.
- 42 Francine LARIVÉE, *Projet de recherche*, non daté, FAFL UQAM.
- 43 *Ibid.*, p. 2.
- 44 LAURIN, *La politique québécoise du développement culturel*.
- 45 *Ibid.*, p. 109.
- 46 *Ibid.*, p. 109-10.
- 47 LARIVÉE, *Projet de recherche*, p. 2. Se référer, LAURIN, *La politique québécoise du développement culturel*, p. 109-10.
- 48 Francine Larivée dans : LARIVÉE, *Projet de recherche*, p. 2. L'artiste emprunte parfois les termes et phrases de Laurin. Les emprunts se trouvent dans les pages 109 et III de son livre blanc.
- 49 *Ibid.*
- 50 Voir *Livre noir de la F.F.Q. sur la condition féminine : le facteur de l'issue de nos revendications – c'est nous les femmes*, Montréal, Fédération des femmes du Québec, 1978, et CONSEIL DU STATUT DE LA FEMME, *Pour les Québécoises : égalité et indépendance*, Québec, Édition officiel du Québec, 1978, p. 45.
- 51 Ginette AUGER, « Francine Larivée se défend ! Le scandale de la chambre nuptiale », 1977, FAFL UQAM.
- 52 Louise LACHAPELLE, « Le mariage, une “chambre nuptiale” ou mortuaire », *Châtelaine*, novembre 1975, FAFL UQAM.
- 53 Consulter le dossier des états financiers au FAFL UQAM.
- 54 Lire à ce propos la lettre signée par L'Allier lors de l'octroi de la subvention FAFL UQAM.
- 55 Le Carrefour Laval accorde 4 000 \$. À Terre des Hommes, Larivée a, entre autres, 25 000 \$ en projets d'employabilité du ministère des Affaires sociales et du Bien-être (fédéral) et 5 000 \$ (provincial), 19 500 \$ du ministère des Affaires culturelles, 8 000 \$ du ministère de l'Éducation du Québec en projets étudiants, 4 900 \$ du Haut Commissariat et 23 500 \$ du ministère du Tourisme, de la Chasse et de la Pêche. On constate ici que les fonds proviennent de paliers associés aux deux modèles culturels. Voir le dossier des états financiers dans le FAFL UQAM.
- 56 AUBIN, « La Chambre nuptiale », p. 36-37.
- 57 Francine LARIVÉE, travail de session pour le cours HAR 9006, « Sociologie de l'art : étude d'un cas de diffusion », professeur, Barry Lord : étudiante, Francine Larivée : sujet, Analyse sommaire des questions 1, 2, 23, 24, 25 et 26 du questionnaire – *Chambre nuptiale*, septembre 1979, FAFL UQAM.
- 58 Consulter questionnaire-*Chambre nuptiale*, FAFL UQAM.
- 59 LACHAPELLE, « Le mariage, une “chambre nuptiale” ou mortuaire ».
- 60 ROBILLARD, « *La Chambre nuptiale* de Francine Larivée ».
- 61 Dans le cas précis de l'exposition *Art et féminisme*, étant donné l'intérêt d'un large public, associations de femmes, étudiant-e-s, etc., pour l'œuvre de Judy Chicago, *The Dinner Party*, qui faisait partie de l'événement, on serait tenté de supposer qu'outre l'élite habituelle, le public s'est élargi pour *La Chambre nuptiale*. Mais cette hypothèse reste à vérifier ; est-ce le même public ? Est-ce que le public qui a vu le *The Dinner Party* a aussi vu *La Chambre nuptiale* ??
- 62 POPPER, *Art, action et participation*, p. 209-10.
- 63 JACOB, « Spectacles spécifiques », p. 143.
- 64 *Ibid.*

- 65 GUAY, « Parler d'elles à partir d'elles-mêmes », p. 38.
- 66 LARIVÉE, « Francine Larivée », p. 116.
- 67 Lire à ce sujet : Herbert MARCUSE, *La fin de l'utopie*, Paris, Neuchâtel, Delachaux, Éditions du Seuil, 1968 ; *L'homme unidimensionnel*, traduction de Monique Wittig, Paris, Éditions de Minuit, 1968 ; et *Vers la libération. Au-delà de l'homme unidimensionnel*, traduit de l'anglais par Jean-Baptiste Grasset, Paris, Denoël / Gonthier, « Bibliothèque Médiations », 1972.
- 68 McGill Français, consulter les archives de Radio-Canada : <http://archives.radio-canada.ca/emissions/980/>. Page consultée le 8 mars 2012.
- 69 PELLETIER, *L'aventure du pouvoir, 1967-1975*, p. 136.
- 70 Lire le rapport d'Andrew COHEN, et al., *Groupe de travail chargé de l'évaluation des programmes d'été. Secrétariat d'État. Février 1972*, Ottawa, Gouvernement du Canada, 1972. Ce rapport commente le programme Perspectives-Jeunesse. Puisqu'il était trop critique, il a été refusé en Chambre et le secrétariat d'État a commandé un deuxième rapport en 1972. Ce dernier reprend l'ensemble des données, mais n'arrive à aucune conclusion idéologique. Rédigé par une firme privée, il porte le nom SRG (Service Research Group), soit celui du groupe de recherche et a été adopté en Chambre. Quelques copies du rapport original de Cohen ont survécu. L'une d'entre elles est aux archives nationales (Bibliothèque et Archives Canada) et une autre à l'Université d'Ottawa. Seul cet exemplaire peut être emprunté. Nous n'avons trouvé aucune copie dans les bibliothèques du Québec. Dans notre texte, nous avons choisi, pour des raisons de citation, le Rapport – Cohen, ainsi intitulé par quelques auteurs qui l'ont consulté et commenté au moment même de sa parution.
- 71 *Ibid.*, p. ix. Pour plus amples informations sur le sujet, nous référons le lectorat à notre thèse de doctorat d'où provient l'idée de cet article et l'analyse de l'œuvre. Voir Anithe DE CARVALHO, *Les œuvres participatives de l'underground au Québec (1967-1977) et l'émergence de la démocratie culturelle*, thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, janvier 2013.
- 72 *Ibid.*, p. 9.
- 73 *Ibid.*
- 74 *Ibid.*, p. viii.
- 75 Pierre BOURDON, *C'est parti [...]*, p. 178. Cité dans Jean-Robert SANSFAÇON et Louise VANDELAC, *Le programme cool d'un gouvernement too much. Perspectives Jeunesse. Une analyse critique des politiques jeunesse et des programmes communautaires fédéraux*, Montréal, Agence de presse libre du Québec, 1972, p. 36.
- 76 Voir ROCHLITZ, *Subversion et subvention* et FOSTER, *Le retour du réel*.
- 77 Catherine MILLET, *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 1997.
- 78 COHEN, et al., *Groupe de travail chargé de l'évaluation des programmes d'été*.
- 79 Francine LARIVÉE, Formulaire de demande de subvention au programme de service communautaire étudiant Formule de demande, Secrétariat d'État, 1975, p. 19, FAFL UQAM.
- 80 SANSFAÇON et VANDELAC, *Le programme cool d'un gouvernement too much*, p. 20.
- 81 *Ibid.*, p. 21.

## Francine Larivée's *La chambre nuptiale*: Conforming to the Cultural Democracy Model, or When Neo-avant-garde Feminist Art Joins the Establishment

ANITHE DE CARVALHO

For many years art historiography has built up a myth around the subject of Quebec underground art, in which its artists and their works have been portrayed as operating outside the establishment. Using the example of Francine Larivée's work *La chambre nuptiale* (1976), this essay, which is based on the author's doctoral research, presents an entirely different historical view.

In his anthology *Québec underground, 1962–1972* the artist and art historian Yves Robillard claimed that during the 1960s the activities of his artists' collective, Fusion des arts, constituted a form of politically engaged socio-cultural action undertaken in opposition to powerful institutions and the larger system within which they functioned. It was, in other words, against the establishment. In a book published some years later, *Vous êtes tous des créateurs, ou, Le mythe de l'art*, Robillard eulogized Larivée's *La chambre nuptiale*, describing it as an example of the new art first defended by Fusion des arts, which he called "l'œuvre dite d'animation" – the artwork-as-intervention. He identified *La chambre nuptiale* as the culmination of the anti-establishment practices initiated by his own group, thereby establishing a clear historical and ideological link between Larivée and Fusion des arts. This is certainly why, when *La chambre nuptiale* was created in 1976, Robillard, in his role as art critic, became the work's most enthusiastic defender in the media. His reviews make his position quite clear: in accordance with the definition of anti-institutional art that he had given in his book on the Quebec underground, Robillard saw Larivée's work as anti-establishment because it was a form of popular art that rejected traditional mediums, because it was presented outside the official institutional circuit, and because it was executed and experienced by new sectors of the population. The same view has since been reiterated by other analysts, among them Guy Sioui Durand and Michel Roy.

The present study aims to demonstrate, however, that in spite of these significant factors, Larivée's work was nonetheless the result of historically-rooted trends and developments in the government control of culture, as manifested through the implementation of what has become known as

the “cultural democracy model.” It also seems to have corresponded in a number of ways to the related paradigm of the democratization of culture. In fact, *La chambre nuptiale* was rooted in notions of both popular art and “high” art, and was executed with the approbation of various cultural and art institutions. These represented an art realm of expanded parameters, and while Larivée’s work was initially presented to a relatively uninformed public, it was also seen by more sophisticated viewers. It was, then, not operating outside the art system, but within an establishment whose boundaries had been pushed back by the artists themselves. In short, the central thesis of this essay is that the marginal participatory art practices of the 1970s – the so-called underground – evolved as part of the implementation of a new institutional vision of culture. As a consequence, and despite the ongoing presumptions of Quebec art history, such practices cannot be considered anti-institutional.

According to Lise Santerre, cultural democracy is an anthropologically-based government cultural policy that first emerged during the early 1970s. The word “culture” in this context is taken to mean the ensemble of lifestyles, traditions and popular art practices that shape the identity of a community. The aim of the policy is to defend little-known and popular art practices associated with the realms of entertainment, leisure or the so-called minor art forms. Both Santerre and Jiri Zuzanech point out that different government departments collaborate with one another in the area of art funding. For example, the departments responsible for such sectors as employment, leisure, sport and tourism may work in tandem with the Canada Council for the Arts. One element of the cultural democracy model is the idea that the arts should be integrated into other areas of activity, thereby encouraging interdisciplinarity. Santerre also asserts that this approach recognizes the social function and even the social impact of culture, and seeks to position government within the development of cultural identity and the reinforcement of social links. Diverse audiences are invited to work voluntarily as part of collectives and in so doing to become the creators of their own cultural products.

Through an analysis of Francine Larivée’s politicized neo-avant-garde objectives and of the role she assigned to new audiences in the execution of her project, this essay sheds light on the importance of the location of her work and the performances of the people who experienced it *in situ*. The notion of a creatively participatory audience described by Frank Popper, and the political participation phase hypothesized by Louis Jacob, provide the foundation for a definition of the status of the participants involved in the creative process. The artist’s aim was to reach an audience who would contribute to the actual production of the installation or who would become

genuinely engaged in a process of consciousness raising. As well as assigning these new roles to the audience, the artist also raised questions concerning the function of art, the status of the artist, and art's places of mediation. Through these interrogations Larivée was aligning herself with an avant-garde attitude and practice whose characteristics have been described by Francine Couture, among others. The artist's public declarations and interviews, along with the letters patent of her collective – the Groupe de recherche et d'action sociale par l'art et les média de communication (GRASAM) – have proved valuable sources of information concerning her artistic goals. Larivée revived the politicized avant-garde as the basis for an aesthetic approach by focusing on the emancipatory function of art-as-social-action and assigning new roles to both artist and audience. But in her effort to challenge the institutional realm, she failed to recognize that major changes in this realm had already enabled it to embrace marginal art. In the final section, the essay establishes links between the artist's objectives and cultural policy strategies, with reference to the notion of the audience described by Lise Santerre. The ideas defended by the artist correspond to those promoted by cultural policy, whether related to popular art or to increasing the accessibility of "high" art among the public at large. Finally, the official government position on culture, expounded by several ministers, including Jean-Paul L'Allier and Camille Laurin, was entirely in tune with the artist's quest for cultural democracy and the social intervention and audience participation it entailed.