

## RÉSUMÉ

La sculpture sur neige a connu un certain succès depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au Québec. Cette pratique se développe dans différents domaines: le tourisme, la culture, le patrimoine et les arts. Si l'on songe que l'événement international de sculpture sur neige présenté par le Carnaval de Québec est un des plus importants dans le monde et que le nombre de sites de sculptures sur neige et de sculpteurs sur neige est en croissance en région nous pouvons nous demander comment se présentent, au Québec, les enjeux propres à cette pratique. D'autant plus qu'en région, les enjeux sont différents de ceux de la Capitale.

Dans le but de comprendre l'évolution de la sculpture sur neige et de la définir, ce mémoire réalise l'étude du processus d'institutionnalisation de la sculpture sur neige en tant qu'activité et en tant que discipline artistique.

### AVANT-PROPOS

En côtoyant quelques sculpteurs sur neige à Jonquière au mois de février 1994, j'ai été étonnée par la vie artistique qui se déroulait au cœur même d'un événement de sculpture sur neige. J'ai commencé à m'intéresser à cet environnement peu connu et peu étudié. J'ai pris connaissance des enjeux au sein de la pratique de sculpture sur neige et ainsi j'ai voulu contribuer au développement et à la continuité de cette pratique en tant que discipline artistique, et ce, au Québec.

En espérant que ce but soit atteint, le mérite n'en reviendrait pas seulement à moi. C'est pourquoi je désire remercier le Musée de la civilisation pour l'intérêt qu'il a porté à cette entreprise ainsi qu'Andrée Fortin, directrice de recherche pour ce projet de maîtrise, qui m'a guidée avec justesse sur ce terrain jusqu'à maintenant peu exploré.

Je souligne également la précieuse collaboration des sculpteurs sur neige Roger Marchand, Guy Fortier, Luc Boyer pour leur disponibilité, ainsi que celle de Christian Daigle pour son soutien autant technique que moral. Grâce à eux, j'ai été initiée à cette pratique.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	I
AVANT-PROPOS.....	II
TABLE DES MATIÈRES.....	III
INTRODUCTION.....	1
<b>CHAPITRE I.....</b>	<b>4</b>
<b>LA RÉALITÉ HIVERNALE AUX FONDEMENTS DE LA CULTURE QUÉBÉCOISE.....</b>	<b>4</b>
<b>A) S'ADAPTER À L'HIVER AU QUÉBEC.....</b>	<b>5</b>
Les caractéristiques de l'hiver québécois.....	5
Les habitants du nord de l'Amérique.....	6
L'adaptation des premiers colons à l'hiver québécois.....	7
<b>B) TRADITIONS, CULTURE ET TECHNOLOGIE.....</b>	<b>9</b>
Construction et architecture.....	9
L'Activité commerciale.....	10
Tourisme et sports d'hiver.....	11
Communication.....	11
Culture populaire et développement technique.....	12
<b>C) LES RÉJOUISSANCES HIVERNALES AU QUÉBEC.....</b>	<b>14</b>
Le carnaval.....	14
Les traditions carnavalesques des Canadiens-Français.....	16
De la tradition à la récréation urbaine.....	17
Les palais de glace comme symboles capitaux des carnivals d'hiver.....	19
La redéfinition des événements carnavalesques.....	22
La propension touristique.....	23
<b>D) MÉTHODOLOGIE.....</b>	<b>25</b>
Mise en situation.....	25
Problématique.....	27
Une étude du processus d'institutionnalisation.....	29
Cadre d'analyse.....	30
Outils méthodologiques.....	34
<b>CHAPITRE II.....</b>	<b>37</b>
<b>LES CYCLES D'ÉVOLUTION DE LA DISCIPLINE.....</b>	<b>37</b>
<b>A) POUR UNE DÉFINITION DE LA SCULPTURE SUR NEIGE.....</b>	<b>37</b>
<b>B) L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE PARALLÈLE.....</b>	<b>38</b>
Quelques événements caractéristiques de l'art parallèle.....	38
Logique d'objectivation.....	40
Une pratique du présent.....	40
L'organisation en réseaux.....	41
Débordement du champ artistique.....	41
L'engagement et le changement.....	42
Les spectateurs.....	43

<i>C) LA NEIGE ET L'ART</i> .....	46
Du rituel à la performance.....	47
<i>D) DÉVELOPPEMENTS TECHNIQUES DE LA SCULPTURE SUR NEIGE</i> .....	50
Le moulage.....	53
Le matériau.....	54
Les outils.....	56
<b>CHAPITRE III</b> .....	57
<b>LA SCULPTURE SUR NEIGE DANS LA CAPITALE: CONFORMITÉ AU MODÈLE INSTITUTIONNEL</b> .....	57
<i>A) LE CARNAVAL DE QUÉBEC : 1894 À 1980</i> .....	57
La sculpture sur neige: l'amorce.....	57
Intégrité et innovation.....	58
L'activité populaire.....	59
Du statut amateur au statut professionnel.....	60
La normalisation des concours du Carnaval de Québec.....	61
<i>B) L'ORGANISATION DU CONCOURS DE SCULPTURE SUR NEIGE DE QUÉBEC: 1980 À 1990</i> .....	63
La sérialité.....	63
Le serment.....	64
Un nouveau plan organisationnel.....	65
Division des tâches.....	66
<i>C) INSTITUTIONNALISATION DU CONCOURS DE SCULPTURE SUR NEIGE DU CARNAVAL DE QUÉBEC</i> .....	69
Un carnaval «qui se vend bien».....	71
Insatisfaction et retour à la sérialité.....	72
<i>D) CONCLUSION: VERS L'AN 2000</i> .....	75
<b>CHAPITRE IV</b> .....	79
<b>UNE ÉTUDE DE CAS ET D'ENVIRONNEMENTS</b> .....	79
<i>A) ENVIRONNEMENT PÉRIPHÉRIQUE I: ROUYN-NORANDA</i> .....	79
Groupe en fusion ou l'amorce.....	79
Organisation interne.....	82
Division des tâches.....	84
Interaction entre les sculpteurs sur neige et l'organisation.....	86
La discipline au sein de l'organisation.....	88
Logique d'objectivation.....	91
Institutionnalisation de la discipline.....	91
<i>B) ENVIRONNEMENT PÉRIPHÉRIQUE II: JONQUIÈRE</i> .....	95
Groupe en fusion.....	95
Organisation interne.....	95
Le serment.....	97
Division des tâches.....	100
Logique d'objectivation.....	102
Institutionnalisation de la discipline.....	103
Restructuration.....	105

<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b> .....	<b>110</b>
<b>INSTITUTION ET CONTRE-INSTITUTION</b> .....	<b>110</b>
<b>A) POUR UNE PREMIÈRE VERSION DES DIFFÉRENTS TYPES DE SCULPTURES SUR NEIGE AU QUÉBEC</b> .....	<b>110</b>
La sculpture sur neige comme activité populaire.....	110
La sculpture sur neige en démonstration.....	112
La sculpture sur neige commanditée.....	115
La sculpture sur neige «pour être vue».....	118
La sculpture sur neige comme art parallèle.....	121
La réalité tangible de la sculpture sur neige.....	124
<b>B) VERS QUELLE RECONNAISSANCE?</b> .....	<b>127</b>
Les réseaux d'art parallèle.....	127
L'État tricéphale.....	128
Les sous-réseaux d'art parallèle.....	130
<b>C) ENJEUX POSTMODERNES</b> .....	<b>132</b>
Le processus inachevé.....	135
Le rôle de l'institution.....	137
<b>D) UN AVENIR DE POSSIBLES</b> .....	<b>141</b>
<b>ANNEXE A: ORGANIGRAMME 1</b> .....	<b>146</b>
<b>ANNEXE B: ORGANIGRAMME 2</b> .....	<b>147</b>
<b>ANNEXE C: ORGANIGRAMME 3</b> .....	<b>148</b>
<b>ANNEXE D: ILLUSTRATIONS</b> .....	<b>149</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>159</b>

## INTRODUCTION

*Oui donnez-moi pour mon argent un  
hiver canadien, ou encore un de ces hivers  
russes où l'on partage avec le vent du Nord la  
propriété de ses propres oreilles.*

*Gilles Lapouge (1996:60)*

Bien que certains en redemandent, l'hiver n'a pas toujours été source de joie pour les amoureux du froid et pour les résidents de la province québécoise. Le territoire québécois, qui connaît l'un des hivers les plus rigoureux au monde, est profondément marqué par ces difficiles conditions climatiques. Mais, de l'arrière-cour au terrain de jeux puis aux carnivals, la neige est devenue le prétexte de plusieurs rencontres et de fêtes populaires.

Pour mieux saisir dans quel esprit se sont constituées les manifestations de sculptures sur neige (et sur glace) de même que les fêtes hivernales dont elles sont un des symboles majeurs, le premier chapitre montre l'influence de l'hiver sur la culture québécoise.

Ce sont les artistes qui ont mis en valeur le sens esthétique de la neige en la modelant, au même titre que l'argile, ou en la sculptant, comme on travaille le marbre ou le bois. Un des premiers, et peut-être le premier artiste qui a travaillé la neige fut Michel-Ange<sup>1</sup>. Gilles Lapouge raconte que le prince Pierre de Médicis, fils de «Laurent le magnifique», a demandé à Michel-Ange de lui faire un bonhomme de neige. Pour assouvir les désirs du prince, Michel-Ange s'exécuta. Cet artiste, qui poursuivit le combat de l'immortalité et de l'inaltérabilité de la matière, a semble-t-il réalisé une statue de neige qui plut beaucoup à Pierre de Médicis; une statue périssable et éphémère.

---

<sup>1</sup> Gilles Lapouge, *L'Univers de Michel Ange*, Les carnets de dessins, Paris, Henri Scrépel, 1986, p. 52.

“Dans l’improbable statue des blancs jardins de Florence, l’inaliénable et le volatil s’emmêlaient, se confondaient, proclamaient leur identité et que le marbre et la neige sont bâtis du même cristal.”<sup>2</sup>

Aujourd’hui pourtant, on ne peut parler de sculpture sur neige comme on discourt de sculpture sur marbre ou sur bois. Or, de l’avis de plusieurs sculpteurs, la neige est un matériau qui comporte de nombreuses possibilités esthétiques. Toujours sous le signe de la démesure, elle recouvre le sol d’un voile blanc et fait redécouvrir sous un nouvel angle un environnement déjà connu.

Les sculpteurs sur neige ne sont pas des artistes reconnus et leur discipline n’est pas officiellement consacrée. Après cent quatre ans d’existence au Québec, cette pratique n’est pas encore perçue comme une véritable discipline artistique. Nous avons donc voulu comprendre pourquoi tant d’artistes ont persévéré dans le développement et l’organisation d’événements de sculpture sur neige. Ces aspects seront illustrés dans les chapitres II, III et IV de ce mémoire.

La structure, l’organisation, la production et la diffusion des événements de sculpture sur neige constituent notre cadre de recherche pour l’étude des manifestations de sculpture sur neige. Nous nous sommes particulièrement interrogés sur le rôle et les enjeux qui se trament dans l’événement de sculpture sur neige du Carnaval de Québec, de la Fête d’Hiver de Rouyn-Noranda et de Jonquière en Neige. Chacun de ces événements marque les différentes étapes du processus d’institutionnalisation de cette pratique.

Dans ce mémoire, nous ne faisons pas l’analyse de la conceptualisation des œuvres en neige, ce qui nous aurait permis d’identifier les styles, aussi

---

<sup>2</sup> Gilles Lapouge, *Le bruit de la neige*, Paris, Éditions Albin Michel, 1996, p. 23.

différents que nombreux, que l'on retrouve dans un même événement de sculpture sur neige. Cependant, nous avons tenté de comprendre comment la sculpture sur neige reproduit et exprime les caractéristiques attribuables aux dimensions ontologiques particulières des événements régionaux dans lesquels elle s'inscrit, ce qui constitue le moteur de cette recherche.

Ces événements régionaux montrent une structure communautaire, familiale et locale érigée à partir des traits culturels particuliers qui déterminent chaque région du Québec. Selon Hervé Fisher, cette constatation relève de la quatrième dimension d'une œuvre d'art : "la quatrième dimension d'une œuvre d'art c'est son lieu, son cadre social, ce qui la met en scène comme œuvre d'art<sup>3</sup>." La quatrième dimension caractérise non seulement les œuvres en neige, mais prend tout son sens dans le champ artistique parallèle québécois.

Ainsi, tout le travail de conceptualisation et d'analyse des œuvres de sculpture sur neige reste à faire. Mais, puisque cette tâche demande une compréhension de l'environnement où les œuvres évoluent, nous aurons entamé ces démarches qui, espérons-le, seront poursuivies.

---

<sup>3</sup> Hervé Fisher, *L'histoire de l'art est terminée*, Paris, Ballard, 1981, p. 64.

## *Chapitre I*

### LA RÉALITÉ HIVERNALE AUX FONDEMENTS DE LA CULTURE QUÉBÉCOISE

Au Québec, deux sources ont permis le développement de la sculpture sur neige. D'une part, l'expression populaire qui fut le berceau de la sculpture sur neige depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. D'autre part, les artistes qui travaillaient à l'aménagement des sites carnavalesques depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en sculptant la neige et la glace.

Dans ce premier chapitre, nous allons traiter de l'influence du climat sur la culture québécoise. Nous verrons ensuite l'évolution de la fête populaire au Québec afin de mieux définir le cadre des événements de sculpture sur neige. Finalement, nous présenterons les considérations méthodologiques qui ont guidé notre recherche.

## **A) S'ADAPTER À L'HIVER AU QUÉBEC**

À cause des climats froids, les habitants ont développé un mode de vie apportant des solutions afin de faciliter le peuplement du Québec. Comme nous l'explique Deffontaines, l'hiver, avec ses facteurs et ses composantes (climat, température, pression, vent, pluie, neige et glace), modifie la vie des végétaux, des animaux et de l'être humain<sup>4</sup>.

Si nous remontons aux plus anciennes traditions québécoises et au mode de vie des premiers habitants du nord de l'Amérique, nous découvrons les influences «naturelles» à partir desquelles s'est constituée la culture québécoise: "Arrivés au pays, nos ancêtres inventent un mode de vie original, adaptant leurs coutumes et leurs traditions à leur nouveau contexte de vie. Ces mutations mettent au monde une forme de penser et d'être: la culture québécoise<sup>5</sup>".

La société québécoise est marquée par l'hiver et la neige. L'importance du facteur climatique dans la culture québécoise se reconnaît dans les habitudes traditionnelles devenues aujourd'hui de véritables techniques. L'influence des conditions climatiques sur le développement de la technologie s'explique à partir des différents usages créés pour survivre à l'hiver au Québec.

### **Les caractéristiques de l'hiver québécois**

Nos hivers sont caractérisés par les basses températures et l'humidité, surtout pour les régions qui bordent le Saint-Laurent. Nous vivons un hiver particulièrement long, froid et humide qui diffère de celui de l'Ouest

---

<sup>4</sup> Pierre Deffontaines, *L'homme et l'hiver au Canada*, Gallimard (Paris), Éditions Universitaires (Laval), 1957, p.7.

<sup>5</sup> Francine Leboeuf, *Échos d'Antant*, Montréal, Éditions Paulines, 1991, p.7.

canadien: "Avec le Kamtchatka<sup>6</sup>, en Sibérie Orientale, la vallée du Saint-Laurent est le pays aux hivers les plus neigeux au monde<sup>7</sup>".

Bien que nous connaissions quatre saisons au Québec, l'hiver est la plus longue de toutes et sa durée varie de 120 à 160 jours. Sur tout le territoire de la province de Québec, c'est dans les régions de Charlevoix et de Québec que la neige tarde le plus à fondre à l'arrivée du printemps. Cette saison fournit également les vents les plus forts de toute l'année. Le «nordet», vent du nord-est, annonce les tempêtes de neige les plus violentes de la saison<sup>8</sup>. Plusieurs ouvrages qui traitent de l'hiver québécois soutiennent que l'homme a véritablement conquis l'hiver, au Québec (et ailleurs), bien que les conditions climatiques difficiles représentent un combat éternel.

### **Les habitants du nord de l'Amérique**

Deux mille ans avant Jésus-Christ, les Esquimaux<sup>9</sup>, ancêtres des Inuit que nous connaissons aujourd'hui, se sont établis au nord de l'Amérique. Vers 800 av. J.-C., suite au réchauffement de la température, ce qui auparavant correspondait au mode de vie des Prédorsets devint la culture Dorset. Cette culture se distingue de la précédente par sa technologie adaptée à des besoins eux-mêmes créés en fonction du territoire et de l'espace occupé. Le climat plus confortable permit la construction d'habitations sédentaires et cette acclimatation a favorisé l'émergence de la lampe à l'huile et des dômes en neige. Les premières apparitions de nouvelles formes d'art et l'évolution des paramètres de création autochtone sont attribuables au perfectionnement des techniques de survie de cette culture.

<sup>6</sup> Vaste presqu'île volcanique de la Sibérie, entre les mers de Béring et d'Okhotsk.

<sup>7</sup> Jean Provencher, *C'était l'hiver*, Montréal, Boréal, 1986, p.12.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.16.

À partir du X<sup>e</sup> siècle, les ancêtres alaskiens des Inuit canadiens actuels, les Thuléens, ont assimilé presque la totalité de la culture Dorset. Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, les cultures Dorset et Thuléenne se sont échangées techniques et pratiques courantes modifiant ainsi leur mode de vie et, par surcroît, influençant celui des Inuit qui peuplaient le nord du Québec et du Canada.

Les colons qui arrivèrent au XVII<sup>e</sup> siècle n'étaient donc pas les premiers à devoir se plier aux rudes conditions de l'hiver. Les Esquimaux sont une référence pour plusieurs amateurs de grands froids qui ont appris la survie dans les contrées de neige et de glace grâce aux coutumes et au mode de vie des habitants du Grand Nord.

#### *L'ADAPTATION DES PREMIERS COLONS À L'HIVER QUÉBÉCOIS*

Les temps froids et enneigés, caractéristiques du climat de la province de Québec, ont requis une organisation stratégique et un mode de vie particulier pour permettre à l'être humain de survivre dans des conditions aussi rudes. Le défi était de taille pour les premiers colons de la Nouvelle-France, puisque la venue de l'hiver signifiait la perte de la colonie si de nouvelles habitudes de vie et même de survie n'étaient pas adoptées<sup>9</sup>. Les premiers colons débarqués en Nouvelle-France devaient s'armer de patience et de courage pour survivre à l'hiver. À leur arrivée, ils n'ont eu que des campements pour s'abriter avant la tombée des premières neiges. Ils devaient prévoir un abri suffisamment confortable avant l'arrêt des transports fluviaux et terrestres.

Le quotidien de nos ancêtres s'est développé différemment de celui des Européens dans plusieurs champs d'occupation: la menuiserie et la

<sup>9</sup> Ancien nom donné à un groupe humain qui habitait l'Arctique.

<sup>10</sup> Office National du Film du Canada. *Préambule*, réal. Nold Werner, Montréal, 18 min., son, coul., Vidéo documentaire, 1969.

quincaillerie, le vêtement, la période des fêtes, la nourriture, l'artisanat (fabrication de chandelles, cordonnerie), les métiers et les menus travaux.

L'hiver a eu un grand rôle à jouer dans ce quotidien. Par exemple, pendant l'hiver, aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, certains agriculteurs laissaient leur terre et partaient au chantier. Pendant ce temps, les mères et ceux qui demeuraient à la maison effectuaient les préparatifs pour Noël et le Jour de l'An. Ils s'adonnaient à la couture, à l'artisanat et à la préparation de denrées agricoles pour le printemps à venir.

Régions désertiques, climats et températures extrêmes, les arpents recouverts de neige confrontent l'être humain à la lutte pour la survie. Mais combien cette lutte, au Québec, a-t-elle fait d'adeptes et attiré de curieux? Malgré la mort qui attendait souvent les explorateurs du Saint-Laurent, nos hivers et la particularité de la culture qui s'y est développée ont fait dire à Deffontaines:

"La lutte contre les hivers est un des fronts principaux de la bataille de la caravane humaine contre la nature terrestre; l'hiver a été une des grandes «difficultés durables» qu'a rencontrées l'humanité; elle a aiguisé l'ingéniosité de son intellect; comme l'a dit Claude Bernard, la difficulté est plus riche de potentiel que la facilité; l'hiver a été sans doute une des principales causes du perfectionnement des techniques, une des premières écoles du progrès des hommes."<sup>11</sup>

Puisque le quotidien des premiers habitants du Québec, tel que nous le reconstituons aujourd'hui, est le lit de la culture québécoise et de la technologie qui a assuré son développement, nous allons maintenant citer quelques domaines marquant l'évolution technologique de la culture québécoise à partir d'un retour aux origines de la culture matérielle québécoise.

<sup>11</sup> Pierre Deffontaines, *op. cit.*, p.283-284.

## **B) TRADITIONS, CULTURE ET TECHNOLOGIE**

Selon Jean-Claude Dupont, nous devons comprendre la technologie culturelle comme “un ensemble de témoignages physiques, fruits du travail humain, utilisés dans le but d’assurer la survie humaine<sup>12</sup>”. Ainsi, dans une perspective ethnologique, la technologie culturelle répond aux besoins d’assurer la survie du corps humain, de transformer la matière, de produire économiquement, d’acquérir un mode de vie par le développement de l’agir et de se déplacer en implantant des moyens de transport et de communication. Elle répond également à un besoin dit esthétique. D’où la relation que nous pouvons établir entre la culture matérielle et l’art populaire<sup>13</sup>, qui est d’ailleurs le premier angle sous lequel nous étudierons la sculpture sur neige.

### **Construction et architecture**

Répondant aux besoins primaires (se nourrir, se loger, se vêtir), la construction de résidences capables de protéger l’homme des dures conditions climatiques en hiver est amorcée. On construit également des glacières<sup>14</sup> souterraines, semi-souterraines et extérieures et des puits de neige dès le XV<sup>e</sup> siècle en Europe et au courant du XIX<sup>e</sup> siècle au Québec. Les glacières et les puits de neige permettaient de garder la nourriture fraîche.

Déjà la construction de bâtiments demandait de l’ingéniosité, de l’adaptation et de nouveaux procédés. Comme première forme d’habitation en climats hivernaux, il y eut l’igloo traditionnel construit à partir de blocs

<sup>12</sup> J.-C. Dupont et Y. Bergeron, *Anthologie de la culture matérielle au Canada français, Programme d’arts et traditions populaires*, Québec, Département d’Histoire de l’art, Faculté des Lettres, Université Laval, 1990, p.8.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Glacière: Cavité souterraine ou extérieure maçonnée où l’on conservait la glace recueillie en hiver.

taillés dans la neige durcie. Le territoire québécois est aussi marqué par l'aménagement, en ordre dispersé, des bâtisses composantes de la ferme<sup>15</sup>. Chaque bâtiment est construit séparément, sans communication interne avec les autres. Il y a un âtre dans chaque bâtisse l'hiver. Deffontaines fait ressortir ainsi le caractère pratique et généreux du Canadien-Français qui préservait la totalité de la ferme de la tragédie incendiaire, puisque chaque bâtiment avait son autonomie par rapport à l'ensemble de la ferme<sup>16</sup>.

Mentionnons également les toitures en pentes qui sont un bon exemple de l'efficacité des techniques de construction pratiquées au Québec pour contrer les dures conditions climatiques. Les toits en pente permettaient de libérer, au printemps, la neige accumulée. Puisque ces derniers (étant donné l'angle très prononcé de la pente) comportaient une bonne part de risques pour les ouvriers, les couvertures métalliques, qui apparurent vers 1740 au Québec, ont permis une amélioration de la technique de construction des toits en pente.

### **L'Activité commerciale**

L'avènement des glacières a vite créé une demande et un marché pour différents usages de la glace. En mai, le besoin de glace commençait à se faire sentir et les livreurs débutaient leur tournée jusqu'en septembre. L'hiver était la saison morte de cette activité mercantile, puisqu'on pouvait pratiquer la coupe de la glace au jour le jour.

Le métier de coupeur de glace s'est transmis de génération en génération et témoigne de l'efficacité de la pratique populaire de l'époque. Plus la glace est devenue indispensable plus le métier de coupeur de glace s'est perfectionné pour répondre à la demande. À ses débuts, la glace n'était accessible qu'à une partie plus aisée de la ville et les régions agricoles ne

---

<sup>15</sup> Pierre Deffontaines, *op. cit.*, p.69.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.9.

pouvaient bénéficier de ce luxe. Mais, bientôt, les magasins généraux, les hôpitaux, les hôtels, les entreprises locales et les maisons privées se sont inscrits dans la tournée des marchands de glace<sup>17</sup>.

### **Tourisme et sports d'hiver**

Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la neige et la glace ont également contribué à l'expansion des sports d'hiver dans un cadre touristique. Deffontaines nous rappelle l'importance des sports d'hiver et de l'expansion touristique en soutenant que ce qui faisait la richesse des Laurentides, région montagneuse du Québec, était la neige dont les résidents s'enorgueillissaient en parlant de leur «or blanc»<sup>18</sup>. De plus, l'apparition de la motoneige a facilité le transport en hiver avant de devenir un divertissement et un attrait touristique.

### **Communication**

Pour faciliter la communication, un vocabulaire spécifique s'est constitué pour identifier les différentes formes d'accumulations de neige. Avant d'être reprises plus tard par un vocabulaire scientifique, plusieurs appellations traditionnelles décrivaient les situations hivernales du Québec autant pour les gelures (balistes) que pour les différentes textures de la neige: la fraîche et la poudreuse, la lourde et la collante, la vieille et la dure, la croûteuse et la pourrie (glissante). Ainsi, on sait depuis longtemps reconnaître les différentes neiges et les manipuler.

Par exemple, savoir pelleter la neige, faire des bonhommes de neige et des balles de neige demande une neige spécifique. Pour se remémorer l'apprentissage populaire des différentes neiges, je cite ici Serge Bouchard:

---

<sup>17</sup> Pierre Deffontaines, *op. cit.*, p.130.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.23.

“Savoir pelleter la neige est un grand art. En vérité, c’est un métier qui se perd. Trop de gens se jettent sur une pelle comme si de rien n’était. Rien n’est plus simple, disent-ils, insultant ainsi des générations de «pelleteurs» qui, au fil des tempêtes et à travers de nombreux hivers, ont établi les règles du métier. Toutes les neiges ne se pellettent pas de la même manière. (...) Il y a la mouillée, la légère, la follette, la croulée, la petite, la franchement lourde, c’est-à-dire la pesante, la froide, la sèche que le vent refoule dans les angles et les coins. (...) Pelleter la neige en respectant les règles, cela demande de l’imagination.”<sup>19</sup>

Ces appellations traditionnelles ne sont pas toutes demeurées pertinentes aux yeux de la science : “Peut-être avions-nous autrefois, comme les Inuit, quatorze mots pour décrire et distinguer toutes les sortes de neiges mais nous sommes en train de les oublier un à un<sup>20</sup>”. Maintenant, on utilise, entre autres, les termes «névé et congère»<sup>21</sup> pour décrire différents amas de neige. Les vocables traditionnels ont toutefois permis au peuple de communiquer une réalité effective de l’époque où il n’y avait ni artillerie lourde ni outils perfectionnés pour faciliter le déblaiement et la circulation durant la saison hivernale.

### **Culture populaire et développement technique**

Toutes ces formes d’adaptation sont en étroite relation avec la constitution de cultures particulières sur tout le continent nord-américain. Le combat et la persévérance de la population québécoise dans la poursuite du développement de sa culture, sur un territoire balayé par le froid pendant la longue saison hivernale, ont permis au Québec de suivre le cours de l’évolution des sociétés occidentales aux hivers moins rigoureux.

<sup>19</sup> Pierre Defontaine, *op. cit.*, p.60.

<sup>20</sup> B. Arcand & S. Bouchard, *Du pâté chinois, du baseball et autres lieux communs*, Montréal, Boréal, 1995, p.58.

<sup>21</sup> Névé: Amas de neige dont la base, transformée en glace sous l’effet de la pression, donne naissance à un glacier. Congère: Amas de neige entassée par le vent.

Si nous considérons que le progrès au Québec implique le développement de nouvelles technologies et la création d'un savoir propre au mode de vie en conditions hivernales, techniciens et scientifiques se sont donc inspirés des traditions dans le but d'introduire diverses techniques propres à notre environnement.

### **C) LES RÉJOUISSANCES HIVERNALES AU QUÉBEC**

La glace et la neige sont des éléments indispensables des fêtes populaires depuis le XVII<sup>e</sup> siècle en Europe et en Amérique du Nord. Aujourd'hui, par contre, cet aspect réjouissant de l'hiver québécois, réengagé par la culture et l'économie, est passé aux mains de l'industrie touristique.

#### **Le carnaval**

La neige et la glace ont connu une certaine popularité en s'intégrant au programme divertissant et artistique des carnivals d'hiver. La tradition des carnivals est vieille de plusieurs siècles. Selon les époques, le carnaval a servi différents intérêts. Il présente un contenu à la fois social, culturel, religieux et artistique qui rassemble les foules.

Depuis le néolithique, différentes fêtes collectives sont célébrées. La période que nous désignons comme étant celle du carnaval est, de façon analogue, une période privilégiée de réjouissance depuis plusieurs siècles. Pour assurer la survie de la communauté, les fêtes, agrémentées de rituels magiques, de déguisements et de cérémonies, avaient pour objectif d'influencer les éléments naturels telle que la température afin de favoriser le bien-être de la communauté.

Les origines du carnaval que l'on connaît en Nouvelle-France au XVII<sup>e</sup> siècle sont majoritairement celles des célébrations d'Europe. Suzanne Ménot explique que les réjouissances hivernales s'insèrent dans un cycle qu'elle nomme «le cycle Carnaval-Carême»:

“Faisant suite au cycle des douze jours, le cycle Carnaval-Carême est le prolongement des réjouissances hivernales. Le cycle des douze jours, commence à Noël au solstice d’hiver, était un rite de passage destiné à fêter la reprise ascensionnelle du soleil dans le ciel annonçant le recommencement de la vie en toutes choses.”<sup>22</sup>

Les Perses, les Phéniciens, les Égyptiens et les Teutons célébraient la période de Noël bien avant la naissance du Christ. Ils désiraient marquer le solstice d’hiver, le retour de la lumière et la phase ascendante et lumineuse du cycle annuel. Chez les Romains, cette période de célébrations comprenait l’abolition de toutes les normes sociales, un renversement des valeurs, une licence générale et des excès sexuels<sup>23</sup>.

“La fête de Noël, conclut l’historien français Marc de Smedt, est «une fusion de plusieurs coutumes et croyances païennes fondées sur des archétypes remontant aux origines de l’humanité et du sacré».”<sup>24</sup>

L’Église réussira à imposer une célébration plus orthodoxe et le 25 décembre sera choisi comme journée commémorative de la naissance du Christ.

La mi-carême est, depuis longtemps, une période privilégiée pour la fête. Le carême est un rappel des quarante jours pendant lesquels Jésus jeûna dans le désert et où les fidèles jeûnent encore en commémoration. Le Mardi-Gras, veille du premier jour de carême est, encore aujourd’hui, un jour de festivité.

Le régime de ces fêtes est demeuré, pendant longtemps, religieux. Le carnaval était alors ouvert à tous, puisqu’il s’adressait à tous les croyants

<sup>22</sup> Suzanne Manot, *Carnaval... Carême, Traditions coutumes d’hier et d’aujourd’hui*, Dole, Éditions de la colombe, 1994, p.5.

<sup>23</sup> Jean Provencher, *op. cit.*, p.80.

<sup>24</sup> *Idem.*

selon le code des symboles mythiques et surnaturels, symboles culturels fondamentaux, comme ceux du Québec des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

#### LES TRADITIONS CARNAVALESQUES DES CANADIENS-FRANÇAIS

La période appelée «Carnaval» commençait donc à Noël et se terminait au Carême. Elle était l'occasion de plusieurs rassemblements: Noël, Jour de l'An, Rois (Épiphanie) et Mardi-Gras. Contrairement à la France, le déroulement du Carnaval en Nouvelle-France était plutôt imprévu, spontané et il démontrait des excès à tout point de vue: "Point question, ici, de nuit de la Saint-Jean comme on la célèbre en Europe. En Nouvelle-France, on lève le pied et le coude de préférence<sup>25</sup>".

Une importante distinction est à faire en ce qui concerne les habitudes de l'élite bourgeoise et la façon de fêter qu'avaient les paysans, c'est-à-dire le peuple. Selon Robert-Lionel Séguin, les bourgeois se sont adonnés très tôt à des réunions mondaines. Le clergé n'approuvait pas ces loisirs, qu'il s'agisse des paysans ou de l'élite. À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, ces divertissements ont été interdits jusqu'en 1706 par Monseigneur de Saint-Vallier<sup>26</sup>, évêque de la ville de Québec.

Séguin précise qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, certaines activités pratiquées par l'élite ne sont pas accessibles au peuple. Mais, "les festivités et les manifestations chez le peuple comme chez l'élite donnent souvent lieu à l'abus de l'alcool; et les mentions de bagarres et de libertinages sont nombreuses<sup>27</sup>".

<sup>25</sup> Robert-Lionel Séguin, *Les divertissements en Nouvelle-France*, Ottawa, Musée National du Canada, Bulletin 227, 1968, p. 29.

<sup>26</sup> Jean-Baptiste de La Croix de Chevreton de Saint-Vallier (1653-1727). Arrivé dans la colonie en 1685, il est le deuxième évêque de la Nouvelle-France, sacré à Québec en 1688. (Jacques Mathieu, 1991)

<sup>27</sup> J. Hare, M. Lafrance, D. Thierry-Ruddel, *Histoire de la ville de Québec 1608-1871*, Montréal,

Finalement, les Canadiens-Français sont différents des Français quant à leurs habitudes de fête en général. Si les Français se rencontrent à l'étable pour ménager le combustible de chauffage l'hiver et, si tout en parlant, chantant et dansant, ils effectuent différentes occupations (broderie, menuiserie et autres menus travaux) pour s'occuper, les Canadiens-Français "ne travaillent jamais en jouant, chantant, mangeant"<sup>28</sup>. Et puisque le combustible est rangé en abondance tout près de la demeure, on accueille parents et amis dans la maison.

### **De la tradition à la récréation urbaine**

Robert-Lionel Séguin situe le premier bal, en Nouvelle France, le 4 février 1667. Dans *l'Histoire de la ville de Québec*, on explique que ce bal sert d'inauguration au premier Carnaval d'hiver de Québec. De plus, ce carnaval semble être le plus significatif depuis la fondation de la Nouvelle-France: "Le Carnaval de 1667 est particulièrement joyeux après des années de guerre contre les Iroquois"<sup>29</sup>.

En 1870, à Québec, un groupe de citoyens réussit à mettre sur pied un ensemble de manifestations populaires. On décrit le Carnaval de 1870 comme "une récréation urbaine, étrange et plutôt profane"<sup>30</sup>. Les citoyens qui ont organisé ce carnaval ont prévu des activités pour une semaine. Toute cette organisation va à l'opposé de l'aspect spontané et original (propre à chaque famille) du cycle Carnaval-Carême.

---

Boréal / Musée canadien des civilisations, 1987, p. 101.

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> J. Hare, M. Lafrance, D. Thiery-Ruddel, *op. cit.*, p. 99.

<sup>30</sup> Hector Grenon, *Us et coutumes du Québec*, Ottawa, Les Éditions La Presse, 1974, p.114.

Les activités de l'hiver 1870 se déroulèrent ainsi: ouverture d'un palais de glace illuminé le soir, montagnes russes en glace, grand concert, promenade en voitures d'hiver, course au clocher en raquettes, marche et procession aux flambeaux, course de chevaux, amusements pour les patineurs, jeu de curling sur la glace du fleuve Saint-Laurent, mascarade et grand bal<sup>31</sup>.

Le Carnaval de 1870 établit un lien entre un rituel religieux et familial et une organisation bien définie dont nous tenterons de mieux comprendre l'essence. Comme Suzanne Manot l'explique: "Il est nécessaire de connaître les rites ancestraux qui se rattachent à ces réjouissances afin de mieux pénétrer l'âme d'un peuple"<sup>32</sup>.

Somme toute, les origines du carnaval chez les Canadiens-Français sont une fusion "des rituels polis et courtois de l'Europe et de la chaleur et des jeux constants des autochtones"<sup>33</sup>. Mais, en plus, pour Hector Grenon, le sens profond des fêtes qui se tenaient pendant les plus terribles tempêtes d'hiver demeure un mystère autant en ce qui concerne le défi de s'adapter aux rigueurs du climat que par le caractère original des réjouissances d'une année à l'autre. Le carnaval est

"un nouveau défi à notre hiver et à ses petites misères annuelles auxquelles on opposait gaillardement des rires, des chansons et des jeux dans une véritable «explosion de vaillance humaine» débordante de gaieté et de folie populaire, et promenant son beau tapage sur les routes enneigées et sous un ciel froid à l'extrême"<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> Suzanne Manot, *Carnaval... Carême, Traditions, coutumes d'hier et d'aujourd'hui*, Dole, Éditions de la colombe, 1994, p.6.

<sup>33</sup> Hector Grenon, *op. cit.*, p.112.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.113.

Grenon ira jusqu'à dire que le carnaval urbain est l'exemple du génie inventif et de la force purement physique des habitants des villes peuplant ce qui deviendra le Québec d'aujourd'hui.

*LES PALAIS DE GLACE COMME SYMBOLES CAPITAUX DES CARNAVALS D'HIVER*

Déjà, en 1870, s'élevait un palais de glace à Québec. Bien que cet élément majestueux ne soit apparu que vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Amérique, et en tout premier lieu à Québec, le palais de glace est un élément indispensable des réjouissances hivernales dans plusieurs pays et depuis quelques siècles.

Dans la Russie de 1739-1740, un palais de glace, dont l'histoire demeure mémorable, fut érigé sous le règne de l'impératrice Anna Ivanovna. L'impératrice, aux nombreux caprices, a contraint le prince Golitsyn d'épouser la plus laide des servantes et à vivre leur nuit de noce dans le palais de glace, sur la Néva (fleuve de Russie qui se jette dans le golfe de Finlande). "En dépit de son origine infâme, ce premier palais de glace constitue une véritable œuvre d'art. Pour l'ériger, l'architecte a traduit des œuvres de Palladio en russe<sup>35</sup>".

Dans la Mandchourie ancienne (du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècles), chaque famille réalisait une sculpture de glace devant sa porte. On extrayait la glace du fleuve Soungari. C'est une tradition millénaire qui fut interdite en Chine pendant la révolution culturelle. Aujourd'hui, la Chine poursuit cette tradition notamment à Harbin, sur les bords du fleuve du Dragon Noir. Comparativement à Sapporo, qui a son concours de sculpture sur glace et sur neige, Harbin se distingue par la dominance de la glace qui scintille sous les ampoules électriques. Le système de lumières, dont la

---

<sup>35</sup> Palladio (dit Andréas Di Pietro): architecte italien né à Padoue (1508-1580), dans Anderes et

disposition fait partie autant de l'œuvre que de l'appareillage technique, rehausse l'atmosphère du site.

C'est à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que la construction des palais de glace connaît un essor remarquable en Amérique du Nord notamment dans les villes de Montréal, Saint-Paul, Québec, Leadville au Colorado et Ottawa qui connaîtra son premier carnaval d'hiver en 1895. Les palais de glace représentent une véritable attraction au cœur des imposants carnivals d'hiver qui émergent à cette époque. Tout comme en Chine, la population apprécie la féerie qu'évoquent les œuvres en eau cristallisée.

En 1883, Montréal présente son premier Carnaval d'hiver. À cette époque, Montréal est la capitale commerciale du Canada et elle constitue un attrait exotique pour les Américains. Les Montréalais sont particulièrement fiers de la richesse que leur apporte l'hiver. En 1884, l'exotisme est toujours à l'honneur avec l'habillement (manteaux de fourrures pour femmes et hommes, ce qui, pour les hommes, surprend les Américains) les promenades et les courses en traîneaux et la participation des clubs sociaux comme les «raquetteurs». Dès lors, des sculptures sur neige et sur glace décorent les patinoires. Ces sculptures prennent la forme d'un arc monumental, d'un lion de glace, d'un «condora» et d'un volcan.

En 1886, alors que Montréal n'est pas en mesure de construire un palais de glace pour introduire son carnaval d'hiver, Saint-Paul, au Minnesota, prend la relève et construit son premier palais de glace. À la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Montréal est de moins en moins accessible financièrement aux touristes pendant le Carnaval d'hiver. De plus, le carnaval de Montréal a connu de nombreux problèmes de température. Le temps froid se faisait attendre, ce qui a donc affecté la construction du palais de glace symbole capital du carnaval d'hiver. Le journal de Burlington

décrit bien la situation:

“C’est en raison des prix exorbitants pratiqués dans les hôtels, les restaurants, les magasins et les taxis que tous les Américains (touristes américains) regagnent les trains, la mine basse. La situation ressemble à celle qui prévaut aux Chutes Niagara. Les Montréalais reconnaissent que le succès de leur carnaval dépend de l’affluence américaine. Néanmoins, ils persistent à vouloir tuer la poule aux oeufs d’or. Un de ces jours, ils finiront bien par comprendre leur erreur, mais alors, il sera trop tard. Le carnaval ne sera plus qu’un souvenir.”<sup>36</sup>

En 1894, se déroule à Québec ce qu’on qualifie de plus grand carnaval d’hiver du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce qui fait la renommée du Carnaval d’hiver de Québec est à la fois la majesté du palais de glace et le travail du sculpteur Louis Jobin sur lequel nous reviendrons dans le chapitre II. La ville de Québec est perçue, à cette époque, comme “la capitale intellectuelle, l’Athènes du Canada”<sup>37</sup>. Cette même année, 70 000 spectateurs ont assisté au défilé dans les rues de Québec, un record.

“Le premier Carnaval de Québec s’est déroulé du 29 janvier au 3 février 1894, sous la présidence honoraire de Lord Aberdeen, gouverneur général du Canada; l’Honorable Sieur Edmond Joly de Lotbinière se trouvant, pour sa part, à la tête du comité exécutif. L’inauguration de cette première fête hivernale donna lieu au dévoilement d’un «Fort» de glace érigé en face du Parlement comme à l’érection de nombreux monuments historiques taillés dans des cubes de glace provenant du Saint-Laurent.”<sup>38</sup>

Le Carnaval de Québec de 1894 est officiellement le premier carnaval organisé. Nous croyons que cette date a été retenue en raison du succès qu’il a connu.

<sup>36</sup> *Ibid.* p.41. (Traduction libre)

<sup>37</sup> Anderes F. et Agranoff A, *op. cit.*, p.72.

<sup>38</sup> Georgette Lacroix, *D’un Carnaval à l’autre*, Québec, Éditions Vient de la Mer, 1995, p.8.

Cent ans plus tard, l'équipe de sculpteurs sur neige de Rudolf Pylaiev et des frères Dmitry et Vladislav Vorobiev affirme que la plus grande et la plus prestigieuse activité de sculpture sur neige se déroule toujours à Québec. Laissons le journaliste qui a recueilli leurs propos nous rappeler les faits:

“Ce sont les rumeurs de précarité entourant le carnaval qui les surprennent. Ils se montrent incrédules. La renommée du concours de sculpture est telle cependant que «je ne crois pas qu'il soit en danger de disparition», déclare Dmitry. «Le concours existera toujours », rajoute Rudolf.”<sup>39</sup>

Comme nous l'avons vu, le Carnaval est une tradition au Québec bien avant 1894 et le passage d'un carnaval religieux à un carnaval urbain n'en est pas moins significatif. Toutefois, l'évolution de la société rend le rituel carnavalesque beaucoup moins religieux. Aujourd'hui, bien que le sacré inspire encore certains symboles, le carnaval n'est plus qu'un loisir.

### **La redéfinition des événements carnavalesques**

Les célébrations hivernales résistent aux différentes époques car le carnaval joue un rôle social essentiel et nécessaire en relation avec les valeurs morales qu'il véhicule. Michel Feuillet explique comment le carnaval est bénéfique pour l'individu et la société:

“La catharsis carnavalesque est le rejet des passions, des rancœurs, des souffrances accumulées et refoulées pendant toute l'année en une purgation salutaire. Le carnaval et sa médecine radicale permettent une totale évacuation des humeurs mauvaises et des affections malignes dont souffre la société.”<sup>40</sup>

Puisque le sacré implique aussi le malheur, l'enfer et le péché, le rôle purgatoire du carnaval s'est précisé autrefois, accueillant et intégrant tous

<sup>39</sup> Michel Corbeil, «Concours de sculptures du Carnaval», *Le Soleil*, 5 février 1996, A3.

<sup>40</sup> Michel Feuillet, *Le carnaval*, Paris, Fides, 1991, p.99.

les pécheurs, permettant un défoulement dans le mal, l'orgie, pour que toutes les âmes, égales devant Dieu, puissent se purifier.

Depuis l'acceptation et la récupération de ces rituels par l'Église, tout se déroule sous la supervision d'un ordre qui élabore la mise en place d'un discours soutenu par des rituels carnavalesques et religieux. Les lois qui permettent cette liberté, peut-être illusoire, sont complexes puisqu'elles reposent sur le pouvoir qui autorise cet état de jouissance massive. Néanmoins, c'est l'affirmation de la norme qui permet cette libération contrôlée. S'il n'en était ainsi, toujours selon Feuillet, le carnaval serait dangereux et mènerait à la révolte. Malgré certains bouleversements et une organisation imposante, "les dérèglements du carnaval savent le plus souvent s'éteindre d'eux-mêmes. Tout est par essence réversible dans un bouleversement qui se sait par avance éphémère<sup>41</sup>".

Si le carnaval ne dégénère pas, c'est qu'il est grandement normalisé. Il répond de l'ordre établi tout en permettant certains vices que l'on sait éphémères, parce que confinés à l'espace et au temps de la période de réjouissances.

#### *LA PROPENSION TOURISTIQUE*

Dans l'époque actuelle, où tout semble réduit à son aspect mercantile, qu'en est-il du carnaval et de sa tradition symbolique, culturelle et religieuse? Il existe de plus en plus de carnivals servant d'outil de promotion touristique et «qui se vendent bien». Étant donné la diminution de la croyance populaire au sacré, le carnaval perd sa signification profonde et est actualisé selon des critères économiques.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.104.

Les motivations des organisateurs d'événements carnavalesques se sont éloignées des besoins culturels immédiats du peuple, du quotidien et de la place publique, de ce temps où les gens qui participaient au carnaval en étaient aussi les artisans puisque le carnaval était fait pour eux et non pour l'ensemble de la planète. Par conséquent, le carnaval change complètement de sens.

Le carnaval, en perdant sa signification profonde, s'éloigne du peuple et des foules. Ce qui ne signifie pas sa mort, puisque la réintégration des valeurs sociales particulières aux différentes cultures y est toujours possible. Il ne s'agirait donc pas de la fin des carnivals, mais plutôt d'une redéfinition de la fête carnavalesque en tant que fête populaire.

## D) MÉTHODOLOGIE

### Mise en situation

Le Carnaval de Québec a, depuis 1870, permis la continuité de la sculpture sur neige et est, aujourd'hui, parmi les plus prestigieux événements de sculpture sur neige à travers le monde. Parallèlement, certaines régions de la province de Québec ont introduit, au sein de leur fête hivernale, cette forme d'expression.

Les manifestations régionales de sculpture sur neige se distinguent de celle du Carnaval de Québec. Le Carnaval de Québec a assuré, jusque dans les années 1980, l'évolution de l'activité populaire de sculpture sur neige, de plus en plus pratiquée par des professionnels. Il accorde une certaine reconnaissance aux sculpteurs sélectionnés qui participent aux concours. Mais, pendant les années 1980, les événements de sculpture sur neige en région transcendent la tradition carnavalesque. Ils apportent une nouvelle dimension à cette activité artistique en privilégiant l'aspect convivial de la pratique et en visant l'étude et l'expérimentation du matériau pour établir la légitimité de cette forme d'art.

Nous avons choisi d'étudier la sculpture sur neige et sa relation avec les «mondes de l'art»<sup>42</sup>. Cette recherche prend en considération deux aspects fondamentaux du champ artistique québécois. D'une part, l'histoire de l'art qui traite des beaux-arts et du marché des œuvres reconnues par cette institution. D'autre part, une vie artistique parallèle aux institutions.

Les critères artistiques et esthétiques propres aux beaux-arts sont la référence en histoire de l'art et pour les institutions. Ces critères ordonnent la reconnaissance d'une œuvre d'art en fonction de la signature de l'artiste,

---

<sup>42</sup> Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

du marché de l'art, des méthodes et techniques conventionnelles enseignées officiellement dans les cours d'art et d'histoire de l'art, de la distinction artisan/artiste et de la prédominance de la métropole. Ces critères et ces normes se concrétisent, entre autres, par des subventions allouées aux artistes reconnus afin qu'ils réalisent de nouveaux projets.

Dans cette recherche, nous allons tenter de cerner le type de relations que la sculpture sur neige entretient avec les institutions politiques et culturelles québécoises. Dans le but de saisir le parcours évolutif de la sculpture sur neige, nous allons aborder l'histoire et la structure des différentes manifestations de sculpture sur neige, c'est-à-dire leur processus d'institutionnalisation.

Par ailleurs, la dynamique des réseaux d'art parallèle nous permet de situer la sculpture sur neige dans une configuration contemporaine, l'art parallèle au Québec. Cette dernière approche s'inscrit dans les perspectives de Fernand Harvey, Andrée Fortin (*La nouvelle culture régionale*, 1995) et Guy Sioui Durand (*L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, 1997). Ce qui dans les années soixante était défini parallèlement aux institutions centrales en art, prend de plus en plus d'importance sur la place publique. "[...] la contre-culture entre dans le mode de la vie publique donc s'institutionnalise<sup>43</sup>". L'influence grandissante des réseaux d'art parallèle se présente comme un indice de la postmodernité.

Effectivement, dans les années 1960, les réseaux d'art parallèle symbolisaient un contre-projet social et avaient plutôt un ton révolutionnaire. Ce qui représentait la contre-culture a, dans les années

---

<sup>43</sup> Jules Duchastel, *Milieus contre-culturels, culture et transformations sociales*, dans *Cultures populaires et sociétés contemporaines*, Gilles Pronovost (dir.), Québec, PUL, 1982, p. 151-154.

1980<sup>44</sup>, subi une certaine forme de normalisation. La contre-culture s'est organisée en réseaux. De cette façon, elle est demeurée active, toujours rebelle aux paramètres institutionnels. Cette organisation a mené l'art parallèle vers une certaine autonomie. L'organisation en réseaux témoigne d'une transformation de la contre-culture. Cette redéfinition passe par trois nouveaux foyers qui déterminent les réseaux d'art parallèle:

- ⇒ l'affirmation des minorités culturelles par leur art;
- ⇒ les stratégies de la nouvelle génération selon de nouveaux regroupements périphériques;
- ⇒ les échanges internationaux et interethniques<sup>45</sup>.

Ce qui se trame, en parallèle, exprime des besoins autres que ceux auxquels répondent les institutions. Comparativement au Carnaval de Québec, le développement régional de la sculpture sur neige est moins axé sur la reconnaissance institutionnelle que sur des besoins relatifs à la convivialité, à la démocratisation de la pratique artistique, à la recherche et à l'expérimentation. Ces besoins et ces objectifs, en ce qui concerne la sculpture sur neige, l'institution ne peut présentement y répondre. C'est à partir de cette divergence que naît le problème de la reconnaissance de la discipline artistique de sculpture sur neige.

### **Problématique**

Après avoir visité quelques sites de sculpture sur neige, de 1995 à 1997, nous est apparue une insatisfaction flagrante à l'égard du cadre organisationnel dans lequel se déroule cette manifestation hivernale. Dans un premier temps, cette insatisfaction se perçoit chez les artistes. Cela se manifeste à l'intérieur de l'événement, relativement au manque de tact de l'organisation. Par exemple, en regard des compétitions injustes et d'une hiérarchisation inopportune, aux dires des sculpteurs.

<sup>44</sup>Guy (Sioui) Durand, *Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, sociologie critique*, Thèse de doctorat, Québec, l'Université Laval, 1994, p.225.

Il y a également un aspect extérieur qui, à lui seul, peut sembler incohérent. Le manque de communication entre les organisations (et ce, à différentes échelles; régionale, provinciale, nationale et internationale) ne facilite pas la communication des acteurs entre eux. Le manque de communication et d'informations théorique, scientifique et culturelle est flagrant.

“Leurs assises populaires étant bien établies au pays, les sculptures sur neige et sur glace doivent maintenant gagner la pleine reconnaissance du milieu culturel. Ce serait là leur plus belle victoire collective. Il n’y a pas de raison pour que des artistes québécois du calibre des Inuit Meeko, par exemple, soient encore considérés comme des marginaux, ignorés par les critiques, les théoriciens et autres spécialistes consacrés. Parle-t-on seulement de cette pratique dans les cours de formation en arts plastiques dispensés par nos institutions? Quelle importance y accorde-t-on dans les cours d’histoire de l’art axés sur la sculpture contemporaine?”<sup>45</sup>

Cette activité est plus ou moins définie, elle semble peu autonome et encore moins reconnue par l'État comme étant une véritable forme d'art. La reconnaissance officielle ne se produit que par l'octroi de subventions venant du secteur touristique. Ce n'est donc pas une reconnaissance fondée sur l'existence d'une véritable discipline artistique. Hormis le cas du Carnaval de Québec, peu de considération est manifestée par les différents organismes artistiques et culturels.

En analysant les événements qui se déroulent pendant le Carnaval de Québec et ceux qui présentent la sculpture sur neige en région, nous retrouvons la dualité institution et contre-institution à l'œuvre dans tout processus d'institutionnalisation. Ainsi, nous espérons comprendre l'insatisfaction des sculpteurs et les problèmes de communication dans le milieu de la sculpture sur neige par l'analyse du processus d'institutionnalisation.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 237 à 245.

<sup>46</sup> Clément Fontaine, «L'art venu du froid», *Espace 18*, hiver 1992, p.19.

### **Une étude du processus d'institutionnalisation**

L'étude du processus d'institutionnalisation se penche sur la transformation du groupe en une organisation, sur la détermination des enjeux et sur la relation des acteurs avec l'institution. Les interrelations sont souvent traduites en rapports de force parce que, avec l'institutionnalisation, naissent les règlements, les normes, les lois susceptibles de créer l'insatisfaction (des artistes) envers l'organisation de plus en plus contraignante.

Cette situation nous mène vers l'affrontement de deux univers: l'institution et la contre-institution. La socialanalyse ou l'analyse institutionnelle implique l'étude des deux univers en profondeur soit l'institution, représentée, dans le cas qui nous occupe, par les conventions établies par le Carnaval de Québec, et la contre-institution, artistes et intervenants qui œuvrent dans les environnements de sculpture sur neige en région. Ces artistes et autres intervenants régionaux s'unissent pour faire de l'événement régional une rencontre où justement la convivialité, la recherche, l'expérimentation et l'accessibilité de l'activité artistique sont permises. En outre, c'est la reconnaissance de la discipline artistique qui est recherchée dans ces environnements.

Globalement, ce désir de reconnaissance, qui s'apparente aux réseaux d'art parallèle, crée une nouvelle problématique de gestion des organisations dans les milieux artistiques et culturels: "l'institutionnalisation régionale obéit à sa propre dynamique"<sup>47</sup>.

De fait, Andrée Fortin et Fernand Harvey parlent d'un double processus d'institutionnalisation, car l'union des deux camps implique l'apport de nouveaux éléments : la perte relative de l'importance des

---

<sup>47</sup> Guy (Sioui) Durand, *op. cit.*, p. 19.

métropoles et un éclectisme esthétique<sup>48</sup>.

L'insertion de la sculpture sur neige dans les réseaux d'art parallèle nous permet de comprendre comment peut se développer la discipline de sculpture sur neige au Québec. Le rapport entre l'institution et la contre-institution constitue un premier pas vers la compréhension du malaise ressenti sur les sites déjà visités.

Dans l'étude du processus d'institutionnalisation de la sculpture sur neige, les enjeux postmodernes propres aux réseaux d'art parallèle (c'est-à-dire la demande d'autonomie, l'affirmation d'une dynamique propre dans l'organisation et le désir d'être reconnu) sont autant de facteurs qui servent à comprendre l'évolution de la pratique.

Nous posons donc l'hypothèse suivante: le désir de réaliser des événements en région, la volonté de montrer sur la place publique des créations régionales évocatrices d'un environnement culturel significatif et la non-conformité aux conventions institutionnelles des beaux arts situent la sculpture sur neige dans la dynamique des réseaux d'art parallèle; la sculpture sur neige, comme discipline artistique, suit le processus d'institutionnalisation particulier aux événements artistiques parallèles.

### **Cadre d'analyse**

Selon la perspective ethnologique, la culture québécoise, qui connaît des hivers particulièrement rudes, utilise différents moyens pour rendre agréables la vie et le quotidien pendant la période de grands froids et de tempêtes de neige. La sculpture sur neige reflète, comme forme d'expression populaire et de création, une certaine forme d'adaptation à l'hiver.

---

<sup>48</sup> Andrée Fortin et Fernand Harvey, *La nouvelle culture régionale*, Québec, IQRC, 1995, p. 16.

C'est au cœur des carnivals d'hiver que s'est constituée la sculpture sur neige. C'est à travers l'art populaire, les fêtes populaires et les événements culturels que nous abordons la naissance de cette activité artistique. En observant le mode organisationnel de l'International de sculpture sur neige de Québec, de Jonquière en neige et de la Fête d'Hiver de Rouyn-Noranda, nous rendons compte des processus d'institutionnalisation de la sculpture sur neige.

François Bourricaud<sup>49</sup> montre, en analysant la notion durkheimienne de contrainte, que tout n'est pas institutionnalisé. Ce qui ne s'intègre pas à la norme institutionnelle est décrit comme étant contre-institutionnel. Au moment où une organisation désire ne plus subir les contraintes institutionnelles et qu'elle établit ses propres règles, une idéologie différente entre en conflit avec certaines conventions institutionnelles. La dynamique contre-institutionnelle, de plus en plus structurée, peut mener l'organisation vers l'autonomie et la reconnaissance selon des conditions et des objectifs différents de la norme institutionnelle.

L'art parallèle se présente comme la contre-institution organisée en réseaux. Puisque nous concédons déjà une certaine parenté entre la sculpture sur neige et l'art actuel, les réseaux d'art parallèle sont un repère important dans le développement des nouvelles formes d'art. À titre d'exemple, l'art performance constitue un véritable environnement symbolique puisqu'il est engagé socialement.

---

<sup>49</sup> François Bourricaud, «Institutions», *Encyclopædia Universalis*, Corpus 12, Éditeur à Paris, 1989, p. 390.

“Les artistes proposent des formes d’investigations susceptibles de transgresser les conventions, déstabiliser les normes, destituer les rapports conventionnels. Émergeant des mouvements avant-gardistes (futurisme, dadaïsme, surréalisme, fluxus), la performance agit sur l’organisation sociale, politique, religieuse et culturelle.”<sup>50</sup>

Le champ artistique, et plus particulièrement l’art actuel, regorge de symboles qui traduisent une idéologie contre-culturelle, parce qu’ils ont un caractère insolite en regard du mode de fonctionnement imposé par l’institution.

De plus en plus d’œuvres sont créées hors des structures conventionnelles des beaux-arts. Les artistes revendiquent la liberté de développer et de présenter leurs créations. Pour ces raisons, ils en viennent à choisir eux-mêmes leur mode de distribution puisque le système institutionnel est incapable de gérer les œuvres hors normes qui peuvent difficilement être commercialisées. Cette subjectivité médiatisée de l’artiste se trouve en opposition à l’institution. Elle est décrite comme étant un mode de «résistance indomptable de l’individu»<sup>51</sup>.

En opposition à l’idéologie technocratique, elle rejette ce qui fait référence à un environnement de contraintes, et ce, au nom de l’idéologie du sujet.

Par conséquent, nous devons tenir compte des symboles et de l’idéologie véhiculés par les deux groupes d’acteurs. Cela implique que, tout en analysant la structure, le chercheur travaille aussi en profondeur et en arrive à percevoir l’institution comme une «instance imaginaire» (Lourau) et peut-être même comme une culture particulière. Deux niveaux d’opération se présentent au chercheur: une approche analytique dite plus

<sup>50</sup> Le collectif Inter\Le Lieu, site internet octobre-novembre 1997, «surscene.qc.ca/lelieu\_inter/».

<sup>51</sup> Jules Duchastel. *Milieus contre-culturels, culture et transformations sociales*, dans *Cultures*

objective de la structure et une réflexion abstraite permettant de faire ressortir les éléments symboliques implicites émanant de la structure.

Ainsi, pour faciliter le passage d'une conception objective à une conception symbolique, René Lourau privilégie la complémentarité de l'analyse institutionnelle avec l'approche interprétative car "(...) la fonction symbolique doit toujours être en avance sur son objet, et ne trouve le réel qu'en le devançant dans l'imaginaire<sup>52</sup>".

Mais Lourau nous met en garde face à l'utilisation excessive de la méthode interprétative pour l'analyse institutionnelle. Les éléments tangibles de l'organisation sont autant de faits matériels complémentaires à la recherche en profondeur des indices qui nous aident à mieux comprendre l'organisation. C'est pourquoi nous accordons une place aussi importante à la structure et à l'environnement externe de l'organisation dans l'analyse des données.

Pour mieux examiner la structure, nous allons nous recommander à Lapassade selon «la dialectique de la logique d'inachèvement de l'action»<sup>53</sup>. L'évolution du groupe vers l'organisation et l'institution est présentée par Lapassade selon cinq grandes étapes plus ou moins définitives qui proposent des repères importants. Ces étapes nous permettent de structurer les données recueillies lors des observations participantes et non participantes pour ainsi montrer le cheminement parcouru par le groupe et sa situation actuelle (organisation, autonomie, institutionnalisation). Une méthode pragmatique mais intéressante qui reprend la *Critique de la raison dialectique* de Jean-Paul Sartre. Lapassade propose des pistes analytiques et des éléments de compréhension pour retracer, dans le groupe, (1) l'origine,

---

populaires et sociétés contemporaines, Gilles Pronovost (dir.), Québec, PUL, 1982, p. 141.

<sup>52</sup> Jules Duchastel. *op.cit.*, p. 121.

<sup>53</sup> Georges Lapassade. *Groupes, Organisations, Institutions*, Paris, Gauthier-Villars Éditeur, 1974.

(2) la fusion, (3) le mode d'édification des structures internes, (4) la volonté de passer du groupe à l'organisation, (5) les éléments déviants comme les fuites et la non-participation et les modèles bureaucratiques adoptés.

Finalement, pour cerner l'environnement externe des événements que nous allons étudier, nous intégrons nos données dans un courant postmoderne qui dénote une mutation globale dans la constitution de nos organisations, une fragmentation épistémologique dans les mondes de l'art et une nouvelle forme de légitimation des organisations, reprenant la théorie du mode de reproduction sociétal de Freitag. Avec les éclaircissements de Freitag sur la postmodernité, nous pourrions replacer réellement et effectivement l'évolution de la sculpture sur neige au Québec dans un cadre plus général qui se rapporte à la constitution des organisations sociales.

### **Outils méthodologiques**

Pour analyser notre objet d'étude, nous devons faire état de certains faits historiques, définir le processus d'institutionnalisation, en montrer les enjeux et les acteurs. Donc, procéder par une méthode qualitative selon l'interprétation et l'analyse de contenu. L'intuition, qui est à l'origine de ce mémoire, indique que c'est par la méthode inductive que nous arriverons à combler la distance entre le déjà connu et ce qui est à connaître.

Étant donné le peu de textes scientifiques et de documents audiovisuels sur le sujet, nous privilégions la méthode ethnographique pour recueillir les faits propres à la sculpture sur neige, sur le terrain, dans ses diverses organisations. Les manifestations de sculpture sur neige sont nombreuses, mais nous en avons choisi trois parce qu'elles sont représentatives de l'évolution de la sculpture sur neige au Québec. Toutefois, d'autres manifestations de sculpture sur neige seront mentionnées.

Nous employons le terme «environnement» pour traiter des événements de sculpture sur neige à cause des multiples dimensions qui cohabitent dans la sculpture sur neige et également parce que ce sont les fêtes hivernales qui sont les hôtes de cette pratique artistique.

Enfin, la coexistence dans un même événement des activités de la fête hivernale et de la sculpture sur neige ajoute une dimension élargissant ce terrain d'étude. La sculpture sur neige n'est pas reconnue par le système des beaux-arts et elle est, en même temps, insérée dans un cadre. Elle devient donc un environnement difficilement identifiable à la structure institutionnelle et mérite une étude plus approfondie pour décrypter ses particularités. Nous parlerons ainsi d'environnement accueillant la discipline et l'activité de sculpture sur neige.

Cette étude s'attaque au point de vue des sujets de l'action. Nous y recherchons un sens profond qui nous permettra de mieux comprendre l'évolution de la sculpture sur neige. Ainsi, nous tenterons une définition de son statut et nous expliquerons les enjeux qui occupent les organisations. En y cherchant un sens profond, nous visons la démystification des symboles résidant dans l'implicite.

L'intervention du chercheur représente une technique importante d'analyse pour notre objet de recherche puisque nous positionnons selon le sujet de l'action. La sociologie critique présente les outils pour bien gérer l'implication du sujet analyste. Cette approche est intéressante à deux niveaux : le rapport sujet/objet, c'est-à-dire, l'implication subjective de l'analyste, et également, la situation de l'analyste qui, lui aussi, est un élément institutionnalisé du système social. Une citation de Merleau-Ponty exprime bien l'élément d'analyse apporté par l'implication du sujet analyste: "C'est donc en analysant ce qui se passe dans son esprit au moment de l'observation, et non par la seule observation d'un agent

extérieur, que le sociologue élabore la connaissance<sup>54</sup>”.

Nous avons utilisé des ouvrages généraux de références, des périodiques lors d’une recherche active dans les centres de documentation. Sur le terrain, des contacts ont été établis avec des gens liés aux trois environnements étudiés. Une banque d’images vidéo a été constituée entre 1996 et 1998. La caméra s’avère être un outil précieux car elle permet de garder en image des œuvres éphémères, l’évolution de leur construction de même que l’atmosphère régnant sur les sites.

Les notes ont été prises lors d’observations participantes et non-participantes. Elles révèlent les attitudes et commentaires des sculpteurs et des bénévoles qui se greffent à l’environnement de la sculpture sur neige. En fonction des différentes approches sur le terrain, deux types d’entrevues ont été utilisés: l’entretien non-directif et l’entrevue dirigée. Ce dernier type a été utilisé dans le but de structurer et de comprendre la constitution d’une organisation qui gère un concours de sculpture sur neige selon les étapes suggérées par Lapassade. En ce qui concerne l’entretien non-directif, il y a possibilité de s’égarer quelque peu du sujet, mais il permet d’ouvrir de nouvelles pistes. Ceci peut toutefois représenter un désavantage en fonction de certains sujets.

Pour ce mémoire, nous avons dû tenir compte de chaque champ d’intérêt lié à l’évolution de la sculpture sur neige au Québec. Étant donné que plus la réflexion théorique est profonde, plus il est possible d’exercer un contrôle sur l’entretien non dirigé pour en retirer les données nécessaires, nous espérons avoir parcouru toutes les pistes éclairantes pour l’objet d’étude.

---

<sup>54</sup> Jules Duchastel. *op.cit.*, p. 119.

## Chapitre II

### LES CYCLES D'ÉVOLUTION DE LA DISCIPLINE

#### **A) POUR UNE DÉFINITION DE LA SCULPTURE SUR NEIGE**

Difficile de définir une activité telle que la sculpture sur neige. Avant de déterminer le parcours évolutif des organisations qui mettent sur pieds des événements de sculpture sur neige, il nous faut délimiter cette pratique en tant qu'activité pour montrer sa progression en tant que discipline.

Déjà, nous pouvons associer la sculpture sur neige à la fois à l'artisanat — dans la confection des outils par les artistes —, à l'art populaire, à la performance, à l'événement d'art et à la sculpture environnementale. Nous envisageons que la sculpture sur neige fasse partie du courant actuel en art, parce qu'elle regroupe les éléments clés, presque de façon exhaustive, qui définissent l'art actuel : interaction avec le public, l'ensemble du corps qui performe, activités mentales et physiques liées dans l'œuvre et le rapport étroit avec l'environnement exploitant plusieurs formes d'art *in situ* et éphémère.

Depuis la percée de cette activité en région, des artistes sculpteurs sur neige impliqués dans l'organisation d'événements ont soulevé plusieurs questions. Ces interrogations portent précisément sur la discipline et sur la reconnaissance de la sculpture sur neige en tant que forme d'art. Donc, nous allons, au terme de ce chapitre, établir les paramètres de la sculpture sur neige en tant qu'activité et discipline artistique.

## **B) L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE PARALLÈLE**

Guy Sioui Durand explique l'importance qu'ont pris les réseaux d'art parallèle en faisant ressortir trois nouveaux foyers où se jouent désormais la définition ou la redéfinition des normes institutionnelles propres aux milieux artistique et culturel. Ces nouveaux foyers se définissent comme suit: le métissage culturel qui est le lieu de négociation entre l'État et les réseaux parallèles, l'affirmation des minorités culturelles et des regroupements périphériques par l'organisation de leurs propres événements artistiques et culturels, et, l'internationalisme, qui s'explique par l'ouverture des moyens de communication favorisant la collaboration interethnique (Chapitre I, Méthodologie). Citons quelques événements culturels et artistiques illustrant la logique de Durand: les symposiums internationaux de sculpture ou de peinture en région, le Festival international de musique actuelle de Victoriaville et le Festival du cinéma international en Abitibi-Témiscamingue.

Étant donné le caractère ouvert et multiplicateur des regroupements formant le monde de l'art parallèle, nous pouvons déjà introduire le concept de réseau qui soutient cette étude.

De la redéfinition des réseaux d'art parallèle jusqu'à l'alternative émancipatoire qui s'en dégage, voyons en quoi les réseaux parallèles ouvrent un champ de possibilités créatrices et artistiques à l'opposé d'une aliénation fondée sur la normalisation institutionnelle.

### **Quelques événements caractéristiques de l'art parallèle**

Regroupons tout d'abord les activités nommées action, art total, auto-destructionnisme, art processus, dé-collage, représentant de petits *happenings* compris comme étant des manifestations, lors des activités du groupe fluxus. Ensuite, *body-art*, *art live*, s'inscrivent plus particulièrement

dans les activités de la performance<sup>55</sup>.

Nous pouvons définir la performance à partir d'un concept encore plus large: activité intermédia. Ce concept comprend toutes les manifestations interdisciplinaires qui se sont déroulées depuis 1940. À ce titre, citons Alain-Martin Richard: "Mais il ne faut toutefois pas oublier la distinction significative entre «multimédia» et «intermédia». Ce dernier terme utilisé par Dick Higgins, dès 1964, établit une nette distinction entre la juxtaposition de plusieurs disciplines artistiques et l'interpénétration de ces outils<sup>56</sup>". La performance est donc un comportement marquant l'interpénétration de diverses formes d'expression dans une même œuvre.

Les activités reliées à la performance sont plus visibles au Canada dans les années 1960 et déjà sous différentes formes : *happenings*, soirées multimédias, manifestes-agis, nuits de la poésie et activités du groupe du Nouvel âge au Bar des Arts à Montréal, symbole du «Québec underground» d'alors. Ces formes de littérature, de musique, de théâtre, de peinture et de sculpture opéraient en dehors des institutions et du marché de l'art.

Toutes les activités artistiques qui ont animé les réseaux d'art parallèle sont fondamentalement des «pratiques du présent», fortement appuyées par les regroupements communautaires et actives en dehors des circuits institutionnels. La performance, la sculpture environnementale et les événements d'art font partie intégrante de l'histoire de la contre-culture inorganisée et de son évolution vers une organisation en réseaux parallèles.

<sup>55</sup> [Fluxus était un noyau de collaborateurs auquel se sont greffés, entre autres, Henry Flint, Robert Filliou, Dick Higgins, Yoko Ono et Emmett Williams.] Clive Robertson, *La performance au Canada de 1970 à 1980: origines d'une nécessité*, dans *Performance au Canada 1970-1990*, Québec, Éditions intervention, 1991, p.31.

<sup>56</sup> Alain-Martin Richard, *Québec, activisme et performance: des manifestes-agis à la manœuvre*, dans *Performance au Canada 1970-1990*, Québec, Éditions intervention, 1991, p.21.

### **Logique d'objectivation**

Dans le cas de ces formes d'expression, les artistes en viennent à choisir eux-mêmes leur mode de distribution, puisque le système institutionnel est incapable de prendre en charge les œuvres hors normes qui peuvent difficilement être commercialisées. Une œuvre peut ne pas cadrer dans ce système pour plusieurs raisons : parce qu'elle requiert un équipement particulier, des lieux d'une dimension non conforme aux salles des musées, des matériaux rares ou autres que ceux considérés comme nobles (plâtre, marbre, bois) et une formation qui ne se retrouve pas dans les cours d'arts plastiques ou qui n'est pas approuvée par les historiens de l'art. L'artiste doit donc faire sa propre recherche quant aux moyens de production et de diffusion de ses œuvres.

À partir du moment où l'art s'expose sur la place publique, au sein d'une communauté qui l'identifie, qui le reconnaît et qui a une influence croissante, ses rapports avec le marché et l'État en sont modifiés. L'aide gouvernementale semble se déplacer vers une collaboration entre les artistes et le système de l'art dans une relation de négociation, ce que Durand appelle le métissage culturel. D'ailleurs, le développement et les initiatives régionales et communautaires représentent plusieurs avantages économiques pour les gouvernements. Voyons maintenant quelles sont les principales caractéristiques de l'art parallèle.

#### *UNE PRATIQUE DU PRÉSENT*

L'art parallèle est significatif dans son contexte; *in situ*. Il interagit avec différents éléments de l'environnement où il évolue autant dans une situation d'improvisation que selon une logique d'actes prédéterminés. En ce sens, il est une «pratique du présent» (Alain-Martin Richard, 1991) et préconise une exposition immédiate, spontanée et souvent éphémère.

#### *L'ORGANISATION EN RÉSEAUX*

L'art parallèle comporte des règlements internes (théâtre), ou externes (rituel). Il est un langage et une forme d'expression collective ou individuelle, un acte rituel ou une tâche à accomplir. Le corps y tient souvent (entre autres lors de performances) un rôle fondamental, direct ou indirect, manipulant et intégrant les nouvelles technologies (entre autres, nous parlons ici de traitement numérique).

Même l'expérimentation, dans le monde de l'art, a ses règles les plus strictes. L'avant-garde, dans toute sa complexité et son langage, n'exclut pas la notion de règlements. "Ce que les règlements sont aux jeux et aux sports, la tradition l'est au rituel et les conventions le sont au théâtre, à la danse et à la musique<sup>57</sup>". Bref, sous l'influence de nombreux facteurs relativement à l'environnement, à l'espace et au spectateur, l'art parallèle est régie, dans ses différentes manifestations, par un ensemble de règles externes et internes dont la «tradition». Ces règles représentent les fondements sur lesquels s'appuie l'organisation en réseaux parallèles. Ce ne sont pas des bases bureaucratiques, mais plutôt des assises fondées sur des valeurs communautaires, sur la «tradition», la culture et l'engagement socio-politique.

#### *DÉBORDEMENT DU CHAMP ARTISTIQUE*

Schechner décrit la performance, de façon générale, comme un comportement, ni facile ni gratuit, une mouvance constante. Par «mouvement continu», il entend une alternance d'éléments et de pièces de la performance qui sont rejetés, remplacés ou introduits sans préalables.

---

<sup>57</sup> Richard Schechner, *op. cit.*, p.11.

La performance est

“Un monde spécial où les gens peuvent faire les règlements, réarranger le temps, assigner des valeurs nouvelles aux objets, et travailler pour le plaisir. Ce monde spécial n'est pas gratuit mais vital pour la vie humaine. (...) En termes psycho-analytiques, le monde des activités de performance est le principe de plaisir institutionnalisé<sup>58</sup>.”

Ces attributs caractérisent également l'activité artistique parallèle qui évolue toujours en interaction avec son environnement et souvent engageant des acteurs et des spectateurs.

Les activités parallèles débordent le champ de l'art. Par opposition à une réalité vécue de façon plutôt inconsciente, elles proposent une «aperception du monde » (Alain-Martin Richard, 1991). L'art parallèle a la capacité d'exprimer une réalité tout comme l'exposerait une théorie; il nous fournit la « sémiotique d'une collectivité sans distance<sup>59</sup>».

#### *L'ENGAGEMENT ET LE CHANGEMENT*

Non-productif en terme de valeur marchande, l'art parallèle est revendicateur. Il est engagé et vise la transformation des acteurs et des spectateurs. Cet engagement est plus qu'une forme d'expression, il est un «Actuel». Une forme d'art qui revise et retransmet le rythme de vie des actes et des situations de notre monde selon de véritables désirs et envies; des utopies.

Selon Schechner, un «Actuel» est un lien entre tous les désirs et envies des sociétés primitives et avancées. La performance et d'autres pratiques d'art parallèle rejoignent, en certains points, le rituel dans le

<sup>58</sup> *Idem.*

<sup>59</sup> Steve McCaffery, *Une carnavalisation des processus logiques*, dans *Performance au Canada 1970-1990*, Québec, Éditions Intervention, 1991, p.265.

regard sur le présent qu'ils posent, inspirés à la fois du passé et du futur. La transformation s'opère dans la pratique parallèle par le regard différent proposé par l'art parallèle. En posant un regard animé sur les enjeux actuels, la pratique engagée est appelée manœuvre.

La manœuvre est une trajectoire opposée à la performance. Selon Durand, la manœuvre "visait à décloisonner en actes l'enfermement possible des performances dans le sens de spectacles intérieurs. L'idée de manœuvre entendait y faire renouer la performance avec un art immédiat dans des zones, des contextes et avec des audiences inattendues, hors des lieux de l'art parallèle<sup>60</sup>". Plus qu'un geste artistique, la manœuvre est un discours socio-artistique.

La manœuvre, ou toute pratique qui vise l'engagement et le changement par la transformation, est une forme de rituel. La pratique artistique accomplit une tâche qui, en plus d'explorer les différentes formes d'expressions artistiques, aboutira à un but non exclusivement artistique ou esthétique. Le public est impliqué au même sens que les artistes, non pas par la contemplation, mais plutôt en faisant état de son savoir.

#### *LES SPECTATEURS*

L'art parallèle ne nécessite pas obligatoirement d'audience. Mais, déjà, l'environnement qu'il envahit, l'espace qu'il habite, implique ses résidents et ses visiteurs.

Le public, profane ou initié, occupe une place bien particulière dans l'art parallèle. L'espace est le lieu d'une rencontre et porte en lui la signification de solidarité, d'appartenance à un groupe. Schechner établit que, pour le public accidentel, l'inattention sélective des spectateurs

<sup>60</sup> Guy Sioui Durand, *op. cit.*, p.274.

interagit tout autant que la compréhension soutenue des initiés puisque le recul que permet l'évasion caractéristique des profanes mène à la détection de certains détails imperceptibles jusqu'alors par les initiés. Inconsciemment, l'art parallèle s'impose et le spectateur est impliqué, il est souvent acteur.

### **Rappel**

---

Qu'il s'agisse d'une performance, d'une manœuvre ou de toute autre forme d'art parallèle, le statut en demeure changeant, presque imperceptible et cela volontairement.

En faisant cette brève incursion dans le monde de l'art parallèle, nous y avons repéré cinq comportements. Mais comme Durand nous l'expose dans *L'art comme alternative*, les frontières qui délimitent l'art parallèle et l'art institutionnalisé ont tendance à s'éclipser.

En introduisant le concept de manœuvre, Durand montre une autonomisation en sous-réseaux de certaines pratiques artistiques dites parallèles. Ces sous-réseaux se démarquent essentiellement par leur orientation engagée, par la critique qu'ils livrent et par l'engagement au plan sociopolitique qu'ils entreprennent. Ils s'agit ici de la poursuite d'un projet axé principalement sur la dématérialisation de l'art, un projet déjà amorcé dans les années soixante par la contre-culture au Québec.

Néanmoins, les lieux hors institution sont de plus en plus rapatriés dans les sphères institutionnelles. L'art parallèle s'en trouve transformé à l'approche des nouveaux programmes mis sur pieds par l'État. Durand parle d'une remise en question de l'essence et de l'existence des réseaux d'art parallèle surtout avec la montée des sous-réseaux, engagés, qui réitérent l'aspect contre-institutionnel à leur entreprise. D'autres lieux d'art

parallèle continuent ainsi de se déployer.

### C) LA NEIGE ET L'ART

Bouchard et Arcand établissent que la neige est notre première expérience des arts plastiques<sup>61</sup>. Ils soutiennent cet énoncé en nous rappelant le façonnement de la balle de neige, la construction du bonhomme de neige ou du fort en neige qui fut le lieu de batailles et de jeux pour les petits et les grands.

Malgré sa beauté éphémère et le fait qu'il soit destiné urbainement à être sali et nettoyé, l'hiver, dans sa blanche féerie, demeure ancré dans notre mémoire. Qui a connu l'hiver une fois sait que son souvenir est éternel. Sa légèreté intrinsèque, pour paraphraser Bouchard, suspend le temps. La tombée de la neige calme de par le silence qu'elle impose.

“La fascination qu'exerce la neige sur les esprits puise à cette propriété: comme elle paraît semblable en tous temps et en tous lieux, même si elle diffère en rigueur, la neige est à la fois hors lieu et hors temps<sup>62</sup>”.

La neige est outil de l'imagination et aussi de l'inconscient. Ce matériau nous éveille par sa seule présence à une forme esthétique particulière.

<sup>61</sup>Bouchard & Arcand, *Du pâtre chinois, du baseball et autres lieux communs*, Montréal, Boréal, 1995, p.60.

<sup>62</sup> Gilles Lapouge. *Le huit de la neige*, Paris, Éditions Albin Michel, 1996, p. 36.

### **Du rituel à la performance**

Un événement de sculpture sur neige appelle certains sentiments ou émotions. Cette atmosphère dégage un sentiment de convivialité, d'harmonie avec la nature. Elle témoigne de l'histoire du combat de l'homme avec le froid. L'expérimentation du matériau et des techniques de sculpture sur neige se concrétise dans la rue, sur la place publique et dans des espaces artistiques non conventionnels.

Comme nous l'avons vu avec Schechner, une telle atmosphère, lors d'événements ou de manifestations artistiques, est caractéristique de la performance. Ces comportements se retrouvent dans les peuples primitifs et également, mais sous une forme différente, dans les sociétés avancées. Généralement, ce sont les mouvements artistiques qui tentent de réactualiser certaines attitudes disparues des sociétés avancées. Ces envies et désirs ancrés au plus profond des cultures et des sociétés sont des «Actuels»; "Ces désirs peuvent indiquer une alternative sincère et véritable à notre tragique société<sup>63</sup>". De sorte que les environnements de performance décrits par Schechner se rapprochent de l'art parallèle québécois. Cela s'effectue par l'attitude d'engagement adoptée et l'atmosphère particulière qui réveille certaines valeurs communautaires.

---

<sup>63</sup> Richard Schechner. *op. cit.*, p.39. (traduction libre)

Tableaux 1-2-3-4 Les quatre formes d'«Actuels» où sont décrits quelques uns des comportements-désirs nommés par Schechner<sup>64</sup> :

Tableau 1

LA TOTALITE, UN TOUT
la personne entière
le communautaire
un monde en paix
pas de division corps/esprit
pas de travail aliéné
théâtre total
activités intermédiées
pas de domination gouvernant/gouverné

Tableau 2

PROCESSUS ET CROISSANCE ORGANIQUES
la fin d'une société de biens et de conformisme
procédés et non pas produits
art rituel
crier ses sentiments
aliments organiques
pas de clame artificiel

CONCRÉTISATION
théâtre de rue
théâtre de guérillas
happening
implication, engagement
faire connaître ses besoins
agir pour obtenir une réponse
poésie et musique concrète
pornographie
éveil sensoriel

Tableau 3

EXPÉRIENCES TRANSCENDANTALES
pensée positive
sacralisation de chaque jour du quotidien
performance par et dans les communautés
théâtre expérimental
festival de rock
mysticisme, tribalisme, chamanisme
zen, yoga

Tableau 4

Ces «Actuels» représentent les fondements des désirs et des rêves de toute société ou culture. Ils sont une sorte de réalité intérieure et demeurent utopiques car incompatibles avec la réalité extérieure. Un

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 39-40.

engagement de la sorte, selon certaines règles (rituel, tradition, convention), peut effectivement mener à une transformation.

La sculpture sur neige est empreinte de l'atmosphère des «Actuels» et nous la comprenons, à ce titre, comme une activité parallèle. Elle a ses règlements externes et internes. Elle s'inspire des traditions, des rituels de l'époque des carnavals d'hiver, du mode de vie des ancêtres du Québec à l'époque de la Nouvelle-France, du combat éternel de l'homme contre les rigueurs du froid. La sculpture sur neige a une histoire.

#### **D) DÉVELOPPEMENTS TECHNIQUES DE LA SCULPTURE SUR NEIGE**

Louis Jobin fut le premier, au Québec, à mettre sur pied une véritable méthode de sculpture de blocs de glace. Il a conçu un système d'assemblage de petits blocs de glace taillés pour en faire un immense bloc de glace. Durant les manifestations de 1894 et de 1896, ces immenses blocs mesuraient huit pieds de hauteur et étaient déposés sur un promontoire en glace de dix pieds de hauteur<sup>65</sup>. Les journaux de l'époque, plus particulièrement *L'Électeur* et *L'Union Libérale*, dévoilent le nouveau procédé employé par Jobin:

“Bien des gens se demandent peut-être comment l'on peut façonner des statues dans la glace? Plusieurs s'imaginent qu'il ne s'agit que de faire un moule, couler l'eau comme l'on coule la fonte. Elles oublient que la masse d'eau se dilate en se congelant et ferait éclater le moule. Voici comment M. Jobin a procédé: il a soudé ensemble plusieurs blocs de glace de manière à se procurer une masse assez considérable pour lui permettre de sculpter son sujet. La statue terminée, M. Jobin la sépare en plusieurs blocs en pratiquant des coupes à l'endroit des soudures<sup>66</sup>”.

Mais la glace a demandé quelques outils particuliers. Jobin a dû inventer de nouveaux outils et également modifier la prestance de son geste; un coup trop faible faisant voler la glace en poudre et un geste trop dur ne permettant pas la délicatesse nécessaire à la réalisation des détails. La neige risquait, dans ce cas, de partir en morceaux de façon imprévisible. Jobin a donc inventé une paire de gros ciseaux pour mener à bien la commande que lui avait faite le Carnaval d'Hiver de Québec.

<sup>65</sup> Mario Béland, *Louis Jobin et le marché de la sculpture au Québec*, Thèse de doctorat, Faculté des Lettres, Québec, Université Laval, 1991, p.275.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.279.

Un journaliste a surnommé Jobin, déjà reconnu pour ses œuvres en glace, «l'artiste-inventeur». À l'image de ce qui constitue le développement d'une ou de plusieurs techniques de sculpture sur neige, Jobin a véritablement inventé des outils et un procédé pour travailler et expérimenter son matériau.

Dans *Les palais de glace*, les auteurs parlent des exigences de la glace et de la neige et des techniques propres au travail de ces matériaux<sup>67</sup>. Les sculpteurs préparent plans et maquettes pour assurer les points d'appuis au sol et pour se représenter, à l'échelle, la masse de neige à transformer. Le document relate la technique des militaires travaillant à l'aide de moules en bois remplis de neige par un chargeur à neige. Qu'il s'agisse d'un immense palais de glace ou de sculptures sur neige plus modestes, la préparation, avant de commencer à sculpter, est cruciale.

Avec la popularité des palais de glace, les moules ont été utilisés pour former plusieurs blocs de neige plutôt que des blocs de glace à une époque où il était devenu trop coûteux de pratiquer la coupe de la glace directement dans le fleuve Saint-Laurent, par exemple. C'est ce qui arrive en 1979 à Québec: la neige est devenue plus populaire que la glace pour la construction du «palais de bonhomme». La coupe de la glace était trop coûteuse et dangereuse et... le métier se perd.

Ceux qui ont déjà vu les sculptures sur glace du Carnaval de Québec dans les années 1980 peuvent témoigner de l'évolution de la technique de la sculpture sur glace. N'étant soumis à aucune règle, certains artistes se sont démarqués en sculptant la glace avec une scie mécanique. Cependant, la glace est encore travaillée au ciseau lors de différentes manifestations. La sculpture sur glace est pratiquée, entre autres, lors de certaines fêtes

---

<sup>67</sup> Anderes F. et Agranoff A, *op. cit.*, p.109.

hivernales. On peut l'apercevoir aussi au milieu d'œuvres culinaires offrant un complément au spectacle d'une table bien garnie. Les œuvres en glace qu'on admire aujourd'hui sont, en général, moins imposantes que celles de Louis Jobin à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

En ce qui concerne la sculpture sur neige, il est tout d'abord important de mentionner qu'au tout début on ne parlait pas de sculpture mais de modelage de la neige. Les artisans de la rue Sainte-Thérèse façonnaient leur monument à partir d'un simple tas de neige disponible qu'ils modelaient avec de l'eau pour augmenter la solidité des éléments descriptifs ajoutés, ce qui donnait à la neige un fini rugueux et une couleur grisâtre.

En 1981, au moment où le Conseil de la Sculpture du Québec s'implique dans le concours de sculpture sur neige du Carnaval de Québec, les œuvres proposées sont réalisées avec de l'eau et de la neige. Les tas de neige étaient formés sur les flans d'un mur. D'ailleurs, c'est de cette même façon que s'est déroulé le premier concours de sculpture sur neige de Rouyn-Noranda, à la fin des années 1980<sup>68</sup>.

Roger Marchand<sup>69</sup> traite, de façon rigoureuse, de la neige comme matériau. À partir du modelage qui donnait une couleur grisâtre à la neige et des saletés qui pouvaient s'incruster dans la blancheur de la masse neigeuse, il explique en détail le processus d'évolution des moules utilisés pour la sculpture sur neige. Il explique aussi la transformation et les qualités de la neige comme matériau. Nous n'exposerons pas tous les détails techniques dont fait état Marchand. Cependant, nous allons débiter par un compte rendu de ses études concernant la technique du moulage.

---

<sup>68</sup> Entrevue réalisée en mars 1997 avec Luc Boyer à Rouyn-Noranda.

<sup>69</sup> Roger Marchand, *Un art sous zéro*, Maîtrise en art plastique, Université du Québec à Chicoutimi, 1993.

### **Le moulage**

Selon Roger Marchand, la naissance du moule pour former un bloc de neige compressé est reliée à un processus très ancien. Celui de la soustraction de la matière, c'est-à-dire la sculpture<sup>70</sup>. Le moulage permet un certain contrôle de la neige qui est un matériau sensible et vivant. Le but propre de l'utilisation de moules dans la sculpture sur neige est de retenir et de compacter la neige<sup>71</sup>. Le volume de la masse de neige se présente dans un format plus dense. Puisqu'il s'agit là de défier le cours naturel des choses, cette densité augmente le contrôle du matériau autant pour le travailler que pour la sécurité des sculpteurs et du public.

Pour remplir le moule, les techniques utilisées sont une ou des souffleuses et également le remplissage manuel. Selon Marchand, une des premières techniques de moulage utilise le moule à charnière (Illustrations 3 et 4). Le moule à charnière est d'ailleurs le plus utilisé dans les concours de sculpture sur neige de la province. Il permet une stabilisation rapide du matériau surtout quand plusieurs blocs sont à édifier. Sa conception est assez simple et ses coûts de fabrication et d'utilisation sont minimes<sup>72</sup>.

Les moules carrés ou rectangulaires s'avèrent être moins efficaces pour la réalisation de hauteurs vertigineuses, tandis que le moule de forme circulaire se prête mieux à la construction de blocs gigantesques de plus de dix mètres de hauteur.

Un deuxième type de moule peut toutefois être utilisé pour élever des blocs de neige compressée. Marchand l'a nommé le moule-ascenseur "en

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>71</sup> Roger Marchand, *op. cit.*, p.18.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.18.

raison de sa propriété à s'élever par étape ou en étages tel un élévateur<sup>73</sup>". Il facilite la production de volumes très hauts et dans des lieux inaccessibles à de l'équipement lourd. Construit de bois, de carton, de métal ou de plastique, il peut également prendre différentes formes et ainsi varier l'aspect extérieur de la masse de neige compactée à chaque étage (Illustrations 7 et 8).

### **Le matériau**

Plus la neige compactée en bloc est résistante, plus elle s'apparente aux propriétés d'un glacier: pesanteur, dureté, solidité et résistance plus longue à la chaleur. La neige, en tant que matériau naturel, est par essence fragile et légère. Elle est vivante, car la matière est en transformation continue, altérée par le vent, la température et les rayons du soleil. L'âge, la fraîcheur et la pression conduisent les cycles de vie de la neige: "C'est une matière avec des propriétés exceptionnelles aussi longtemps que la température se maintient sous zéro<sup>74</sup>."

Pour mieux préparer un bloc de neige compressée en fonction de l'œuvre qui devra être réalisée, plusieurs facteurs naturels sont à considérer avant le remplissage du moule. Dans un premier temps, les éléments naturels peuvent être prévisibles jusqu'à un certain point. Si l'artiste n'a pas tenté de comprendre le cinétisme lent qui anime la masse neigeuse, les éléments naturels peuvent jouer contre sa volonté. Nous devons ajouter que peu de sculpteurs connaissent la théorie du «cinétisme lent» dans ses moindres détails.

Dans la plupart des concours, les sculpteurs sur neige ne peuvent décider eux-mêmes de la forme que prendra la masse de neige compressée qu'ils auront à sculpter. À l'inverse, le sculpteur qui peut élever lui-même

<sup>73</sup> Roger Marchand, *op. cit.*, p.21.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.12.

sa masse, par exemple, avec l'utilisation du moule-ascenseur, a plus de chance d'obtenir la masse de neige qu'il désire.

De plus, comme l'a expérimenté Roger Marchand, il est possible de s'approprier une partie des conditions environnementales dans la réalisation d'une œuvre en neige. Pour cela, il faut décider de l'emplacement du bloc, de l'ajout d'un écran solaire et de la qualité de compression des différentes parties du bloc. De ce point de vue, les hausses de température ne sont plus fatalement désastreuses.

Deuxièmement, tout est dans l'édification du bloc. La saleté ou tout objet qui s'incruste dans la masse de neige, ne serait-ce qu'un glaçon, déplace les propriétés prévisibles de la masse neigeuse. En protégeant la couche extérieure du bloc, par exemple en vaporisant de l'eau, on peut prolonger la froidure de la neige compactée (sa solidité) lors d'un réchauffement de température.

Finalement, la recherche et l'expérimentation de la neige par Marchand montrent qu'il est possible d'étudier la neige avec sérieux, qu'elle offre plusieurs possibilités en art et que la recherche et l'expérimentation n'en sont qu'à leurs premières armes. "Ce processus d'évolution et les possibilités qu'il offre en sculpture, ouvrent un champ d'exploration dont les seules limites sont celles de l'imagination<sup>75</sup>."

---

<sup>75</sup> Roger Marchand, *op. cit.*, p.8.

### Les outils

Depuis la grande paire de ciseaux imaginés par Louis Jobin jusqu'à aujourd'hui, les outils se sont beaucoup diversifiés. Aujourd'hui, on retrouve dans les coffres des sculpteurs sur neige plusieurs formes de pelles, de différentes grandeurs, et également, quelques outils de jardinage. La particularité de ces outils déjà sur le marché tient de l'affilage des lames, et ce, souvent sur deux ou trois côtés. Certains sculpteurs créent des pelles en aluminium, ou à partir d'autres matériaux résistants, et y ajoutent différents manches en autant de longueurs que de formes (courbés, en demi-lune, droit ou à angle). Ces manches peuvent être en bois ou en tout autre matériau suffisamment résistant et certains sont interchangeables avec les différentes pièces affilées disponibles. D'autres ont aussi la propriété d'être télescopiques.

Des systèmes d'échafaudages sont souvent mis à la disposition des sculpteurs dans les concours. Mais Roger Marchand a adapté l'équipement utilisé par les spéléologues et certaines techniques d'escalade pour éviter toute entrave visuelle durant la conception de l'œuvre. Cet équipement supprime les contraintes amenées par des échafaudages lourds à transporter et obstruant une grande partie de l'œuvre devant laquelle ils sont installés<sup>76</sup>.

Les rencontres entre sculpteurs sont remplies de surprises quant à la confection des outils de chacun. Cela est dû au fait qu'il n'existe pas d'instruments prédestinés à la sculpture sur neige sur le marché. Voilà une richesse supplémentaire qui démontre l'ingéniosité de ces artistes de la neige, mais qui fait état de l'ampleur du travail d'organisation qui reste à faire dans ce domaine.

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.33.

### *Chapitre III*

#### LA SCULPTURE SUR NEIGE DANS LA CAPITALE: CONFORMITÉ AU MODÈLE INSTITUTIONNEL

##### **A) LE CARNAVAL DE QUÉBEC : 1894 À 1980**

Aujourd'hui, le Carnaval de Québec jouit d'une réputation internationale auprès des sculpteurs sur neige. Mais plusieurs nouveaux départs ont contribué à cette situation. Pour mieux comprendre l'ascension des concours de sculpture sur neige, nous nous reportons vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au moment où le Carnaval de Québec a implanté les structures qui deviendront celles des activités de sculpture sur neige au Québec.

##### **La sculpture sur neige: l'amorce**

Le statuaire Louis Jobin, premier sculpteur sur glace reconnu au Québec, s'est approprié admirablement un matériau empreint de traditions populaires: la glace et, par extension, la neige. Dans son habileté technique à travailler les nouveaux matériaux, il a contribué à la popularité de cette activité dès les premières manifestations de sculpture sur neige et sur glace au Carnaval de Québec, c'est-à-dire lors des Conventions de 1894 et de 1896; ce que Mario Béland a appelé la «sculpture festive»<sup>77</sup>. Les monuments de glace réalisés par Jobin à l'effigie des grandes figures politiques et des vedettes du temps ont tout de suite séduit à la fois la population et les touristes étrangers, donnant en quelque sorte le coup d'envoi à l'initiative populaire de sculpter la neige.

---

<sup>77</sup> Mario Béland, *op. cit.*, pp. 266-283.

*INTÉGRITÉ ET INNOVATION*

Louis Jobin est issu d'une école où la formation était traditionnelle. Ce qui n'était pas le cas de nombreux artistes européens qui envahissaient le marché de la sculpture nord-américaine à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le travail de Jobin est marqué par des thèmes inspirés du peuple, évoquant à la fois l'aspect religieux et profane de l'époque dans laquelle il a vécu.

Pour se maintenir dans un marché de plus en plus spécialisé, il a su faire preuve d'innovation technique dans l'exploration des matériaux.

"Un bon goût rare a présidé à tous les détails de cet ouvrage d'art qui suscite l'admiration de tous ceux qui l'on vu (...) On a appliqué sur un côté de la bannière une jolie statue représentant saint Roch et exécutée par le ciseau d'un habile sculpteur du faubourg Saint-Jean, M. Jobin. Le tout est entouré d'une couronne de feuilles d'érables, au bas de laquelle est un magnifique castor. Au dessus de saint Roch on voit le mot «patriotisme» en lettre d'or"<sup>78</sup>.

Jobin a toujours privilégié ses connaissances de base, sa formation traditionnelle et la devise de la société québécoise de l'époque, «Religion et Patrie»<sup>79</sup>.

"Que Jobin ait été ou non le véritable pionnier de la sculpture sur glace au Québec, il n'en demeure pas moins qu'il est le premier à l'avoir pratiquée à une si grande échelle et avec autant d'ingéniosité et d'invention. Au Carnaval de 1894, ses monuments remportèrent d'ailleurs un immense succès, suscitant autant l'admiration du grand public que celle des chroniqueurs de journaux."<sup>80</sup>

Jobin est demeuré au service de la société et cette dernière le lui a bien rendu. Les journalistes ont capté, dans l'effervescence de la fête, la

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.267.

<sup>79</sup> Mario Béland, *op. cit.*, p.490.

satisfaction que Jobin a procuré à la population justement en tenant compte des intérêts de la société québécoise de son temps<sup>81</sup>. Il est l'artiste statuaire québécois ayant produit la plus importante collection en nombre de pièces.

### **L'activité populaire**

Après les carnivals de Québec de 1894 et 1896, qui présentaient des œuvres en glace, on a vu apparaître un engouement populaire pour la sculpture sur neige. À cette époque, la neige ne faisait l'objet d'aucun montage technique. Il y avait des sculptures sur neige partout où cela était naturellement possible, c'est-à-dire sur les propriétés des citoyens et dans les rues commerciales et résidentielles. Les œuvres en neige, représentant différents sujets, ont envahi les rues de Québec et des environs.

En 1954, lorsque renaît le Carnaval de Québec, la sculpture sur neige prend de l'importance alors que plusieurs traditions québécoises sont mises en valeur. Dans cette nouvelle version du Carnaval de Québec, les activités socio-culturelles et sportives se multiplient. Bonhomme Carnaval voit le jour et la Reine du Carnaval fait son apparition avec les duchesses, ce qui donne à la fête un cachet majestueux, renforcé par l'érection du palais de glace.

Nous pouvons affirmer que les carnivals de Québec, de 1954 à 1980, étaient fortement axés sur les événements traditionnels : le caractère populaire de la fête se voulait une allusion aux activités et festivités de nos ancêtres. Prenons comme exemple la danse paysanne de la Saint-Valentin, le grand bal travesti des légendes et chansons canadiennes, la course en canots sur le Saint-Laurent et le grand festival du folklore<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> Ibid., p.275.

<sup>81</sup> Mario Béland, *op. cit.*, p.479.

<sup>82</sup> Georgette Lacroix, *Le Carnaval de Québec: une histoire d'amour*, Montréal, Les Éditions Québecor, 1984, p.83.

C'est en 1955, que la rue Sainte-Thérèse laisse officiellement libre cours à l'érection de monuments de neige. Georgette Lacroix décrit les Carnavals de Québec de 1954 à 1980 comme importants et imposants en raison du nombre de visiteurs, de sculpteurs sur neige et de sculptures sur neige qui apparaissent pendant les festivités<sup>83</sup>.

#### **Du statut amateur au statut professionnel**

Entre 1950 et 1970, avant les concours provinciaux, nationaux et internationaux, les sculpteurs sur neige se démarquaient par la beauté et par la qualité de leurs œuvres. Ces représentants québécois n'étaient pas des artistes de profession. Ils apprivoisaient et perfectionnaient leur technique sur la rue Sainte-Thérèse.

Raymond Saint-Laurent est un de ceux-là. Plombier, il sculpte la neige depuis 1954. Il nous rappelle, dans une entrevue au journal *Le Soleil*, que la rue Sainte-Thérèse recréait, à l'époque, un formidable esprit familial<sup>84</sup>.

En 1959, M. Saint-Laurent avec M. Faucher se sont impliqués à leur façon dans les festivités du Carnaval. Lionel Faucher, alias Ti-Père, demeurait sur la Rue Sainte-Thérèse. Lui et quelques voisins ont entrepris l'érection de monuments de neige tout en allant se réchauffer, de temps à autre, dans la cave de M. Faucher.

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>84</sup> Pierre Champagne, «Sculpteur sur neige aux quatre coins du monde», *Le Soleil*, dimanche 20 mars 1994, p.C8.

“(…) cinq ans après le début du Carnaval, M. Lionel Faucher, de la rue Sainte-Thérèse, motiva quelques voisins pour décorer sa rue. Ti-Père n’avait pas encore creusé le sous-sol de sa maison pour en faire des voûtes. C’est avec plaisir que M. Saint-Laurent s’associe aux amis et aux voisins de M. Faucher puisque ses parents demeuraient justement dans la rue Sainte-Thérèse, à l’intersection de la rue Saint-Sauveur.”<sup>85</sup>

Comme le laisse pressentir cette citation du journal *Le Soleil*, les Voûtes Chez Ti-Père se sont développées de concert avec la sculpture sur neige. Il y régnait une véritable atmosphère de fête que permettaient le Carnaval de Québec et la Rue du Carnaval, principale hôte de l’art du froid. La rue Sainte-Thérèse, longtemps surnommée la Rue du Carnaval, procura au Carnaval de Québec certains éléments commerciaux et divertissants directement relié à l’activité de sculpture sur neige.

### **La normalisation des concours du Carnaval de Québec**

Le premier concours international de sculpture sur neige a eu lieu en 1971. M. Saint-Laurent y a d’ailleurs gagné le premier prix. En 1975, on voit la première participation des Inuit au concours provincial de sculpture sur neige. Ils n’avaient jamais sculpté la neige auparavant (au sens esthétique et artistique) et leur style leur a valu un certain succès au Québec, au Canada, de même qu’en Europe et au Japon. C’est une nouvelle dimension culturelle et artistique qu’ils ont apportée à l’activité de sculpture sur neige à Québec<sup>86</sup>.

En 1979 sont nées les premières relations entre Québec et Sapporo au Japon. Cette année a été marquée par l’officialisation du premier concours international de sculpture sur neige du Japon, soit huit ans après l’initiative

<sup>85</sup> Pierre Champagne, *loc. cit.*, p.C8.

<sup>86</sup> L’art inuit était moins connu à l’époque. Dans les années soixante-dix, l’activité artistique inuit entreprenait son insertion de sur le marché canadien et le marché mondial par la vente et la diffusion des sculptures inuit sur stéatite (pierre à savon). L’initiative de faire connaître l’art inuit et sa culture dans le monde entier aura permis, à l’inverse, l’initiation des Inuit à quelques pratiques artistiques occidentales dont la sculpture sur neige.

du Carnaval de Québec. Après les honneurs remportés à Sapporo par Raymond Saint-Laurent, la délégation touristique du Québec a pris en main l'activité de sculpture sur neige à l'échelle internationale avec en tête Henri A. Jamet.

Mme Georgette Lacroix évoque pour les années 1894, 1954 et 1984 les diverses manifestations de neige dont le Carnaval de Québec a été témoin. Elle cite les divers types de sculptures sur neige et les activités liées à cette pratique que la Rue du Carnaval et d'autres sites ont accueillis:

Palais de neige et de glace  
Royaume du Bonhomme Carnaval  
Concours national et international  
Concours populaire  
Initiation des enfants à la sculpture sur neige<sup>87</sup>.

Elle termine en ajoutant que "la sculpture sur neige a acquis, grâce aux divers concours du Carnaval de Québec, un statut de véritable expression artistique<sup>88</sup>".

Ainsi, le Carnaval de Québec est le berceau québécois et peut-être canadien de la sculpture sur glace et sur neige. Sans contredit, il occupe une place importante dans l'histoire de l'art du froid. L'évolution de cette activité hivernale est fondée sur une tradition populaire qui trouve son point d'ancrage dans l'histoire de la sculpture au Québec et de la culture québécoise. Mais quelle direction le concours de sculpture sur neige du Carnaval de Québec a-t-il vraiment donné à cette activité?

---

<sup>87</sup> Georgette Lacroix, *op. cit.*, p.115.

<sup>88</sup> *Ibid.*, pp.109-110.

### **B) L'ORGANISATION DU CONCOURS DE SCULPTURE SUR NEIGE DE QUÉBEC: 1980 À 1990**

Depuis 1954, la population s'est appropriée le matériau qu'est la neige en prolongeant la pratique de Jobin à Québec. À cette époque, la sculpture sur neige offrait aux «carnavaleux» la possibilité de s'impliquer dans les activités du Carnaval de Québec. L'importance de la rue Sainte-Thérèse et l'atmosphère qui y régnait alors ont permis à la sculpture sur neige de s'imposer au sein du Carnaval de Québec. Vinrent ensuite les premiers concours de sculpture sur neige. Une ouverture sur le monde s'est alors dessinée pour les artistes sculpteurs et également pour le Carnaval de Québec.

L'organisation formelle des concours reflète le désir de faire perdurer l'activité au sein du Carnaval. Nous étudierons donc les étapes qui ont contribué à structurer l'activité de sculpture sur neige du Carnaval de Québec. Et nous nous reporterons à la dialectique de la logique d'inachèvement de l'action de Lapassade (1974) afin de retracer chaque développement qui a mené le concours de sculpture sur neige à l'organisation que l'on connaît aujourd'hui.

#### **La sérialité**

Le moteur de toute organisation se trouve dans la dynamique opposant la série et le groupe. Pour Lapassade, la série se définit comme un collectif sans unité interne dont la subjectivité est externe<sup>89</sup>. De même, un groupe qui éprouve certaines difficultés internes et externes retombe dans la sérialité s'il a "perdu ses facultés d'adaptation, de développement, d'évolution"<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> Georges Lapassade, *Groupes, Organisations, Institutions*, Paris, Gauthier-Villars Éditeur, Paris, 1974, p.165.

<sup>90</sup> *Idem.*

Le tournant des années 1980 est marqué par la situation critique affligeant le Carnaval de Québec sur le plan financier. Le carnaval est malmené et cherche donc le moyen d'entretenir l'opinion favorable du public d'où peuvent découler des retombées économiques. Le concours de sculpture sur neige est affecté par les problèmes de l'organisation mère, le Carnaval de Québec.

### **Le serment**

En 1982 se tiennent des audiences publiques pour tenter de freiner un certain essoufflement du Carnaval de Québec. Des mémoires y seront présentés de même que des exposés reflétant l'opinion de divers groupes : bénévoles du Carnaval de Québec, groupes sociaux et citoyens de la région de Québec, commerçants, en plus de certaines associations à caractère culturel (représentants du Tournoi International de Hockey Pee Wee)<sup>91</sup>. Dans les journaux, on parle du Carnaval de Québec comme d'un malade qui s'ignore ( *Le Soleil*, 12 février 1982).

Selon Lapassade, l'étape du «serment» est celle de la réflexion du groupe sur son existence. C'est ce que nous reconnaissons dans l'initiative du Groupe d'étude sur le Carnaval de Québec en 1982.

L'étude démontre que la pertinence du Carnaval de Québec et de la sculpture sur neige ne font aucun doute. Cela devait être clairement établi étant donné les rumeurs qui circulaient à l'époque: "(...) le comité se refuse à créditer la rumeur qui veut que le Carnaval soit une orgie institutionnalisée<sup>92</sup>".

Le Groupe d'étude sur le Carnaval de Québec remet en question les

<sup>91</sup> Groupe d'étude sur le carnaval de Québec. *Pour une revalorisation du sens de la fête hivernale*, Québec, 13 juillet 1982, p.8.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p.26.

activités de la Rue du Carnaval qui est victime de vandalisme pendant les festivités. Sans cesser les activités de la rue Sainte-Thérèse, il suggère d'encourager une nouvelle créativité dans d'autres secteurs de la ville de Québec. Quelques-uns des objectifs proposés par cette étude sont de "susciter une activité commerciale au creux de l'hiver et d'apporter une certaine féerie à la population confrontée à la rude réalité climatique"<sup>93</sup>.

Ces objectifs doivent se réaliser à travers des propositions mises de l'avant dans le même rapport qui suggère "l'élimination des aspects commerciaux criards pour ramener le bon goût et éliminer l'agression des résidents et des visiteurs de la Rue du Carnaval"<sup>94</sup>, tout en développant l'aspect industriel selon un "nouveau positionnement du Carnaval comme producteur et agent commercial d'une gamme de produits destinés aux consommateurs"<sup>95</sup>.

### **Un nouveau plan organisationnel**

Les audiences publiques, qui se sont tenues pendant les activités du Groupe d'étude, concluent sur deux points précis. La promotion des activités sociales, culturelles et artistiques est nécessaire. Celle-ci se fait en étroite collaboration avec un besoin imminent de fonds qui sera comblé par la revalorisation des produits offerts au public. Les difficultés essuyées par la Rue du Carnaval devront être contournées par une meilleure organisation du concours de sculpture sur neige de la Basse-Ville en le situant dans la Haute-Ville.

Cependant, en déplaçant les monuments de neige en Haute-Ville, les organisateurs s'éloignent de la possibilité d'une participation active de la population à cette activité, qualifiée de pittoresque par le Groupe d'étude. La

---

<sup>93</sup> Groupe d'étude sur le carnaval de Québec, *op. cit.*, p.29.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>95</sup> Groupe d'étude sur le carnaval de Québec, *op. cit.*, p.24.

participation de la population tendra, à partir de ce moment, à la contemplation; nous parlerons ainsi d'une participation passive. Cela donne suite à l'idéologie adoptée par le Carnaval de Québec concentrée sur le «bon goût». Par la même occasion, cette perspective deviendra celle du concours de sculpture sur neige du Carnaval de Québec.

"Qu'une importance accrue soit accordée à la promotion du concours international de sculpture sur neige et que, pour favoriser ce mouvement, soit réalisé, le long des murs du Vieux-Québec, une allée de monuments en collaboration avec les clubs sociaux et autres organismes du genre."<sup>96</sup>

L'emplacement géographique de la rue Sainte-Thérèse était motivateur de la participation du public à l'activité carnavalesque de sculpture sur neige. Toutefois, nous remarquons que le déplacement géographique des monuments de neige dans la Haute-Ville et l'instauration de structures plus officielles pour cette activité s'éloignent de l'aspect populaire. Dans le même ordre d'idée, le manque d'intérêt de la population est attribuable à l'importance donnée aux organismes et aux clubs sociaux. Le Carnaval néglige la participation active de l'individu, des familles, du citoyen. À l'instar des déplacements connus par les carnivals du monde entier (Chapitre 1), s'effectue un déplacement de l'activité de sculpture sur neige pour favoriser l'aspect commercial de la fête et le «bon goût», et ce, au détriment de la participation populaire.

#### *DIVISION DES TÂCHES*

À la suite des recommandations du Groupe d'étude sur le Carnaval de Québec, le concours de sculpture sur neige s'organise autour de buts communs. On voit apparaître une division des tâches plus complexe dans la restructuration du concours de sculpture sur neige. Georgette Lacroix nous expose la structure organisationnelle propre au Carnaval de Québec

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.18.

au début des années 1980: Assemblée générale, Conseil d'administration, Comité exécutif, Présidents des comités, Exécutif des comités, Membres des comités, Personnes ou groupes ressources<sup>97</sup>.

L'action commune au sein d'une organisation ne résulte pas des dirigeants. Lapassade parle plutôt d'un «meneur» dans le groupe, d'un «agitateur». Les fonctions attribuées à chacun laissent ainsi une certaine liberté individuelle. Cette liberté de l'individu peut donner naissance à de nouvelles orientations dans la structure à deux niveaux : l'activité dialectique en immanence et l'activité dialectique comme dépassement. La première activité correspond à la réorganisation de la structure et la seconde s'effectue en raison de la productivité, des luttes et de l'objectivation du groupe<sup>98</sup>.

L'analyse réalisée par le Groupe d'étude relève de l'activité dialectique en immanence. Avec les objectifs formulés par le Groupe d'étude, l'activité dialectique comme dépassement est marquée par l'émphase mise sur la productivité et l'économie. Relativement au rapport du Groupe d'étude, l'objectivation de la logistique du concours de sculpture sur neige passe par l'institutionnalisation de l'activité au sein du Carnaval de Québec.

À la suite des recommandations du Groupe d'étude sur le redressement du Carnaval de Québec, le besoin d'argent se fait sentir. Les organisateurs des concours de sculpture sur neige du Carnaval de Québec doivent trouver des fonds dans le but de défrayer les coûts de transport et d'hébergement des sculpteurs sur neige venant de différents pays ou de différentes provinces. Mentionnons que le concours international de sculpture sur neige du Carnaval de Québec est passé de quatre équipes invitées en 1973 à neuf en 1978 pour atteindre le nombre de quinze équipes

<sup>97</sup> Georgette Lacroix, *op. cit.*, p. 144-145.

<sup>98</sup> Georges Lapassade, *op. cit.*, p.179.

participantes, toutes de pays différents, en 1983. En 1996, le nombre d'équipes participantes au concours provincial était de huit, pour le concours national il y en avait dix et le volet international en présentait seize, pour un total de trente-quatre.

### ***C) INSTITUTIONNALISATION DU CONCOURS DE SCULPTURE SUR NEIGE DU CARNAVAL DE QUÉBEC***

En 1981, le concours de sculpture sur neige du Carnaval de Québec sollicite la participation du Conseil de la Sculpture du Québec à son jury. La même année, on expose des œuvres des sculpteurs sur neige à la Maison Internationale. Ces œuvres ne sont pas en neige, mais elles se veulent garantes de la renommée et du professionnalisme des sculpteurs qui participent aux concours national et international de sculpture sur neige.

À partir de la fin des années 1970 et du début des années 1980, Henri A. Jamet a joué le rôle de meneur et a introduit dans l'activité de sculpture sur neige certaines relations officielles pour en faciliter la reconnaissance et le développement. Il est d'ailleurs l'instigateur de l'initiation et du développement de l'activité de sculpture sur neige chez les Inuit, et de leur participation à différents concours à travers le monde en plus de celui du Carnaval de Québec.

En 1985, une association internationale de sculpture sur neige est née (A.I.S.N.), fondée par Henri A. Jamet. Son siège social se trouvait à Place Québec, dans la vieille capitale et pour en être membre il en coûtait quinze dollars par année. Quelques sculpteurs des États-Unis (Milwaukee) et de l'Europe en sont devenus membres, mais cette association a été très peu populaire. En 1988, l'A.I.S.N. est déménagée en Suède et aujourd'hui on n'entend pratiquement plus parler. Cette association internationale aura toutefois permis l'établissement d'une charte adoptée par sept organisations de concours de sculpture sur neige:

“En s’internationalisant la sculpture sur neige s’est organisée. Aussi surprenant que cela puisse paraître, une charte internationale à laquelle ont adhéré des cités de sept pays différents (France, Italie, Finlande, Suisse, Canada, États-Unis et Japon) fixe strictement un minimum de règles communes.”<sup>99</sup>

Après la participation des groupes sociaux, des organismes publics et du Conseil de la Sculpture du Québec, les institutions officielles s’impliquent d’avantage dans le déploiement des concours de sculpture sur neige de Québec. Tourisme Québec permet la rencontre de sculpteurs de différents pays et favorise, par conséquent, la participation des sculpteurs québécois à différents concours de sculpture sur neige à travers le monde.

Depuis l’inauguration du premier concours de sculpture sur neige à Sapporo en 1979, l’Europe a développé à son tour ce secteur d’activité hautement touristique près des pentes de ski. En 1984, se tient le symposium de sculpture sur neige à Valloire en France. L’organisation d’un tel événement s’effectue avec la participation de différents groupes : la Maison des Métiers d’Art Français, l’Office du Tourisme de Valloire et la Fédération des Artisans et Paysans. Le Québec participe à cet événement. L’implication des instances touristiques et des regroupements artistiques de Valloire témoigne d’une association nationale similaire à celle du concours de sculpture sur neige du Carnaval de Québec.

Toujours dans un souci de dépassement et d’objectivation du groupe, les jeux olympiques d’hiver de Calgary ont accepté de se prêter, en tant que site exceptionnel pour cette activité artistique, à l’élévation de sculptures sur neige. The Olympic Art Festival s’est déroulé une semaine avant les jeux de 1988. L’instigateur de cette collaboration est Henri A. Jamet et il a commencé, dès 1986, à faire des démarches pour qu’ait lieu ce ralliement

<sup>99</sup> Maurice Lubatti, «La sculpture sur neige au rang des arts de loisirs», *La Presse*, mercredi 2 février 1987, p.F6.

international présentant une activité aux caractéristiques autant créatrices que sportives.

### **Un carnaval «qui se vend bien»**

L'importance d'un carnaval «qui se vend bien» est justifiée par l'organisation mandatée pour mener à bien l'événement orienté vers la rentabilité et la notoriété insitutionnelle. Une interrelation s'est établie entre le Carnaval de Québec et l'Office du tourisme de la ville de Québec. La ville de Québec aura contribué à la diffusion et à la promotion de la beauté de l'hiver québécois par le biais, entre autres, du Carnaval de Québec. Ce qui sera appuyé par les nombreuses implications de Henri A. Jamet (délégué touristique, sculpteur, juge, meneur et référence dans certains événements de sculpture sur neige en Abitibi-Témiscamingue, dans le Grand-Nord et dans certains concours ou symposiums outre-mer).

La sélection des artistes québécois est devenue de plus en plus rigoureuse et des critères se sont établis à partir de 1980. Entre autres, chaque équipe de trois sculpteurs doit désormais compter un membre reconnu officiellement comme artiste (sculpteur, peintre ou provenant de toute autre discipline artistique). Autrement dit, un des membres de l'équipe doit être un artiste vivant de son art ou ayant déjà participé à un concours de sculpture sur neige.

De plus, une certaine forme de discrimination est apparue lors de la sélection, étant donné le nombre limité d'équipes choisies pour le concours provincial. Le nombre de sculpteurs sur neige étant en pleine croissance depuis les années 1980, le concours de sculpture sur neige du Carnaval de Québec n'a adopté aucune mesure, avant 1996, pour permettre l'exercice de cet art à une plus grande échelle. La politique de sélection en vigueur voulait donner la chance à tout le monde plutôt que de sélectionner les équipes selon leur expérience. Les refus essayés par certains sculpteurs

professionnels ont créé des frustrations alors que le concours de sculpture sur neige du Carnaval de Québec était le plus important et que les autres concours de la province étaient peu connus.

Mentionnons toutefois que l'organisation du concours de sculpture sur neige du Carnaval de Québec a soutenu le développement et l'évolution de la sculpture sur neige jusqu'à aujourd'hui. Depuis 1870, Québec a toujours assuré la production d'œuvres en glace et en neige pour le plus grand plaisir du public. Les concours à travers le monde se sont développés selon le modèle du Carnaval de Québec, là où le climat l'a permis, pour bientôt prendre des appellations plus diversifiées comme, par exemple, le symposium de sculpture sur neige de Valloire.

#### *INSATISFACTION ET RETOUR À LA SÉRIALITÉ*

La direction prise par le concours de sculpture sur neige du Carnaval de Québec a apporté non seulement le prestige aux sculpteurs qui ont su s'y démarquer, mais surtout l'institutionnalisation des concours de sculpture sur neige à travers le monde sur le modèle de l'organisation du Carnaval de Québec.

Avec l'institutionnalisation des concours de sculptures sur neige du Carnaval de Québec, cette activité est devenue une activité artistique reconnue, mais aux dépens de la liberté artistique qu'elle avait démontrée par son originalité et son caractère nouveau lors des manifestations populaires. Toutefois, son statut d'activité artistique demeure secondaire. Cela est perceptible, par exemple, à travers la sélection des artistes et de l'adoption d'une charte internationale implantant une gestion universelle dans les concours de sculpture sur neige. Plusieurs artistes, locaux ou issus de régions intermédiaires et éloignées, se sont détachés des activités de sculpture sur neige du Carnaval de Québec et ont affiché une réaction d'insatisfaction en ce qui concerne les concours et l'organisation dans son

ensemble.

Comme l'indique Lapassade, une fois le processus d'institutionnalisation enclenché, une situation de subordination s'établit. Cette forme « d'esclavage », pour reprendre le terme suggéré par Lapassade, est envisageable face à l'impuissance de l'individu à changer lui-même l'institution<sup>100</sup>. Ainsi, l'insatisfaction et l'impuissance des individus en regard des contraintes institutionnelles mène à un retour à la sérialité. C'est-à-dire au changement et à la divergence des motivations. Donc, ne partageant plus le but commun de l'organisation institutionnalisée, le groupe se démembre.

Tout comme dans les divers symposiums ou concours de peintures, sculptures, performances, photographies ou cinéma, tous ne peuvent être choisis pour participer à la rencontre de sculpture sur neige du Carnaval. Certains artistes, après avoir participé au Carnaval de Québec, ont manifesté le désir de poursuivre une carrière ou une passion en participant à des manifestations moins complexes au niveau de l'organisation, par exemple en région. Ils délaissent ainsi le prestige et la gloire attestés par le statut et la visibilité du Carnaval de Québec. Ce qui semble les motiver se résume à une reconnaissance plus populaire, fortement liée au facteur de convivialité et à la liberté d'expression. Cette atmosphère ne peut être recréée pendant le Carnaval de Québec étant donné la lourde structure organisationnelle du Carnaval et du concours de sculpture sur neige de Québec<sup>101</sup>. (ANNEXE A)

---

<sup>100</sup> Georges Lapassade, *op. cit.*, p.182.

<sup>101</sup> Notes d'observation participante et non-participante, de 1995 à 1997, à Jonquière, Rouyn-Noranda et Québec.

Selon Henri A. Jamet, le but premier de l'officialisation de la sculpture sur neige était de faire connaître et de favoriser le statut d'activité artistique de la sculpture sur neige. L'institutionnalisation du concours a enclenché à son tour une réaction; c'est ce que nous verrons dans le chapitre suivant.

Au Carnaval de Québec, la formule des concours est demeurée la plus pertinente, puisque sa notoriété attirait les touristes et sollicitait l'implication des commerçants. Ceux-ci ont vu dans cette attraction carnavalesque (parce que c'est ce qu'elle a été jusqu'à la fin des années 1980) la possibilité de faire de bonnes affaires. Nous devons toutefois ajouter que, durant ces dernières années, l'aspect compétitif qu'implique le concours fait l'objet de réflexions chez les organisateurs. Aujourd'hui, nous ne devons plus parler de l'événement comme d'un concours puisque son nom a été changé, en 1996, pour : L'International de sculpture sur neige de Québec.

#### **D) CONCLUSION: VERS L'AN 2000**

Dans les années 1990, le Carnaval a continué d'assumer la partie normalisatrice des concours. Cela n'a pas satisfait tout le monde mais semble nécessaire en ce qui concerne la gestion de l'événement. Au fil des ans, le concours de sculpture sur neige du Carnaval de Québec a multiplié ses volets de participation : le volet amateur est demeuré sur la rue du Carnaval jusque dans les années 1980, ensuite les volets provincial, national et international sont apparus. En 1997, le Carnaval de Québec ajoutait à son concours un volet d'initiation à la sculpture sur neige. Sur la Grande-Allée à Québec, on pouvait voir des œuvres en neige créées par de jeunes artistes ou étudiants venus de disciplines artistiques connexes aux arts (nous voulons parler de présentation visuelle, de mode et de communications graphiques).

Ce volet d'initiation fait appel à une partie de la population seulement. Il permet aux étudiants en art, aux apprentis sculpteurs, de participer aux concours du Carnaval de Québec. Plus particulièrement, les jeunes artistes de niveau collégial ou universitaire. À cause du statut populaire associé au mauvais goût par l'institution des arts dans les années 1980, les artistes ou étudiants en art n'étaient pas encouragés à participer aux manifestations populaires de sculpture sur neige. Selon Luc Boyer, artiste-sculpteur professionnel, autrefois étudiant en art à l'Université Laval, il était mal vu par cette institution de participer au modelage d'un tas de neige sur la Rue du Carnaval.

En 1997, un nouvel élément est annoncé dans la grille horaire des activités du Carnaval et de L'International de Sculpture sur Neige de Québec. Des ateliers techniques de sculpture sur neige, qui avaient pour but d'informer et d'initier des profanes, ont été présentés. Ces démarches officialisent la participation des amateurs. On ne peut plus qualifier ces

activités de populaires parce qu'elles sont contrôlées par l'institution et régies par les contraintes bureaucratiques associées aux concours du Carnaval de Québec. Le prix du volet d'initiation porte le nom d'Henri A. Jamet (décédé en 1996).

Dans *Le Soleil* du 6 février 1998, se trouve un article intitulé «Sainte-Foy rivalise avec Québec»<sup>102</sup>. Plus précisément, la Chambre de commerce régionale de Sainte-Foy a mis sur pieds un concours de sculpture sur neige qui se déroule devant les différents commerces situés sur le boulevard Laurier à Sainte-Foy.

Comme pour le concours de la Grande-Allée, les participants sont des étudiants en art de niveaux collégial et universitaire. Avec ce projet, la Chambre de commerce veut marquer l'entrée des touristes qui se rendent dans le Vieux-Québec pour le carnaval et qui passent, presque pour la totalité, sur le boulevard Laurier. Le concours avait comme membre du jury de 1998 un professeur en arts visuels.

Or, cet événement a suscité une question importante, celle de la liberté de création des sculpteurs engagés par les commerçants. Certains participants au concours de la Chambre de commerce régionale de Sainte-Foy se sont plaints des exigences de quelques commerçants qui étaient, selon les étudiants en question, trop contraignants. Voici comment l'un des participants résume la situation:

«Certains mentors sont allés jusqu'à demander une dizaine d'esquisses différentes avant d'être satisfaits, d'autres ont exigé un sujet précis sans vouloir en déroger et il y en a même qui nous ont fortement suggéré de faire leur logo.(...) La prochaine fois, s.v.p., laissez notre imagination s'exprimer.»<sup>103</sup>

<sup>102</sup> Marie Caouette, «Sainte-Foy rivalise avec Québec», *Le Soleil*, 6 février 1998, p. A3.

<sup>103</sup> Martin Ernst, «Bornée de neige», journal *Voir*, Québec, vol. 7, no 6, du 12 au 18 février 1998, p. 8.

Certains organisateurs et sculpteurs ont entrepris le développement de nouvelles avenues à l'extérieur du Carnaval de Québec. Ce dernier est demeuré conservateur et ne s'est pas donné, objectivement, le mandat de préciser en quoi consiste la discipline artistique. Il a plutôt misé sur la rentabilité de l'attraction carnavalesque. Dans la mesure où, comme nous le verrons dans les prochaines parties, de nouvelles dynamiques se sont développées en sculpture sur neige, de nouveaux projets pourraient voir le jour. Ces nouvelles avenues sont explorées par les groupes et les organismes œuvrant en parallèle. Ces derniers investissent dans un mandat communautaire et local.

### **Rappel**

---

Nous avons montré, ici, tout ce que le concours du Carnaval de Québec a établi, notamment une charte respectée dans plusieurs concours de sculpture sur neige à travers le monde. Ce qu'il a offert aux organisations qui ont adhéré à la charte est un modèle de base, un système fondamental servant à la gestion d'un tel événement. Ce sont toutefois les modes de contrôle de l'organisation qui sont contraignants pour les artistes et pour la discipline si l'on se réfère à ce qu'était la sculpture sur neige, à ses origines populaires. Il y a certes une reconnaissance de l'activité mais elle a subi un déplacement semblable à celui des carnivals sacrés devenus des carnivals «qui se vendent bien» (Chapitre I). Relativement à l'histoire des carnivals dans le monde, nous appliquons à la sculpture sur neige ce même déplacement.

Pour appuyer cette affirmation, nous rappelons le délaissement de la rue du Carnaval au profit de la zone plus touristique du Vieux Québec, ainsi que les recommandations du Groupe d'étude sur le Carnaval de Québec suggérant le passage à une activité plus commerciale. En proie à une gestion totalisante, le concours de sculpture sur neige du Carnaval de

Québec a adopté nombre de procédures et s'est inscrit dans la foulée du nouveau départ de l'organisation mère dans les années 1980. Cette restructuration propose, entre autres, l'élimination des aspects commerciaux criards pour ramener le bon goût. Ceci nous porte à croire que le concours de sculpture sur neige fut ainsi entraîné vers des valeurs économiques et de prestige, vers la reconnaissance officielle et les exigences d'un marché touristique qui était celui du Carnaval de Québec.

De façon générale, nous remarquons que la lourde structure des carnivals de grande envergure, comme celle du Carnaval de Québec, a eu raison de la discipline. Prenons comme exemple le propos des médias qui ne posent aucune véritable réflexion sur la discipline et l'initiation d'une relève.

Dans le prochain chapitre, nous verrons la renaissance de l'activité populaire de sculpture sur neige en tant que discipline artistique en région. Nous retracerons les motivations à l'origine des concours de sculpture sur neige parallèles à ceux du Carnaval de Québec pour ensuite cerner leurs orientations.

## *Chapitre IV*

### UNE ÉTUDE DE CAS ET D'ENVIRONNEMENTS

Dans le but de faire ressortir les enjeux qui mènent à de nouveaux processus d'institutionnalisation propres aux environnements régionaux, nous allons étudier deux événements de sculpture sur neige en région.

#### **A) ENVIRONNEMENT PÉRIPHÉRIQUE I: ROUYN-NORANDA**

##### **Groupe en fusion ou l'amorce**

Vers la fin des années 1980, est apparue la première Fête d'Hiver à Rouyn-Noranda ainsi qu'un concours de sculpture sur neige relié à l'événement. La Fête d'Hiver de Rouyn-Noranda est née d'un projet nommé «Ville en santé»<sup>104</sup>. Ce projet visait à redorer la situation de la ville et les conditions de vie des résidents de Rouyn-Noranda. Ceux-ci étaient aux prises avec de graves problèmes de pollution dus aux résidus déversés sur la région par la mine de cuivre de Noranda; "Rouyn-Noranda est la première ville en Amérique du Nord à s'inscrire au programme de Ville en Santé et la sixième ville au Québec au classement général pour sa qualité de vie (*L'Actualité*, 15 avril, 1993)<sup>105</sup>".

La Fête d'Hiver s'est rapidement transformée en une organisation plus complète et plus complexe. Elle s'est implantée en appelant la participation des écoles et du public pour ériger des monuments de neige. Luc Boyer, à cette époque, s'occupait de mettre sur pied les activités de sculpture sur neige. Sculpteur professionnel et enseignant au département des arts du cégep de Rouyn-Noranda, il a offert à ses étudiants de participer

<sup>104</sup> Entrevue réalisée en mars 1997 avec Luc Boyer à Rouyn-Noranda.

à la Fête d'Hiver en explorant les possibilités que la neige offre à la sculpture. Dès les débuts, il y avait deux groupes de sculpteurs: la population et les étudiants participant au projet académique d'exploration en art du cégep de Rouyn-Noranda.

À cette époque, il s'agissait plutôt de modelage que de sculpture, puisque la technique de la neige compactée en bloc était peu connue à Rouyn-Noranda. Les participants devaient alors modeler des formes avec de la neige et de l'eau pour qu'ensuite le froid vienne souder les éléments ensemble.

Sous les conseils du sous-ministre du tourisme délégué pour la région de l'Abitibi-Témiscamingue, à cette époque Henri A. Jamet, la technique de la neige compactée en bloc a été utilisée à Rouyn-Noranda. Henri A. Jamet a instauré les premières bases techniques reconnues de la sculpture sur neige dans cette région. Ensuite, Luc Boyer a formé une équipe de sculpteurs sur neige qui a participé à plusieurs concours québécois et canadiens. Ces concours les ont menés, lui et ses coéquipiers, jusqu'au Japon. Ainsi, en revenant chez-eux, les sculpteurs ont pu repenser et améliorer l'organisation du concours de Rouyn-Noranda en s'impliquant davantage, partageant leur expertise.

Du centre-ville, le concours s'est déplacé vers le Lac Osisko situé tout près et a cheminé ainsi jusqu'à aujourd'hui. Dans une entrevue que nous avons réalisée avec Luc Boyer, ce dernier a soutenu que le but du concours a toujours été d'évoluer en offrant de meilleures conditions aux sculpteurs. Au fil des ans, cette organisation a toujours été grandement axée sur la motivation populaire.

---

<sup>105</sup> Tiré du document remis aux sculpteurs lors du concours de Rouyn-Noranda édition 1997.

Le concours de sculpture sur neige et la Fête d'Hiver suscitent l'intérêt de la population, notamment par la présence des jeunes abitibiens à Rouyn-Noranda. Parmi les sculpteurs invités en 1997, il y avait autant de jeunes artistes que de professionnels plus expérimentés en sculpture sur neige, mais également en peinture et en sculpture sur bois.

La présence des jeunes est importante dans le concours professionnel de Rouyn-Noranda comparativement aux autres concours de la province. Ce qui reflète bien la mission de l'événement de Rouyn-Noranda qui a débuté en initiant la population à la sculpture sur neige et en créant un certain défi scolaire chez les étudiants en art. Le succès et l'évolution de ce concours de sculpture sur neige sont soutenus par la population, fière d'accueillir les sculpteurs venant de la province et d'encourager familles et amis en participant à la fête en tant que spectateurs ou bénévoles.

La population a toujours montré un intérêt évident pour les projets visant l'amélioration de la qualité de vie, étant donné l'épineuse question des déchets toxiques déversés par la mine de Noranda. Les activités de sculptures sur neige se sont développées dans un contexte d'initiation et de participation. Ceci de concert avec la mise sur pied et l'actualisation d'une politique municipale favorisant l'émancipation et le développement des arts et de la culture à Rouyn-Noranda. Contrairement à l'aspect économique et international du Carnaval de Québec, le Fête d'Hiver de Rouyn-Noranda s'est inspirée de motivations politiques et culturelles déjà présentes dans les enjeux municipaux de la ville de Rouyn-Noranda.

### Organisation interne

Luc Boyer a mené l'organisation du concours depuis ses débuts jusqu'en 1997. Sans se détacher complètement de l'événement, il y est impliqué différemment à partir de 1997 (juge, conseiller technique). Le passeur<sup>106</sup>, Luc Boyer considère que le concours de sculpture sur neige pourrait exister sans le cadre initial que procure la Fête d'Hiver, donc, être autonome. Malgré tout, ce détachement ne semble pas vraiment nécessaire. L'organisation du concours de sculpture sur neige a, comme l'a mentionné Luc Boyer, atteint son rythme de croisière. Les ambitions que l'activité nourrit sont essentiellement d'offrir de meilleures conditions aux sculpteurs et un développement culturel régional et municipal dans le but de garantir une communication artistique et culturelle intéressante entre la population locale et celle des villes avoisinantes.

La vocation des concours de sculptures sur neige de Rouyn-Noranda est la formation d'une relève et l'éveil de la population à l'expérimentation de différentes formes d'expression artistique. Les jeunes et la population répondent favorablement à l'invitation que leur font la Fête d'Hiver et le concours de sculpture sur neige de Rouyn-Noranda.

Comme beaucoup de concours en région, le recrutement de sculpteurs est difficile, mais Rouyn-Noranda, en assurant sa relève, a remédié à ce problème. Par exemple, le recrutement s'ouvre de plus en plus sur la province, mais beaucoup de jeunes artistes de la région, qui ont maintenant quitté l'Abitibi-Témiscamingue pour aller étudier à l'extérieur, reviennent travailler la neige au concours. Une habitude qu'ils semblent avoir adoptée jeunes, influencés par la culture régionale. Pourtant, plus le concours est

---

<sup>106</sup> Propice à l'action individuelle et à la collaboration des artisans dans l'organisation des événements, la région voit ses spécialistes de l'art et de la culture devenir entrepreneurs, désignés par le terme «passeurs». Voir Andrée Fortin et Fernand Harvey, *La nouvelle culture régionale*, IQRC, 1995.

connu et plus il risque d'y avoir de la discrimination envers les jeunes à moins que des volets différents soient incorporés au concours. Pour l'instant, Rouyn-Noranda compte un volet provincial, un volet initiatif (volet Jeune relève) pour les étudiants et étudiantes du secondaires et un volet participatif (volet Rémy Trudel) ouvert à tous.

En 1997, l'observation participante nous a permis de constater que le site du concours est le point de rencontre de presque toutes les activités de la Fête d'Hiver: les randonnées en motoneige (avec une piste qui commence et se termine sur le site de la Fête d'Hiver en passant par la rue principale), les chansons, les danses et les autres activités dans le grand chapiteau et, finalement, les volets «initiatifs» et «participatifs» de sculpture sur neige. Nous n'avons pas remarqué de sculptures sur neige ou sur glace devant les maisons, dans les rues résidentielles.

Cela nous amène à penser que l'impact produit par le site de la fête d'hiver renforce la popularité des différentes activités, dont le concours de sculpture sur neige provincial, toutes regroupées au même endroit. Parents et amis des sculpteurs viennent passer la journée et profiter des activités organisées, admirer les œuvres en neige. La population ne demande qu'à participer en donnant son avis, ce qu'elle fait d'ailleurs pendant la fin de semaine de travail des sculpteurs sur neige<sup>107</sup>. L'existence et l'appréciation du concours de sculpture sur neige ne font aucun doute. Au surplus, les entreprises privées et la municipalité s'impliquent généreusement.

La liste des commanditaires comprend les commanditaires majeurs, collaborateurs et supporteurs, dont plusieurs se situent à l'échelle régionale. On y retrouve des institutions financières, une compagnie d'assurance, 24 commerçants en tous genres, trois clubs ou associations à caractère social et

---

<sup>107</sup> Observation sur le terrain, hiver 1997.

économique et sept restaurateurs<sup>108</sup>.

#### *DIVISION DES TÂCHES*

Les tâches accomplies sont effectuées par des bénévoles. Ces gens sont, la plupart du temps, professionnels et qualifiés dans les domaines pertinents des ressources humaines et des relations publiques. Le bénévolat prend une signification importante, puisqu'il est la majeure ressource humaine dans la mise en place des structures de la fête et du concours de sculpture sur neige de Rouyn-Noranda.

Selon Luc Boyer, le bénévolat est un état difficile à cause du roulement des bénévoles d'une année à l'autre. Les individus qui exécutent ces tâches ne sont pas toujours disposés lors de leur départ, après quelques années de dévouement, à assurer la formation de nouveaux bénévoles. Le bénévolat saisonnier regroupe des gens de différents milieux pour la mise en place des structures du concours. Par exemple, la direction de la Fête d'Hiver éditions 1997 et 1998 était assurée par le directeur de l'animation en loisir de la ville de Rouyn-Noranda, Gérard Paquet, également président du conseil d'administration de la Corporation des fêtes pour tout le monde.

La Corporation des fêtes pour tout le monde est un organisme mandaté pour préserver la qualité de vie à Rouyn-Noranda par l'organisation de diverses activités. Cet organisme soutient et réalise la Fête d'Hiver. De surcroît, Luc Boyer s'est impliqué d'abord comme fondateur et ensuite en tant que meneur dans le développement régional de la sculpture sur neige.

Bien qu'au début l'organisation était informelle, très vite plusieurs comités ont été créés. Ces comités ont permis de mieux définir les tâches de

---

<sup>108</sup> Tiré du livret de la programmation de la Fête d'Hiver de Rouyn-Noranda, édition 1997.

chacun et d'établir la structure organisationnelle des fonctions occupées dans l'organisation. (ANNEXE B)

La Fête d'Hiver de Rouyn-Noranda est gérée par le Conseil d'administration de la Corporation des fêtes pour tout le monde ainsi que par le Comité organisateur de la Fête d'Hiver. Entre les activités de la Fête d'Hiver et le concours de sculpture sur neige, il existe, en 1997, une collaboration totale au niveau organisationnel. On ne retrouve pas de comité affecté uniquement au concours de sculpture sur neige comparativement à la relation qui existe entre le Carnaval de Québec et l'International de sculpture sur neige de Québec.

Le souci de former les bénévoles de façon adéquate est primordial et demeure une situation problématique selon Luc Boyer. Les gouvernements ne fournissent pas de guides ou de références pour les nombreuses fonctions et tâches exercées par les bénévoles. Les représentants des paliers gouvernementaux sont peu présents à la Fête d'Hiver de Rouyn-Noranda. De ce fait, tout se déroule selon la méthode de l'essai et de l'erreur.

Ensuite, comme dans tout concours, l'organisation doit mettre en place un jury composé de juges choisis selon leur capacité d'analyse, leurs connaissances de même que leur expérience. Au début, comme il nous l'a expliqué, Luc Boyer s'est référé aux normes officielles du Conseil des artistes en art visuel d'Abitibi-Témiscamingue pour mieux établir les critères de jugement et la composition du jury. Les critères de sélection des juges peuvent ainsi être recommandés selon les normes établies par une institution à caractère gouvernemental. Mais, en 1997, les juges présents au concours de Rouyn-Noranda, étaient tous des résidents de la municipalité ou des environs. Ils ne représentaient pas une institution, mais une expertise reconnue par la municipalité (enseignants, sculpteurs sur neige et artistes reconnus). En 1998, aucun juge ne pratiquait la sculpture sur neige à

l'échelle nationale ou provinciale, contrairement à l'année précédente où Luc Boyer présidait le jury, mais ils étaient tous actifs dans le domaine artistique à l'échelle locale.

En plus des choix du jury et du vote du public, certains concours comme celui de Saint-Jean-Port-Joli et le Carnaval de Québec tiennent un vote des sculpteurs. Cette pratique est très appréciée des sculpteurs sur neige. Toujours en 1998, le concours Métallurgie Noranda inc. et Fonderie Horne<sup>109</sup>, qui avait tenu un vote des sculpteurs en 1997, n'a pas réitéré cette pratique. Même si, en 1997, le vote des sculpteurs s'est effectué à l'insu de la population — contrairement au Carnaval de Québec qui en fait un prix officiel — les sculpteurs sur neige ont manifesté leur déception quant à l'omission du vote des sculpteurs à l'hiver 1998.

#### *INTERACTION ENTRE LES SCULPTEURS SUR NEIGE ET L'ORGANISATION*

En 1997, un souper communautaire a clôturé le concours Métallurgie Noranda inc. et Fonderie Horne. Quelques membres de l'organisation et des bénévoles étaient présents et tous étaient attablés pour discuter du déroulement du concours. Les sculpteurs ont été invités à s'exprimer en commentant l'événement, parfois même la discipline et sa situation actuelle.

Dans certains concours, il n'y a que des feuilles mises à la disposition des participants pour qu'ils commentent le déroulement de l'événement, ou encore, un questionnaire sous forme de sondage. Par exemple, lors d'une réunion-conférence relative à l'événement de Jonquière en Neige, le sérieux et le caractère officiel du déroulement des rencontres ont brimé la possibilité d'expression de certains sculpteurs sur neige. Ils se sont plaints

<sup>109</sup> Métallurgie Noranda inc. et Fonderie Horne font partie des commanditaires officiels de la Fête d'Hiver avec la ville de Rouyn-Noranda et Gaz Métropolitain. En 1997, la mine de cuivre a donné son nom au concours de sculpture sur neige provincial de Rouyn-Noranda.

de ne pas être écoutés bien que cette réunion ait demandé leur participation (nous en reparlerons plus loin).

Pendant le souper communautaire, nous avons appris que ce qui motive les sculpteurs est la rencontre entre les artistes, le public et les organisateurs (facteur de convivialité) et entre l'homme et la neige. L'ambiance que l'on retrouve dans les concours de sculpture sur neige, surtout en région, est une expérience mémorable et enrichissante.

Toujours à ce même souper, certains sculpteurs ont soulevé la possibilité de donner un cachet à chaque équipe participante plutôt que des prix en argent pour les première, deuxième, troisième places et le prix du public. Ils ont insisté sur les points suivants: la nécessité d'un meilleur équipement, par exemple des échafaudages et des échelles, une belle qualité de neige et la possibilité d'avoir des blocs de différentes dimensions.

Beaucoup de sculpteurs sont indifférents aux prix remis aux gagnants, aux prix le plus souvent en argent, sous prétexte que ce qui est le plus important pour eux est la possibilité technique de sculpter la neige. Des organisations comme le concours de Rouyn-Noranda, Jonquière en Neige ou encore celui de Saint-Jean-Port-Joli, voient à préparer les blocs de neige compressée, à l'hébergement des sculpteurs, à les nourrir et finalement à les transporter, tout cela en plus de permettre une rencontre entre sculpteurs qui n'est possible que dans un événement. Si la sculpture sur neige était facilement maniable dans un hangar et qu'elle s'entreposait dans les musées, toute cette organisation n'aurait certainement pas le même impact sur l'ensemble de l'activité et sur la discipline. L'événement de Rouyn-Noranda est non seulement soutenu par la population, mais conserve ce caractère rassembleur entre les sculpteurs, les bénévoles, le public et les organisateurs.

*LA DISCIPLINE AU SEIN DE L'ORGANISATION*

Sans caractériser la sculpture sur neige comme étant une forme d'art populaire, nous estimons qu'elle aurait pu être définie ainsi à ses débuts. Cette étape de l'évolution de la sculpture sur neige joue un rôle important dans la discipline encore aujourd'hui.

Guy Sioui Durand propose certaines caractéristiques de l'art populaire où se croisent des éléments que nous retrouvons dans l'organisation d'une manifestation comme celle de Rouyn-Noranda. Il évoque un art fondé sur un besoin propre à la collectivité, un besoin d'actualisation de certaines valeurs culturelles profondes. Ensuite, il explique que l'art populaire a transité vers un art imposé et présenté par les sphères institutionnelles. L'art populaire contemporain est imprégné des deux situations. En revanche, il recherche également la liberté intuitive de création, malgré l'obligation de produire sur commande. Les quatre variables de Durand qui définissent le statut de l'art populaire contemporain sont:

- ⇒ une atomisation individualisante des pratiques artistiques populaires;
- ⇒ les dimensions plaisantes procurées par le bénévolat en tant qu'activité hors travail;
- ⇒ un mécanisme de rencontre et de reconversion des éléments matériels et formels;
- ⇒ la reconstruction d'un sens culturel perdu<sup>110</sup>.

Durand établit, en ce qui concerne l'art populaire contemporain, qu'il y a un désir de reconstruction d'un sens culturel perdu. Nous retrouvons ce désir dans l'art parallèle et dans la constitution des activités artistiques régionales en réseau. La sculpture sur neige témoigne à la fois de l'innovation et d'un retour aux origines culturelles, aux traditions. Les

<sup>110</sup> Guy Sioui Durand, *L'art populaire et la culture, problématique d'une sociologie de l'art populaire*, Mémoire de maîtrise, Faculté des sciences sociales, Québec, Université Laval, 1976, pp.115-116.

activités de sculpture sur neige suscitent l'engouement du public pour ses artistes locaux et régionaux. Comme chaque événement d'art parallèle en étroite concordance avec son environnement, la sculpture sur neige contribue à faire ressurgir la mémoire ontologique des cultures québécoises selon la diversité de ses régions.

Les tâches propres à la mise sur pieds d'un événement de sculpture sur neige ne représentent pas nécessairement un travail mais bien un loisir. Cette situation prédomine chez plusieurs sculpteurs sur neige et bénévoles qui participent à l'organisation des concours surtout en région. Les bénévoles aiment l'interaction avec le public et les artistes.

Nous avons évoqué plus haut l'importance de la méthode de l'essai et de l'erreur caractérisant une bonne partie du déroulement des activités d'une organisation comme la Fête d'Hiver. Surtout en ce qui concerne le volet des concours de sculpture sur neige : les blocs de neige compressés, les outils, le transports, les règlements du concours, les prix. Tout peut être repensé chaque année. Pour veiller à la continuité de l'activité de même qu'à son évolution, il est nécessaire de retravailler et d'adapter chaque opération en fonction du temps et de l'espace. Les éléments formels s'entrecroisent de créations «maison» et d'originalité devenant des pratiques courantes officielles. En ce qui concerne la Fête d'Hiver, les éléments matériels et formels reconvertis pour mieux communiquer l'idéologie contre-culturelle sont présents dans le recrutement, la reconnaissance professionnelle du jury, les critères de sélection et le souper communautaire.

En misant sur l'éveil de la population à l'art régional et sur la formation d'une relève, la Fête d'Hiver devient le lieu d'une redéfinition du temps et de l'espace quant au sens culturel particulier de cette région. Les éléments traditionnels qu'évoque la fête hivernale et le facteur de

convivialité ravive certaines valeurs remplacées par des façons de faire et des critères d'excellences internationaux, universels.

La situation individualisante qui limite les pratiques artistiques populaires nous apparaît comme un caractère distinguant l'art populaire contemporain du processus d'institutionnalisation des réseaux d'art parallèle. Les projets de recherche et d'expérimentation réalisés avec la neige se développent en région, fondés sur une identité en étroite relation avec l'environnement immédiat. C'est un phénomène qui se retrouve à Jonquière en Neige également et dans d'autres formes d'art pratiqué en réseaux parallèles. Contrairement à ce qui peut définir la situation de l'art populaire contemporain, l'art parallèle se déploie sur la place publique, il s'impose et devient plus accessible. Il n'a pas à produire sur commande, du moins, pas à Rouyn-Noranda en ce qui concerne la sculpture sur neige. En outre, les réseaux d'art parallèle offrent un champ et des possibilités de création qui diffèrent, en ce point, de celles de l'art populaire contemporain.

En ce qui concerne la méthode de l'essai et de l'erreur, les bénévoles qui prennent plaisir à participer à l'organisation de l'événement, le facteur de convivialité et les éléments traditionnels qu'évoque la fête hivernale, tous ces comportements font appel à certaines valeurs culturelles moins véhiculées (voire même oubliées) par les institutions. Ces valeurs sont issues des caractéristiques spécifiques d'une culture, d'un territoire. Nous avons déjà montré ce qui est véhiculé à Rouyn-Noranda et comment la neige elle-même réveille certains sentiments profonds de la culture québécoise. Voyons maintenant comment est légitimé l'événement de sculpture sur neige à Rouyn-Noranda.

### **Logique d'objectivation**

Le concours s'est donné une structure de plus en plus efficace. Il semble avoir l'approbation et l'appui de la population. Cela constitue une forme de justification majeure pour les événements artistiques en région, la population n'étant pas toujours d'accord avec les événements produits par la municipalité.

S'il advenait que le concours ait à restreindre ses ambitions au profit d'une collaboration avec les institutions plus contraignantes, il perdrait certains privilèges en ce qui concerne le degré d'autonomie dont il bénéficie et accepterait de laisser de côté certains projets de valeur. Par exemple, l'atelier d'expérimentation et la participation directe de la population. L'organisation du concours de Rouyn-Noranda intègre des collaborateurs et commanditaires qui croient à l'expression de cette forme d'art. De plus, le support de la population et des organismes municipaux et régionaux est primordial. Nous reprenons ainsi le terme de Freitag pour nommer cette forme de reconnaissance la «légitimation circonstancielle»<sup>111</sup>. Une reconnaissance constituée par une légitimation différente de celle accordée par l'État ou le marché.

### **Intitutionnalisation de la discipline**

Le statut de la sculpture sur neige apparaît d'abord comme étant expérimental et formateur, notamment en ce qui concerne l'importance de la sculpture sur neige à Rouyn-Noranda. La recherche est essentielle à la bonne marche de l'évolution culturelle plutôt que le statut commercial, institutionnel et même international. Ce dernier amoindrirait l'autonomie de l'organisation.

---

<sup>111</sup> Nouvelle réalité postmoderne selon Freitag, la légitimation circonstancielle implique une reconnaissance des organisations autonomes provenant directement de leur milieu immédiat, à une plus petite échelle, plutôt qu'une reconnaissance fondée sur la législation étatique, ou la normalisation institutionnelle, au nom d'une raison universelle.

Pour Luc Boyer, il ne fait aucun doute que la sculpture sur neige est maintenant une forme d'art reconnue et qu'elle fait partie du courant actuel de l'art environnemental et des performances. Cependant, quelques imprécisions demeurent quant aux styles, figuratif, représentatif et abstrait, retrouvés pêle-mêle lors de manifestations de neige. Par conséquent, Boyer voit en la neige un matériau extrêmement riche qui doit donner prise à de nombreuses recherches et expérimentations. Boyer ajoutera qu'il y a toujours de la place pour un retour au traditionnel même dans une formation d'art abstrait. Plus qu'une simple tension entre les traditions et l'avant-garde, ressentir ce besoin est régénérateur pour l'artiste et alimente le processus créateur.

Des projets, comme ceux de Jacques Baril à Rouyn-Noranda (1998), transcendent les réalités déjà établies de la sculpture sur neige et se rapprochent d'une certaine forme d'art parallèle. En 1998, Jacques Baril a permis à la population d'élever elle-même ses blocs de neige à l'aide d'un moule-ascenseur, sur un site réservé à cet effet. Cette activité, réalisée hors concours, mise sur la participation du public invité à prêter main-forte au sculpteur professionnel. Une performance officielle inédite dans la discipline de sculpture sur neige au Québec. Le projet a démarré en voulant faire participer les gens au moulage, pour ensuite, selon la demande, permettre au public de sculpter des motifs sur les cylindres de neige. Finalement, Baril a invité les sculpteurs sur neige qui participaient au concours Métallurgie Noranda inc. et Fonderie Horne et les spectateurs à créer ensemble la «Place des regards complices» (Illustrations 9 et 10).

Les changements à apporter ou les défis à relever selon Luc Boyer, ne sont pas de pousser le concours vers l'internationalisation trop rapidement, sinon pour favoriser l'expérimentation. Il notera, dans une entrevue réalisée à l'hiver 1997, que ce qui a été dit au souper communautaire de la même année donne le ton au virage qu'entreprendra le concours de

sculpture sur neige de Rouyn-Noranda. Il faudra penser en termes de symposium plutôt que de concours, donner un cachet à chacun plutôt que des prix aux gagnants. Ce virage devrait permettre au Concours Métallurgie Noranda inc. et Fonderie Horne de devenir un vaste atelier d'expérimentation, d'initiation et de recherche ou un symposium offrant un climat de création particulièrement adapté aux besoins des sculpteurs. Pour résumer sa conception de l'évolution de la sculpture sur neige, il ajoutera que l'expérimentation et l'art actuel sont à l'art ce que la recherche est à la médecine.

### **Rappel**

---

Nous avons compris que la sculpture sur neige à Rouyn-Noranda est appréciée par la population, les bénévoles de même que par les commanditaires majeurs. Elle a existé pendant longtemps sous l'action des conseils de Luc Boyer. Ce dont nous avons fait état à propos du concours de sculpture sur neige Métallurgie Noranda inc. et Fonderie Horne démontre que l'organisation est établie sur des bases relativement officielles, tout en étant étroitement reliée aux défis actuels de la municipalité (nous parlons de Ville en Santé et des politiques culturelles et artistiques). Cette organisation s'est constituée rapidement. Des structures se sont érigées pour répondre aux défis originaux de la Fête d'Hiver.

Le projet a rapidement montré que Ville en Santé et les politiques culturelles transigent avec des enjeux homologues et apportent des réponses aux insatisfactions de la population. Les structures du concours de sculpture sur neige se sont érigées à travers ce but d'origine externe et officiel. L'organisation s'est également édifiée sur le projet académique de Luc Boyer qui visait alors l'initiation de la population et des étudiants par le matériau disponible à profusion pendant l'hiver. Finalement, le professionnalisme des bénévoles apporte un soutien considérable.

Le processus d'institutionnalisation s'annonce comme étant issu d'une logique d'objectivation particulière. De plus, considérée comme une forme d'art actuel, la sculpture sur neige est appelée à s'institutionnaliser au niveau disciplinaire par les démarches de recherche et d'expérimentation.

Cependant, en 1998, le soutien des médias n'a pas dépassé la simple présentation des événements de la Fête d'Hiver. Après le concours de sculpture sur neige, certaines personnes ont été étonnées de ne pas entendre les résultats du concours à la télévision (sans images ni entrevues) comme ce fut le cas en 1997. Il semble également y avoir eu une baisse d'intérêt de la part des médias écrits. Par contre, l'atelier expérimental et le site du concours ont été visités en grand nombre tout au long de la fin de semaine.

Maintenant que Luc Boyer s'est retiré de l'organisation de la Fête d'Hiver et par le fait même de celle du concours de sculpture sur neige, on peut s'interroger sur la direction que prendra le concours Métallurgie Noranda inc. et Fonderie Horne. À titre d'exemple, il y a peut-être un lien entre le non renouvellement du vote des sculpteurs et le départ de Luc Boyer. Par conséquent, les projets expérimentaux et pédagogiques destinés à faire participer la population et les étudiants en art disparaîtront-ils?

## **B) ENVIRONNEMENT PÉRIPHÉRIQUE II: JONQUIÈRE**

Nous étudierons maintenant Jonquière en Neige, une des plus importantes manifestations régionales de sculpture sur neige dans la province de Québec. Les éléments significatifs, en ce qui concerne cet environnement, se retrouvent en majorité dans le discours que tient l'organisation de Jonquière en Neige, discours retracé surtout dans des écrits officiels publiés par Jonquière en Neige. Nous nous appliquerons à démontrer que le processus d'institutionnalisation est particulier au développement de Jonquière en Neige. Puis, que l'événement aspire premièrement à la reconnaissance institutionnelle de même que, ensuite, à celle de l'ensemble de la population contrairement à la Fête d'Hiver de Rouyn-Noranda fondée sur le soutien populaire et municipal propre à son environnement immédiat.

### **Groupe en fusion**

Jonquière en Neige a vu le jour dans le milieu des années 1980 plus précisément en 1984. La popularité à une plus grande échelle (c'est-à-dire provinciale et nationale) des concours de sculpture sur neige en région s'est amorcée avec le premier symposium de Jonquière en Neige qui a eu lieu en 1994. Au fil des ans, ce qui caractérise Jonquière en Neige est le concours de sculpture sur neige, l'attraction majeure de la fête hivernale à Jonquière. Enfin, ce concours est précurseur d'une nouvelle approche de la sculpture sur neige, en tant que discipline, dans la province.

### **Organisation interne**

Plusieurs artistes se sont impliqués dans l'organisation de Jonquière en Neige. Peut-être est-ce une des causes du nombre important de blocs de neige et de volets dans le concours de sculpture sur neige qui font de cette organisation une des plus imposantes sinon la plus importante en nombre

de participants de la province. Cela a, en quelque sorte, assuré une relève et l'initiation de plusieurs personnes. Très tôt, également, sont apparus certains règlements quant à la hiérarchie des volets du concours. Par exemple, pour participer au volet provincial ou professionnel on devait avoir remporté le volet intermédiaire.

En 1989, les volets du concours se définissaient ainsi: la Cité des sculptures, une aire ouverte aux artistes les plus chevronnés venant de différentes municipalités environnantes et où étaient également représentés Baie-Comeau, Otterburn Park et Edmunston au Nouveau-Brunswick. L'événement présentait aussi un concours amateur et populaire en plus du défi CKRS-radio, CFRS et CKRS-TV. Il y avait également un volet commanditaire. Le défi alignait des sculptures réalisées à l'effigie des commerces de la ville de Jonquière et les commanditaires étaient représentés ainsi par une sculpture. Ce qui rend l'événement encore plus imposant étant donné le nombre important de sculptures de blocs de neige compactée. La même année, un périodique était disponible au coût de deux dollars (ce journal comportait de nombreuses photos des sculptures et des participants)<sup>112</sup>.

En 1992, l'événement Jonquière en Neige publiait un cahier central dans le média écrit local. Ce journal, suivant le même principe du périodique de 1989, affichait des photos de toutes les œuvres des participants des différents volets du concours de sculpture sur neige. Cette année-là, cinq volets étaient à l'honneur: le concours amateur, le concours La Relève, le concours populaire Desjardins, le concours AIÉSÉC regroupant des étudiants de l'UQAM et de l'UQAT, le concours professionnel et la Collection des Commanditaires.

---

<sup>112</sup> Cahier *Jonquière en neige*, 5<sup>e</sup> Édition, Éditions du Réveil, 1989.

Au fil des ans, la place réservée aux sculpteurs émérites est passée de la Cité des Sculptures à un concours professionnel pour retourner à La Cité des Sculptures et ensuite s'intituler le Symposium de neige pour finalement, depuis 1995, porter le nom de Concours provincial de sculptures sur neige.

Tout comme en 1992, l'année 1993 est remarquable par le nombre important de blocs de neige compressée disponibles. Soit, en 1992, 28 blocs pour le concours amateur et 24 pour le concours populaire. En 1993, on remarque également l'ajout de deux volets. L'un scolaire, s'adressant aux élèves du primaire et le retour de La Cité des Sculptures où s'élevaient trois gigantesques sculptures sur neige que les équipes invitées ont pris cinq jours à édifier, plutôt que trois jours ou deux jours et demi selon la procédure habituelle des concours de sculptures sur neige du Québec.

Ces trois équipes étaient invitées à tenter l'expérience de sculpter dans un format particulier et nouveau pour la plupart des équipes, soit un cylindre de seize pieds de haut par seize pieds de circonférence. Elles recevaient, à titre d'invitées, un cachet de deux mille dollars pour sculpter pendant cinq jours, soit pendant toute la durée de Jonquière en Neige. Cette même année, le concours professionnel fut remplacé par le concours provincial et il n'y avait plus de volet particulièrement réservé aux commanditaires (Illustrations 13 et 14).

#### *LE SERMENT*

Contrairement au concours de Rouyn-Noranda et à celui de Saint-Jean-Port-Joli, le concours de sculpture sur neige de Jonquière s'est organisé sur un modèle semblable en plusieurs points à celui du Carnaval de Québec: la hiérarchisation des équipes selon la participation à différents volets, l'implication active des médias (ce qui est plus difficile à Rouyn-

Noranda<sup>113</sup>) et également l'établissement d'un bureau permanent pour Jonquière en Neige depuis au moins 1992.

En 1993, la Cité des Sculptures annonce les ambitions qui ont présidé au symposium de 1994. Cette étape marque également le désir de donner aux artistes la liberté de sculpter la neige sans contraintes. Ce nouvel état de faits concorde avec le mouvement d'insatisfaction vécu par les sculpteurs sur neige au contact de la lourde bureaucratie du Carnaval de Québec. Les objectifs du symposium étaient, d'une part, de permettre l'accréditation des artistes de la neige<sup>114</sup>, c'est-à-dire la reconnaissance officielle, et d'autre part, d'imposer la sculpture sur neige aux spectateurs; la sculpture sur neige "envahissait soudainement la rue, le dérangeait, lui barrait la route"<sup>115</sup>. Jonquière en Neige voulait que ce symposium soit international:

"Ce premier symposium s'est d'abord voulu international mais on a dû tenir compte des impératifs économiques d'une région qui a du mal à se sortir de la pire crise économique de son histoire. Ces difficultés à obtenir les ressources nécessaires pour faire le saut vers l'internationalisation ont obligé l'organisation à revoir ses positions et convenir de réaliser un premier symposium plus modeste dans ses aspirations. Une seule entorse à la règle établie fut d'accepter la venue d'un artiste de la Belgique qui avait depuis longtemps manifesté son désir de venir participer à ce premier symposium"<sup>116</sup>.

D'après le document 1<sup>er</sup> *symposium de neige* et selon les données recueillies durant l'observation de Jonquière en Neige et du concours de sculpture en 1995 et 1996, ce qui semble former la structure de cette organisation, surtout depuis 1995, s'apparente au modèle et à l'idéologie du Carnaval de Québec. Entre autres, en ce qui concerne les valeurs de prestige

<sup>113</sup> Entrevue réalisée en mars 1997 avec Luc Boyer à Rouyn-Noranda.

<sup>114</sup> Jonquière en Neige, 1<sup>er</sup> *symposium de Neige*, Éditeur Jonquière en Neige inc., 1995, p.5.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.5.

et d'excellence qui font la réputation du concours de Québec. Depuis le tout début, Jonquière en Neige se dit alimenté par le désir de créer et l'urgence de déposer un signe, un message ou un obstacle, participant ainsi à l'histoire de la sculpture sur neige, de l'art en général et de la culture québécoise. Le document 1<sup>er</sup> *symposium de Neige* fait état des objectifs de Jonquière en Neige. Il présente l'événement et la mission par écrit en plus d'être le prolongement de ce que les artistes pratiquent lors de la réalisation de leurs œuvres en échangeant avec le public. Toutes les œuvres sont expliquées et commentées par les artistes eux-mêmes.

“Depuis dix ans, Jonquière en Neige a permis à plusieurs artistes d'évoluer dans un vaste laboratoire expérimental en mettant à leur disposition les ressources matérielles et financières leur permettant de poursuivre leur recherche.”<sup>117</sup>

Nous retenons que Jonquière en Neige a été encadré de façon formelle dès ses débuts, tout en offrant des volets «amateur» et «scolaire» accessibles à une plus grande partie de la population. Nous proposons que, malgré le statut de région du Saguenay, le Carnaval de Québec a joué un rôle prédominant dans cette organisation, peut-être parce que la Capitale n'est située qu'à deux heures de route.

Jonquière en Neige a suscité l'intérêt de la population, a favorisé la légitimation circonstancielle et a assuré une relève de même que l'initiation de plusieurs personnes en plus de créer un vaste atelier d'expérimentation et de recherche. Cependant, Jonquière en Neige voit plus loin encore en s'associant directement au Carnaval de Québec, en 1996, pour mener à bien un deuxième symposium de neige cette fois-ci international.

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.9-10.

#### *DIVISION DES TÂCHES*

Jonquière en Neige s'est appuyé sur une forte implication des artistes de la région en plus de leur participation au concours de sculpture sur neige. Les Éditions du Réveil et d'autres commanditaires comme les médias écrits ont toujours assuré une bonne visibilité. Le cahier que l'on retrouve dans le centre du journal local à chaque année s'avère être un élément important au niveau des archives disponibles. Jusqu'à aujourd'hui, Jonquière en Neige et le Carnaval de Québec sont les seuls événements pour lesquels on dispose de documents témoignant de l'atmosphère de ces concours et qui peuvent servir à retracer le déroulement des activités de sculpture sur neige.

L'implication des artistes dans l'organisation est considérable (c.f. document 1<sup>er</sup> *symposium de Neige*) de même que les fonctions occupées par ces derniers. Dès 1989, trois artistes renommés étaient impliqués dans l'organisation de Jonquière en Neige, du comité des sculpteurs et de la direction artistique jusqu'au jury. Leurs noms se retrouvent encore facilement aujourd'hui dans différentes activités de Jonquière en Neige. Nous mentionnerons entre autres Guy Fortier, Roger Marchand, Roger Couture, Bernard Dominique. Ce dernier était dans l'organisation de 1989 et, cette même année, a remporté le premier prix du concours de sculpture sur neige de Valloire avec comme coéquipiers Roger Couture ainsi que Roger Marchand.

Marchand a, pour sa part, développé le côté technique du matériau qu'est la neige jusqu'à produire un mémoire de maîtrise présenté à l'Université de Chicoutimi. Avec le document 1<sup>er</sup> *symposium de Neige*, le mémoire réalisé par Roger Marchand et les cahiers centraux des journaux montrant les sculpteurs et les sculptures sur neige, nous avons ici,

concentré en une région, les seuls textes québécois qui traitent en profondeur de tous les aspects de cette discipline.

Parmi les commanditaires et collaborateurs de Jonquière en Neige, on retrouve également des banques et caisses, Abitibi-Price, quatre stations de radios et de télévisions, plusieurs commerces, Hydro-Québec, Inter-Canadien, le gouvernement fédéral, le gouvernement provincial et quinze bars et restaurants. Une plaque commémorative est remise à chaque équipe qui a participé au concours professionnel, provincial. À Rouyn-Noranda, par exemple, cet élément essentiel pour un porte-folio fait défaut. Selon Luc Boyer (Rouyn-Noranda), une meilleure implication des médias permettrait aux artistes de témoigner de leurs prouesses hivernales plus officiellement si l'organisation pouvait leur remettre une photo, une plaque ou un condensé des critiques médiatiques.

Les fonctions du personnel permanent sont représentées par la direction générale, le secrétariat, les communications, la programmation, les travaux extérieurs, les sculptures et le marketing. La structure organisationnelle qui vient s'ajouter au personnel permanent, pour la mise en place de tous les éléments, est la même pour Jonquière en Neige et pour le concours. (ANNEXE C)

Depuis quelques années, un sondage est transmis aux sculpteurs concernant les différents aspects du déroulement du concours. Des rencontres ont déjà eu lieu mais selon un sculpteur qui y a participé, les commentaires et les requêtes de certains sculpteurs sur neige n'auraient pas été suffisamment pris en considération.

### Logique d'objectivation

Nous pouvons remarquer qu'il y a une multiplication des formes de participation au système institutionnel. La référence à une «raison judiciaire universelle»<sup>118</sup> servant de justification institutionnelle a été adoptée par cette organisation. Cela se manifeste notamment par le désir de s'associer au Carnaval de Québec. Ainsi, Jonquière en Neige espère avoir une meilleure visibilité, recruter des sculpteurs sur neige à l'échelle internationale et organiser un symposium international. Les intentions de ce symposium de neige sont un indice de l'idéologie véhiculée par Jonquière en Neige. Cette organisation s'approprie les critères de justification propres au Carnaval de Québec et veut officialiser en son nom ceux de la discipline.

“Ce premier symposium de sculpture sur neige à Jonquière était l'aboutissement naturel d'une démarche qui a présidé à la création de l'événement «Jonquière en Neige» en 1985. Les sculpteurs de la première heure ont refusé qu'un événement semblable en soit réduit à un simple festival où la sculpture devient accessoire, élément de décor, partie de spectacle.”<sup>119</sup>

À Jonquière, la sculpture sur neige s'est imposée à la population et a suscité sa participation, mais selon des règles bien précises. Par exemple, la hiérarchisation des volets du concours de sculpture sur neige. Cet événement cherche à se légitimer à deux niveaux. Premièrement, en augmentant sa notoriété avec le symposium pour attirer l'attention et l'approbation des hautes sphères institutionnelles. Deuxièmement, en s'inscrivant dans le réseau de la légitimation circonstancielle. Ce qui comble le vide laissé par l'absence de réflexion propre à la discipline chez les institutions politiques, culturelles et économiques.

<sup>118</sup> Michel Freitag, *Pour une approche de la modernité comprise comme mutation de la société*, (texte pour Jean-Marie Brohm), Montréal, UQAM, novembre 1995, p.21.

<sup>119</sup> *Ibid*, p.9.

### **Institutionnalisation de la discipline**

Les orientations contemporaines propres à la discipline ont fait de ce simple festival un terrain d'expérimentation reconnu au chapitre des techniques utilisées et de la liberté totale d'expression en refusant d'imposer des thèmes aux artistes. Maintenant admise par plusieurs artistes comme une forme d'art dans le champ des performances et de l'art actuel, la sculpture sur neige s'impose comme discipline dans les réseaux d'art parallèle. De plus, l'implication des sculpteurs (professionnels de la neige) donne à ces événements une direction particulière qui pose certaines questions méconnues par l'institution que représente le Carnaval de Québec.

Dans le document 1<sup>er</sup> *symposium de Neige*, l'organisation expose les grandes lignes de la mission qui anime Jonquière en Neige :

- ⇒ jeter les bases pour l'accréditation des sculpteurs sur neige
- ⇒ ne pas réduire la sculpture sur neige à un simple festival populaire
- ⇒ voir au développement de la technique, encourageant les réalisations expérimentales et audacieuses.

Nous remarquons, ici, un désir éloquent de rendre l'activité officiellement reconnue comme forme d'art. En 1996, le Premier Ministre Lucien Bouchard a remis, lui-même, le premier prix aux gagnants du concours provincial. De plus, lors de la remise des prix, une alliance avec le Carnaval de Québec a été présentée aux sculpteurs comme étant le signe d'une évolution certaine vers la reconnaissance plus officielle de l'événement de Jonquière en Neige. Une reconnaissance qui ne semble pourtant pas éveiller de sentiments particuliers pour certains sculpteurs qui désapprouvent cette alliance.

Lors du Carnaval de Québec, pendant le concours international de

sculptures sur neige de 1996, Jonquière en Neige recrutait des participants de différents pays en vue d'un prochain symposium, cette fois-ci international. En s'internationalisant, Jonquière en Neige gravirait les derniers échelons vers la reconnaissance officielle de la discipline. Prévu pour 1997, ce symposium se fait toujours attendre.

En 1998, il n'est pas question de symposium, mais plutôt d'un événement sculptural hors concours qui est organisé sous la supervision de Guy Fortier, sculpteur sur neige depuis une dizaine d'années. Cette même année, on a pu remarquer sur place que quelques blocs, sur les sites des différents concours, n'étaient pas sculptés. De plus, le volet provincial, un concours professionnel, n'aurait accueilli que cinq équipes de sculpteurs contrairement à une dizaine pour les années précédentes. Ce qui explique cette situation peut provenir de la restructuration présentement en cours dans l'organisation de Jonquière en Neige.

Toujours en 1998, un événement soutenu par Jonquière en Neige, le Cégep de Jonquière et Côté-Cour (café-théâtre), est passé quasi inaperçu (cet événement ne figurait pas dans la programmation des activités de Jonquière en Neige); il portait le nom de *Galerie des Neiges*. Il s'agit de l'atelier expérimental des étudiants en art du Cégep de Jonquière. Selon un sculpteur sur neige de Jonquière, ce projet est l'avenir de Jonquière en Neige.

Quinze sculptures ont été réalisées par les étudiants dans le cadre d'un projet libre en art<sup>120</sup>. Mais, plutôt que d'employer la formule des concours, l'événement a été clôturé par un vernissage.

---

<sup>120</sup> Isabelle Labrie, «Des étudiants expérimentent la matière blanche», *Progrès-Dimanche*, Saguenay-Lac-Saint-Jean, 8 février 1998 / 34<sup>e</sup> année, no 17, p. A6.

“Depuis les débuts de Jonquière en Neige, nous participons à des concours de sculpture. Cette année, nous voulions faire quelque chose de différent (...) En plus des œuvres fabriquées à partir d’esquisses, ils feront des moules à partir de sculptures enveloppées dans du papier d’aluminium et recouvertes de plâtre.”<sup>121</sup>

Bien que la *Galerie des Neiges* soit liée à Jonquière en Neige, elle était à l’écart des sites consacrés aux différents volets des concours de sculpture sur neige. Roger Marchand, qui a délaissé l’aspect «concours» de la sculpture sur neige au profit d’une vision plus profonde ancrée sur la discipline, s’est impliqué comme intervenant et conseiller dans l’atelier expérimental à Jonquière.

#### *RESTRUCTURATION*

De 1996 à 1998, à l’image du Carnaval de Québec dans les années 1980, nous avons constaté que Jonquière en Neige est en pleine restructuration. Depuis les grandes réalisations de Jonquière en Neige, en ce qui concerne l’évolution de la discipline de sculpture sur neige, la situation a bien changé. Le comité organisateur a été complètement recomposé, ce qui explique l’arrêt du projet de symposium international de sculpture sur neige. La vocation de Jonquière en Neige semble changer de cap. D’un événement artistique à un événement sans objectifs précis ou discernables jusqu’à aujourd’hui, Jonquière en Neige est en pleine redéfinition.

Selon un résident de Jonquière, la ville serait en train d’aménager un site près de la rivière. Si ce projet se concrétise, toutes les activités de Jonquière en Neige se dérouleront au même endroit.

Le Carnaval de Québec a une renommée internationale en ce qui concerne l’organisation et l’encadrement des artistes dans l’activité de sculpture sur neige. Cependant, ses normes demeurent contraignantes. Ce

<sup>121</sup> *Idem.*

que Jonquière en Neige offre est une avenue d'exploration suivie d'une reconnaissance officielle donnant du sérieux à l'activité de sculpture sur neige et en la présentant ainsi comme une discipline artistique institutionnalisée. Jonquière en Neige se porte garant du statut non seulement de l'activité mais de la discipline:

“Ce n'est que tout récemment que le pur névé devint pour les sculpteurs un matériau d'exploration et de recherche. Aussi peut-on voir, lors de manifestation comme le Symposium de sculpture sur neige, se côtoyer plusieurs tendances, chaque sculpteur cherchant sa voie, certains travaillant plutôt la forme, d'autres l'innovation technique et d'autres encore un thème ou un sens<sup>122</sup>.”

Jonquière en neige a permis le développement de la discipline de la sculpture sur neige en créant une structure organisationnelle complète. Cette organisation a pris en compte la création d'outils, le terrain d'expérimentation, la reconnaissance du travail artistique, la recherche nécessaire à l'évolution de la discipline et les publications. De plus, l'organisation a également permis l'initiation d'une relève en invitant la population à participer à différents volets de sculpture sur neige. Dans les prochaines années, cette organisation devra pourtant allier contraintes institutionnelles et démocratisation artistique au risque de devoir délaissier l'atelier expérimental et le rapport entre l'artiste et le public.

---

<sup>122</sup> Isabelle Labrie, *op. cit.*, p.17.

L'institutionnalisation de la discipline, avec le statut officiel qui s'impose, implique une démarcation et une distanciation entre la discipline et l'accessibilité du public à cette forme d'art. En étant reconnus par les institutions, les fondements populaires et communautaires qui ont permis la démocratisation de la sculpture sur neige à ses débuts risquent d'être rompus. S'il en est ainsi, Jonquière en Neige deviendrait un deuxième «Carnaval de Québec» à la différence que l'objectif majeur concerne particulièrement la discipline. Compte tenu des besoins financiers qui sont inhérents à son projet et également de la lenteur bureaucratique, Jonquière en Neige conservera-t-il le soutien de la population et des commanditaires municipaux et régionaux?

Il n'est pas dit que la sculpture sur neige s'éloigne des profanes en devenant la propriété de l'institution des arts et de la culture. C'est plutôt l'organisation de Jonquière en Neige qui risque beaucoup en passant de la légitimation circonstancielle vers l'institutionnalisation de la discipline de pair avec les hautes sphères décisionnelles. On peut appréhender cette situation relativement à la baisse de participation qu'a connue Jonquière en Neige en 1998.

D'ailleurs, Jonquière en Neige a réfréné l'élan de certains sculpteurs sur neige suite à la rencontre où sculpteurs et organisateurs devaient s'allier et s'entretenir des besoins de chacun pour une meilleure collaboration future. Dans le même ordre d'idée, l'alliance avec le Carnaval de Québec n'est pas désirée par la majorité des sculpteurs mais bien par les organisateurs. Peut-être que tous les artistes-sculpteurs ne sont pas invités à s'exprimer au sein de l'organisation? Y aurait-il là une certaine forme de discrimination entre sculpteurs-meneurs et sculpteurs-participants?

Dans l'ensemble, les écrits et le mandat de recherche et d'expérimentation qui caractérisent Jonquière en Neige ne comblent pas le

manque de communication entre sculpteurs, organisateurs et événements. La communication est un élément nécessaire à l'objectivation de la discipline se développant partout dans le monde. La communication entre les différents acteurs et les événements permettrait une meilleure compréhension et appréciation de la discipline par la population, les critiques et les médias. Elle permettrait, également, l'échange et le partage des nouvelles techniques de même que la diffusion du calendrier des événements et du résultat des recherches effectuées sur le matériau.

### **Rappel**

---

Jonquière en Neige vise à développer la sculpture sur neige au niveau disciplinaire, mais ce qui semble différent de l'organisation de Rouyn-Noranda est la présence évidente des critères de reconnaissance institutionnelle qui s'appliquent déjà à certaines formes d'art actuel (art-performance, sculpture environnementale, galeries parallèles). Ces critères maintiennent une séparation entre l'importance et la valeur de la reconnaissance communautaire et l'environnement institutionnel dont le prestige fait état de la reconnaissance officielle appuyée par les gouvernements et leurs institutions.

La légitimation circonstancielle semble offrir une meilleure visibilité et un statut plus autonome au niveau financier, contrairement à la reconnaissance institutionnelle. La reconnaissance obtenue selon le mode de la légitimation circonstancielle permet le soutien communautaire et la solidarité, deux attitudes caractéristiques de l'art parallèle. Mais cela est-il suffisant pour édifier les bases d'une nouvelle forme d'expression artistique non conforme aux normes institutionnelles?

De surcroît, "Du point de vue économique, l'aide de l'État signifie le contraire de l'autofinancement par la base ou par le commerce<sup>123</sup>". Est-il possible pour la discipline artistique de bénéficier des deux formes de reconnaissance et à quel prix?

---

<sup>123</sup> Guy Sioui Durand, *Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, sociologie critique*, Thèse de doctorat, Québec, l'Université Laval, 1994, p.181.

## *Conclusion générale*

### INSTITUTION ET CONTRE-INSTITUTION

#### **A) POUR UNE PREMIÈRE VERSION DES DIFFÉRENTS TYPES DE SCULPTURES SUR NEIGE AU QUÉBEC**

Nous allons, au terme de ce mémoire, tenter de classer les différentes tendances que prend la sculpture sur neige dans la province, autant comme activité que comme discipline. Il s'avère toutefois difficile d'opérer une classification définitive puisque, dans les trois événements que nous avons étudiés, certains sont présentement en restructuration, dont Jonquière en Neige. Dans les événements que nous avons exposés, les tendances que nous allons présenter se côtoient dans un même environnement.

#### **La sculpture sur neige comme activité populaire**

La sculpture sur neige comme activité populaire est une tendance fondamentale et se détermine certainement de façon historique. Nous en avons montré quelques aspects en rappelant la participation populaire sur la rue Sainte-Thérèse à Québec (1954 à 1980). Mais, d'un autre point de vue, cette réalité est la seule que nous pouvons coller aux nombreuses autres manifestations de sculptures sur neige de la province et du pays. Tous relatifs à leur environnement, ces événements demandent une étude en profondeur. Du petit village en passant par les villes jusqu'aux grands centres urbains, cette activité est appréciée et pratiquée par un nombre grandissant d'adeptes, amateurs et professionnels.

Cette tendance plus populaire et plus accessible, Guy Sioui Durand l'a appelée « L'art populaire urbain »<sup>124</sup>. Depuis ses débuts, la sculpture sur neige est une pratique ou une activité artistique démesurée, originale et surprenante. Elle a conquis le public même en n'étant qu'une simple décoration pour embellir la ville et les sites carnavalesques. Bien qu'elle soit empreinte de différentes tendances aujourd'hui, la sculpture sur neige a un passé et une histoire dans l'imaginaire populaire qu'elle sait si bien rendre d'ailleurs par son caractère ludique. En ce sens, la sculpture sur neige s'apparente à la thématique populaire des sculptures environnementales propre au courant artistique parallèle.

“Ainsi la symbolique sculpturale tourne autour de cinq formes puissamment ancrées dans l'imaginaire populaire, puis réarrangées en fonction de la vague actuelle de l'installation.”<sup>125</sup>

“Les formes populaires, métaphoriques, figuratives vont favoriser l'implantation urbaine des sculptures environnementales.”<sup>126</sup>

On a aperçu des sculptures sur neige dans les Laurentides, au nord de Montréal, à Granby dans le cadre d'un symposium, à Sherbrooke, à Drummundville, à Saint-Jean-Port-Joli, à Baie-Commeau, à Sept-Iles, à Saint-Bernard et à Ottawa, hôte d'un concours national de sculpture sur neige. Suite à cette énumération, nous avons certainement oublié quelques événements de sculpture sur neige. Mais, sans une connaissance plus approfondie du cadre qui les accueille et du réseau ou de l'institution qui les soutient, nous ne pouvons que les considérer, d'abord et avant tout, comme des événements marquant l'imaginaire symbolique et historique du

<sup>124</sup> Guy Sioui Durand, «L'art populaire urbain: les monuments carnavalesques», *Intervention 3*, Québec, 1978, pp. 23 à 26.

<sup>125</sup> *Idem.*

<sup>126</sup> Guy Sioui Durand. *op. cit.*, p. 317.

Québec. Cette pratique hivernale a depuis toujours illustré le combat de l'homme avec la nature, l'adaptation à l'environnement et les valeurs culturelles nées d'un espace géographique où se déchaîne un des hivers les plus froids au monde.

### **La sculpture sur neige en démonstration**

La sculpture sur neige en démonstration est le fait d'un groupe d'acteurs professionnels et surtout actifs à l'échelle internationale. Cette tendance concerne une minorité d'artistes seulement. Les acteurs qui se greffent à cette tendance sont des initiés: artistes sélectionnés ayant un statut professionnel. Cet aspect de la sculpture sur neige s'apparente à une des formes de la sculpture environnementale, c'est-à-dire "celle créée lors de symposium ou d'événements d'art"<sup>127</sup>.

Depuis l'avènement de la sculpture sur neige au sein du Carnaval de Québec, son statut d'activité populaire s'est aseptisé au rythme d'une gestion institutionnelle fondée sur les objectifs économiques et politiques du cadre carnavalesque. La sculpture sur neige a ainsi connu son expansion empruntant des voies institutionnelles et commerciales. Attraction touristique en plein cœur des centres de ski du monde entier et événement sculptural récurrent au sein des fêtes hivernales, la sculpture sur neige en démonstration est le résultat de la normalisation institutionnelle. L'activité est subordonnée à un cadre où les possibilités expérimentales propres à la discipline sont restreintes, voire absentes.

Certes, la sculpture sur neige au sein du Carnaval de Québec n'est pas reconnue fondamentalement comme une discipline artistique, mais d'abord comme une attraction touristique. L'évolution de l'activité comme nouvelle forme d'art au sein du Carnaval de Québec s'effectue lentement

<sup>127</sup> Guy Sioui Durand. *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec*, Québec, Inter Éditeur, 1997, pp. 296-297.

comparativement aux régions. Du moins, en ce qui concerne les deux environnements régionaux que nous avons étudiés.

Cela se déroule parallèlement à l'évolution sociopolitique de la sculpture environnementale qui a été reprise en partie par le système officiel des arts et de la culture institutionnalisés à partir de 1985<sup>128</sup>. Comme l'a démontré Durand, elle s'est standardisée et institutionnalisée créant une nouvelle zone créatrice d'objet ornemental urbain.

À Jonquière en Neige (1998), une démonstration de sculpture sur neige était présentée dans le centre commercial «Place Centre-Ville». L'artiste invité à faire la démonstration était un professionnel de la neige, un représentant de la sculpture sur neige québécoise à travers le monde.

La «démonstration» prend aussi des allures de concours professionnel où le mode de légitimation est toujours celui de la normalisation institutionnelle. Par exemple, dans le cas de l'International de sculpture sur neige (l'I.S.S.N.), les organisateurs et les bénévoles deviennent des représentants du tourisme sous la supervision de l'État et de la ville de Québec, contrairement aux régions, où l'on retrouve des passeurs participant activement au processus décisionnel (artistes de profession, membres des groupes communautaires). Ces derniers ne s'en remettent pas uniquement au cadre qui les accueille comme doivent le faire les organisateurs d'un événement comme celui de l'I.S.S.N. D'ailleurs, très peu d'artistes-sculpteurs sont impliqués dans l'organisation de l'I.S.S.N. comparativement aux environnements régionaux. La nature de l'activité de sculpture sur neige présentée au Carnaval de Québec n'est autre que celle même qui détermine le Carnaval de Québec en tant qu'outil touristique et mercantile.

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 348.

La sculpture sur neige en démonstration s'opère selon des standards garants de l'excellence à une grande échelle. La reconnaissance est fondée sur le statut et la renommée internationale. Dans le cas de l'I.S.S.N., ce sont les gagnants provinciaux et nationaux qui représenteront le Québec et le Canada au volet international de sculpture sur neige du Carnaval de Québec. La participation au volet international confère littéralement aux sculpteurs une reconnaissance selon les conventions artistiques établies. Cela est remarquable dans les privilèges réservés ou non aux artistes-sculpteurs. La couverture médiatique est axée sur l'événement international. Selon certains sculpteurs sur neige, l'effervescence ressentie par les chefs de mission (accompagnateurs des équipes de sculpteurs) prend tout son sens avec la venue des sculpteurs sur neige des autres nationalités au détriment des autres paliers de l'I.S.S.N.

Ce qui atteste la notoriété de la sculpture en démonstration est le jury. À l'inverse, les équipes proclamées gagnantes confirment l'existence du jury et l'importance des critères de jugement. Le jury est constitué de sculpteurs sur neige expérimentés ou non mais, souvent, il s'agit surtout de représentants du milieu des arts et de la culture institutionnalisés.

Cette reconnaissance professionnelle n'est pourtant pas complète, puisqu'elle n'a pas su endosser le développement régional de la sculpture sur neige et l'attestation de cette pratique comme discipline artistique. Une évolution encore inconcevable pour le système institutionnel des arts et de la culture. Ce dernier ne prévoit pas d'outils particuliers de production, de diffusion et de communication pour les environnements de sculpture sur neige autres que ceux propres à un festival ou à un carnaval.

Effectivement, les sculpteurs sur neige n'ont pas encore les outils de communication nécessaires pour former un point de ralliement entre sculpteurs, événements et organisations. Cette situation est la même pour

les concours ou événements en région. En région, les collaborations intermunicipales sont rares ou absentes. Ni les sculpteurs ni les concours ou organisations ne sont recensés à l'échelle provinciale, nationale ou internationale, excepté pour l'I.S.S.N., qui paraît dans certains documents produits par l'industrie touristique.

Pourtant, d'autres formes d'art comme la sculpture sur bois, sur marbre ou encore la peinture, la musique, la danse et le théâtre, méritent les subventions nécessaires à l'organisation, la production, la communication et la diffusion de leurs œuvres.

### **La sculpture sur neige commanditée**

La sculpture sur neige commanditée est de plus en plus visible et s'associe de près à l'institutionnalisation de la sculpture sur neige en démonstration. Premièrement, ce sont les commerçants et les entrepreneurs locaux qui prennent l'initiative d'organiser un concours de sculpture sur neige, ou encore, ils jouent un rôle important dans l'organisation. Par exemple, lors d'un concours, des critères de participation et un jury sont ainsi déterminés en fonction des attentes des commanditaires. Dans le cas de la sculpture sur neige commanditée, il s'agit de produire sur commande. Pour la sculpture sur neige en démonstration, il existe une certaine liberté artistique en ce qui concerne surtout le choix du thème, du sujet.

L'institution et le marché s'approprient cette activité. Les commanditaires établissent le déroulement de l'activité de concert avec les exigences pédagogiques tirées des standards du ministère de l'Éducation, ce qui renforce la présence de l'État dans cette réalité mercantile de la sculpture sur neige. Les commanditaires agissent souvent en étroite collaboration avec les instances touristiques municipales.

L'élément de contrainte que procure la commandite pour cette activité est tout aussi marquant. Par exemple, le cas des étudiants en art qui se sont plaints des exigences des commerçants du boulevard Laurier au sujet de l'absence de liberté d'expression (Chapitre III). Un concours réglementé d'un côté par les commerçants et de l'autre par les enseignants en arts visuels. Selon le professeur du cours Art et Société, membre du jury de ce concours, cette situation, intolérable aux dires des étudiants, était normale ou courante.

Le contexte de Jonquière en Neige est particulier notamment par le nombre de blocs de neige disponibles pour les différents volets des concours de sculpture sur neige; en 1998, 188 blocs de neige compressée<sup>129</sup>. Tous ces blocs n'ont pas été sculptés mais, parmi ceux qui l'ont été, on pouvait remarquer plusieurs logos de commerces.

Du point de vue des commanditaires et de leurs exigences, l'organisation de Jonquière en Neige doit composer avec les nombreux commerçants locaux qui exigent que les sculpteurs se produisent devant leur commerce, en plein cœur des rues du centre-ville de Jonquière. Elle doit en même temps contenter les sculpteurs et autres intervenants qui se plaignent d'être éloignés du local pour se réchauffer, d'être trop loin des activités parallèles à la sculpture et de ne pas bénéficier d'une visibilité équitable puisque la population doit se promener dans tout le centre-ville pour admirer l'ensemble des différents sites de sculpture sur neige. Selon certains, si tous les blocs étaient dans le même quadrilatère, sur un site rassembleur, l'impact serait plus grand et le déplacement ne serait plus un problème. Le site de la Fête d'Hiver de Rouyn-Noranda est un bon exemple de cette logistique.

---

<sup>129</sup> Employé de la ville de Jonquière qui effectue le moulage des blocs depuis une dizaine d'années.

Mentionnons également les 25 sculptures sur neige érigées sur l'avenue Royale à Beauport en 1998. Pendant le déroulement du Carnaval de Québec, M. Raymond Saint-Laurent, un des premiers sculpteurs sur neige professionnel de Québec, a présidé l'événement de Beauport. Dans le but de développer d'autres aires touristiques, la ville de Beauport a permis la réalisation du projet, soutenue par des professionnels, des commerçants et des entreprises locales<sup>130</sup>.

Entre les sculpteurs et les commerçants, le rôle de l'organisation en est un de médiateur. À Sainte-Foy, la Chambre de commerce régionale étudie la possibilité d'imposer un thème aux artistes en 1999. Cela permettra peut-être de réduire les obstacles qui ont, en 1998, quelque peu entravé la bonne marche du concours.

Ainsi, la légitimation circonstancielle a aussi ses limites quant à la liberté de création des sculpteurs sur neige. Le professeur en arts visuels (concours de la Chambre de commerce régionale de Sainte-Foy) a qualifié l'attitude des plaignants de *bébés gâtés*<sup>131</sup>. Si le système de l'éducation se range du côté des commerçants dans cette situation, cela signifie donc que, malgré l'inexpérience des étudiants en arts, ces derniers font état d'une conception différente de l'art dans la société. Une conception différente de celle de l'institution et du marché. En l'occurrence, cette conception partage les mêmes arguments qui animent l'art parallèle dans sa pratique d'un art politiquement engagé<sup>132</sup>, un art contre-institutionnel.

<sup>130</sup> Marie Caouette, «Sculptures «Royales» à Beauport», *Le Soleil*, mercredi 11 février 1998, p. A3.

<sup>131</sup> Marie Caouette, «Sculptures du carnaval. Sainte-Foy rivalise avec Québec», *Le Soleil*, vendredi 6 février 1998, p. A3.

<sup>132</sup> Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec*, Québec, Inter Éditeur, 1997, p.170.

Du point de vue de l'enseignant en arts visuels, le financement a toujours imposé certaines limites dans le monde artistique que la demande provienne de l'État ou des bailleurs de fonds. La vocation de chacun des événements de sculpture sur neige n'est pas la même d'une organisation à l'autre. De plus, les objectifs poursuivis par chaque organisation ne sont pas communiqués ni diffusés. Suite à ces faits, il est possible de démontrer que les intérêts des sculpteurs, des organisateurs et des commanditaires ne vont pas toujours dans la même direction.

### **La sculpture sur neige «pour être vue»**

La sculpture sur neige «pour être vue» (selon l'expression de Roger Marchand) présente en plusieurs points les caractéristiques propres de la performance, de l'événement d'art et de la sculpture environnementale. Elle se détache des concours et cherche d'autres moyens de production. Son caractère expérimental la différencie de la sculpture en démonstration, car elle n'est pas réservée à un public initié ni à des artistes reconnus. Toujours sur la place publique, elle habite d'autres lieux que ceux déterminés par les concours de sculpture sur neige et surtout, elle habite ces lieux différemment. À défaut d'être très active dans la province, elle choisit certains moyens d'être vue qui présentent des similitudes avec le monde de l'art institutionnalisé (galerie, exposition, vernissage).

En tant qu'activité artistique, la sculpture sur neige est, comme nous l'avons déjà mentionné, marquée par l'ensemble du corps qui performe, le caractère temporel de son existence, la médiation, le matériau original, l'interpénétration environnementale et spatiale et, l'interaction avec le public. Mais, comme Durand le souligne, au terme de ce cheminement propre à l'art parallèle, apparaît le caractère narcissique que l'on attribue, par

exemple, à certaines performances (surtout à l'échelle internationale)<sup>133</sup>.

Autrefois perçue comme art parallèle, la performance s'est aujourd'hui scindée en deux trajectoires. Le premier courant a conservé l'esprit communautaire qui, pendant longtemps, a caractérisé la performance québécoise<sup>134</sup>. Tandis que le deuxième courant s'est constitué et développé dans un environnement rattrapé par la normalisation. Avec l'avènement des vidéos visant «l'immortalisation» de cette pratique éphémère, la performance enregistrée est devenue monnayable sous différentes formes: argent, prestige, statut professionnel.

La sculpture sur neige «pour être vue» cherche à être reconnue officiellement comme discipline artistique et, si cela devient son unique raison d'être, elle risque d'être entraînée dans un processus d'institutionnalisation qui ne lui permettra plus d'œuvrer sans contraintes au cœur de l'action sociale. Plusieurs dimensions risquent ainsi d'être oubliées: l'esprit communautaire, la liberté de création, l'interaction avec le spectateur. La sculpture sur neige, si elle devient une forme d'art institutionnalisée, réservée à une minorité d'artistes, finira par délaïsser son originalité pour un statut d'*entertainment*, de divertissement pré-défini et profitable au marché. Cela ne peut être qualifié d'art parallèle<sup>135</sup>.

Jusqu'à aujourd'hui, la sculpture sur neige «pour être vue» a misé sur la recherche, la performance et la manifestation (*happening*). Une communication soutenue veut être établie entre le spectateur et l'artiste en dépassant la formule des concours et en imposant le caractère de la discipline et de tout ce qui la compose (conceptualisation, moulage, technique, environnement). La sculpture sur neige «pour être vue» prend

<sup>133</sup> *Ibid.*, pp. 279-280.

<sup>134</sup> Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative*, pp. 280-281.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 338.

part au monde de l'art et à quelques-uns de ses rituels de diffusion. D'ailleurs, nous avons pu observer, avec *Galerie des Neiges*, que la sculpture sur neige «pour être vue» s'affirme comme forme d'art en délaissant les concours, en expérimentant et en dévoilant tout le processus de réalisation, tel un événement d'art, du moulage jusqu'au vernissage.

À Rouyn-Noranda, la sculpture sur neige «pour être vue» est une réalité bien présente. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, les sculptures sont toutes regroupées au bord du Lac Osisko. Les gens qui prennent part à la Fête d'Hiver sont automatiquement en contact avec les sculpteurs et les sculptures sur neige. De plus, le travail accompli par Baril, «La place des regards complices», dans l'élévation du bloc, comme pour les étudiants de l'atelier expérimental de Jonquière, représente l'autonomie de l'artiste dans la préparation de son matériau: le moulage, le choix de la neige, l'angle et la forme donnés à la masse de neige et l'utilisation particulière de l'espace de création en plus de la participation du public.

Même si la formule des concours perdure à Rouyn-Noranda, le commanditaire Métallurgie Noranda inc. et Fonderie Horne, qui a donné son nom au concours professionnel provincial, est représenté par un dirigeant qui admet et réitère sa fierté et son intérêt pour l'expression artistique dans la région (1997). Le rapport qui se crée entre l'organisation et son commanditaire relève du mécénat. Mais, un mécénat différent de celui de l'État car les conventions ne sont pas les mêmes.

En tant que mécène, Métallurgie Noranda inc. et Fonderie Horne n'exerce pas de pressions apparentes quant au déroulement du concours. La situation est différente de celle de Jonquière, par exemple, où les commerçants exigent certaines conditions en retour de leur appui. À Rouyn-Noranda, les commanditaires supporteurs de l'événement ont bel et bien certaines exigences en ce qui concerne l'accueil des sculpteurs sur neige

à l'intérieur de leurs murs (hôtels, restaurants), mais ne semblent pas s'immiscer jusque dans l'exécution de la sculpture.

La sculpture sur neige «pour être vue» n'est pas encore reconnue comme forme d'art par l'État. Si cela devait arriver, qu'advierait-il des manifestations comme celle des étudiants en art du Cégep de Jonquière? Poursuivront-ils vers l'institutionnalisation ou plutôt vers un collectif voire un réseau manifestant le désir de transformation de l'artiste en acteur social?

### **La sculpture sur neige comme art parallèle**

Ce que nous avons décrit comme étant les quatre tendances de la sculpture sur neige peut être relié à l'art parallèle mais en certains points seulement. Nous allons donc expliquer en quoi la sculpture sur neige ne peut être considérée comme un art parallèle.

Selon Guy Sioui Durand, l'art parallèle "est un imaginaire artistique non présent dans les musées et les galeries marchandes, mais plutôt dans la rue, lors d'événements, ou encore dans des centres autogérés grâce à des artistes œuvrant la plupart du temps en collectif"<sup>136</sup>.

Les frontières qui différencient la sculpture sur neige de la performance, de la sculpture environnementale et de l'événement d'art ne sont pas si claires. À quelques moments, la sculpture sur neige prend des airs de performance ou de sculpture environnementale. Mais la réalité qui la définit le mieux est sans doute l'événement d'art, un événement d'art total. En effet, on retrouve dans les environnements de sculpture sur neige surtout en région, trois utopies, relevées par Durand, qui décrivent l'événement comme œuvre d'art total:

---

<sup>136</sup> Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative*, p. 13.

- ⇒ l'art c'est la vie;
- ⇒ la fête permanente;
- ⇒ une participation collective<sup>137</sup>.

La sculpture sur neige est une forme d'art institutionnalisé (sculpture sur neige en démonstration), mais qui est en voie d'être reconnue également comme événement d'art autogéré (sculpture sur neige «pour être vue»). Elle mise sur l'autodétermination communautaire. Par exemple, le facteur de convivialité qui anime les événements en région est favorablement considéré par plusieurs sculpteurs sur neige.

Bien que la sculpture sur neige possède les caractéristique des pratiques du présent par son caractère éphémère et par la façon dont elle dispose de son environnement, elle ne démontre pas encore clairement un projet de société. La sculpture sur neige ne s'apparente pas à l'idéologie de ce qu'on appelle les manœuvres. L'approche des sculpteurs qui partagent la réalité de la sculpture sur neige «pour être vue» est plus prêt d'un esprit collectif communautaire que d'un esprit collectif militant<sup>138</sup>. En 1995, Lorraine Audette nous rappelait que:

"Parce qu'elle fait appel à une expérience commune à tous (jouer dans la neige, faire des châteaux-forts, etc.), parce qu'il y a entre sculpteurs et spectateurs, partage des mêmes sensations (expertise du froid), la sculpture sur neige s'adresse à un public plus large — contrairement à la performance qui plus souvent qu'autrement est limitée à une audience restreinte rassemblant un public d'initiés ou de familiers du milieu."<sup>139</sup>

La sculpture sur neige, par ses caractéristiques relatives aux performances, à la sculpture environnementale et à l'événement d'art, est une forme de pratique artistique, d'expérimentation et de recherche liée à

<sup>137</sup> *Ibid.*, p.344.

<sup>138</sup> Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative*, p.181.

<sup>139</sup> *1<sup>er</sup> symposium de neige, op.cit.*, p. 14-15.

l'art actuel et à l'art total. Cependant, pour s'affirmer comme art parallèle, elle doit encore s'organiser en réseau, communiquer et s'autodéterminer.

Dans les années 1980, la sculpture sur neige a convergé vers la tendance «démonstrative», présente dans l'International de sculpture sur neige du Carnaval de Québec. Cette formule n'ayant pas satisfait la majorité des sculpteurs sur neige, d'autres perspectives se sont développées en région selon une formule qui s'apparente à celle dont nous parle Durand en ce qui concerne la sculpture environnementale en tant qu'événement d'art:

- ⇒ le concept: une fête populaire où l'art s'expose sur la place publique et où les spectateurs participent en votant ou même en sculptant la neige;
- ⇒ la sculpture environnementale: des projets expérimentaux et des sculpteurs invités;
- ⇒ les promoteurs: les commanditaires qui forment le cercle de la légitimation circonstancielle;
- ⇒ les acteurs-réseaux de l'art parallèle: regroupements communautaires en région, bénévoles et artistes impliqués dans l'organisation.

En ce qui concerne la sculpture sur neige en région, tout y est: les bailleurs de fonds (commanditaires), les sculpteurs sur neige impliqués dans l'organisation et les regroupements de bénévoles du secteur communautaire (par exemple la Corporation des fêtes pour tout le monde à Rouyn-Noranda). Cependant, on ne peut conclure, jusqu'à aujourd'hui, à une organisation en réseaux ni même en réseaux parallèles.

Il existe un réseau international de sculpteurs sur neige, mais il est peu visible et surtout peu accessible. Tout bien considéré, pour attribuer à la sculpture sur neige le statut d'art parallèle, quelques éléments font défaut. La sculpture sur neige ne s'est pas, jusqu'à maintenant, dotée d'une véritable organisation pour rallier les sculpteurs de la province et constituer

le réseau qui répondrait à la fois au manque de communication et à l'objectivation de la sculpture sur neige en tant que pratique artistique parallèle. Plusieurs sculpteurs sur neige en sont conscients.

Des manifestations ont lieu lors des fêtes ou carnivals d'hiver. On y met quelques fois de l'avant des projets expérimentaux inédits, mais sans véritable réflexion autre que celle posée par l'artiste. Les projets sont utilisés à des fins de promotion par les organisations, ce qui restreint la capacité de créer, de diffuser, de communiquer et de transformer.

Les ateliers expérimentaux et la sculpture sur neige «pour être vue» illustrent bien ce qui constitue la sculpture sur neige en tant que discipline artistique contemporaine. Toutefois, par son caractère «hors institution» elle pourrait encore se préciser en étant marquée par l'alternative, l'autodétermination et l'autogestion de ses activités.

### **La réalité tangible de la sculpture sur neige**

La sculpture sur neige prend une trajectoire différente en région. Elle ne se résume plus à être une attraction touristique de renommée internationale. Elle reprend son statut ontologique populaire poursuivant un processus d'institutionnalisation différent, axé sur l'actualisation de son existence en tant que pratique du présent. En développant ses propres écrits sur la technique et en mettant sur pieds des événements de plus en plus tournés vers les possibilités créatrices de sa pratique, la sculpture sur neige poursuit son institutionnalisation parallèlement à l'histoire de l'art.

Cependant, pour s'afficher comme une forme d'art parallèle, la sculpture sur neige doit s'impliquer dans les enjeux socio-artistiques et ainsi présenter l'artiste comme un acteur social. En débordant la finalité du cadre d'œuvre d'art, le geste artistique deviendrait une manifestation d'art parallèle n'attendant plus de cadrer dans les moules institutionnels établis.

S'opérerait alors une véritable transformation de l'artiste et de son rôle dans la société.

Malgré l'autonomie que cette pratique artistique a acquise au sein des festivals et des carnivals, elle ne possède pas encore les moyens de s'autogérer. Ainsi, elle peut s'apparenter à l'art parallèle mais, dans les faits, elle ne constitue pas encore une véritable alternative.

Tableau 5. La situation actuelle de la sculpture sur neige dans le champ artistique parallèle québécois.

	Contre-culture inorganisée	Contre-institution organisée
Résistance critique	avant-garde sculpture sur neige pour être vue	manœuvre art parallèle comme alternative
Normalisation institutionnelle	sculpture sur neige en démonstration et commanditée	événement d'art performance sculpture environnemental normalisée

Le Tableau 5. situe la sculpture sur neige entre une forme d'art parallèle inorganisée et repêchée par la normalisation institutionnelle, et le parrainage à des fins économiques et touristiques.

N'ayant pas survécu par ses propres initiatives, parce qu'elle demeurait une activité populaire inorganisée, la sculpture sur neige est encore le fait d'un groupe plus près de la sérialité que de l'organisation. C'est en passant de la rue aux structures du Carnaval de Québec que le processus d'institutionnalisation de la sculpture sur neige s'est enclenché vers la seule reconnaissance qu'on lui attribue aujourd'hui: la normalisation institutionnelle.

La sculpture sur neige «pour être vue» récupère plusieurs dimensions de la sculpture sur neige comme activité populaire et réinjecte cette pratique dans un processus d'institutionnalisation différent, lié à l'environnement, à l'imaginaire collectif et au territoire local ou régional. Son processus d'institutionnalisation étant inachevé, elle évoluera soit vers la résistance critique à la normalisation institutionnelle ou encore vers l'organisation en réseaux pour devenir une alternative, un projet de société.

## **B) VERS QUELLE RECONNAISSANCE?**

Maintenant que la sculpture sur neige est définie et que ses tendances, au Québec, se précisent, qu'en est-il de la discipline de sculpture sur neige? D'un côté nous avons les origines, le développement et la situation de l'activité parallèle qui converge vers la discipline. De l'autre côté, nous avons l'activité institutionnalisée.

### **Les réseaux d'art parallèle**

Nous avons, au cours de cette étude, fait plusieurs fois allusions aux réseaux d'art parallèle québécois. De leurs origines contre-culturelles jusqu'à la structure en réseaux organisés, ces organisations mettent de l'avant une pratique artistique engagée. De plus, ils sont regroupés autour de valeurs communautaires. Les comportements de ces pratiques artistiques ont été résumés dans le chapitre II.

La logique d'objectivation de l'art parallèle est fondée sur l'autogestion et l'autodétermination des événements. Une telle dynamique est possible en fonction de la structure édifiée qui témoigne d'un processus d'institutionnalisation particulier. Le processus d'institutionnalisation qui s'étend aux réseaux d'art parallèle est fondé sur la culture d'un environnement, d'un territoire, où les valeurs et le sens proviennent des caractéristiques ethniques ou régionales empreintes des traditions.

Mais, la dynamique propre aux réseaux d'art parallèle est également possible au terme d'une certaine collaboration (surtout et en majorité financière) de l'État et des institutions concernées.

En conséquence, Durand explique que certaines organisations (c'est-à-dire les galeries parallèles, les festivals de performance et les événements d'art) se voient de plus en plus introduites dans le périmètre des

programmes institutionnels. Cette stratégie mise sur pied par l'État s'adapte de plus en plus aux différentes formes intermédiées — qui deviennent aussi des événements multimédiés — de l'art actuel.

En outre, certains membres des réseaux parallèles s'éloignent des conventions et des règles fondamentales qui structurent l'alternative au cœur de l'activité parallèle.

Les contraintes augmentent et, pour remédier au problème général du financement, certaines pratiques parallèles deviennent des formes d'art reconnues et normalisées. Désormais, leur processus d'institutionnalisation se situe au même niveau que celui qui mène à la reconnaissance officielle, selon les critères et les normes institutionnels.

### **L'État tricéphale**

Le processus d'institutionnalisation officiel s'immisce donc dans la sphère parallèle. Durand en fait état à travers les différentes étapes qui ont précédé le rapatriement de l'art parallèle dans les annales institutionnelles<sup>140</sup>.

De nouveaux programmes ont été créés pour permettre le contrôle des différentes formes d'art actuel œuvrant dans la zone contre-culturelle. À partir de 1985, Durand évoque une association plus stratégique des deux paliers gouvernementaux en vue d'un meilleur contrôle de l'art parallèle. Un resserrement stratégique qu'il nomme l'État bicéphale<sup>141</sup>. L'art parallèle va vers une rationalisation puis une normalisation de sa pratique sous l'effet de la gestion technocratique institutionnelle.

---

<sup>140</sup> Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative*, pp. 65 à 97.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 83.

À partir de 1990, se parfait une autre stratégie visant toujours le rapatriement de l'art contre-institutionnel: l'État tricéphale. Les paliers fédéral, provincial et municipal offrent de plus en plus de possibilités à l'art parallèle par le biais de politiques culturelles adaptées aux pratiques qui deviennent finalement des produits accessibles sur le marché. Les organisations en réseaux parallèles sont constamment ramenées aux problèmes de financement. Souvent, elles n'ont d'autres choix que de fermer boutique ou d'accepter de s'ajuster aux normes et critères institutionnels pour bénéficier de l'aide gouvernementale. Certes, cette dernière se fait de moins en moins rébarbative en regard des nouvelles formes d'art et de plus en plus accessible pour les réseaux d'art parallèle.

En ce qui concerne l'expérimentation, les échanges entre les réseaux et la productivité, le soutien gouvernemental a eu des effets positifs. De nouveaux réseaux ont vu le jour et également de nouvelles tendances esthétiques. Cela serait dû, entre autres, à une certaine marge de manœuvre profitable pour les réseaux d'art parallèle. Cette liberté viendrait, selon Durand, du vide laissé par la dualité politique intrinsèque des deux paliers gouvernementaux (Québec et Ottawa)<sup>142</sup>.

De surcroît, la présence d'un contre-projet de société ne s'est pas évaporée. La bureaucratie demeure trop lourde et trop limitée pour certains artistes. Ce qui ne réduit pas la totalité des réseaux d'art parallèle à l'institutionnalisation officielle.

---

<sup>142</sup> Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative*, p. 94.

### **Les sous-réseaux d'art parallèle**

En exposant les différentes tendances de la sculpture sur neige au Québec, nous avons fait état, entre autres, de la sculpture en démonstration. Celle-ci constitue un exemple d'intégration aux stratégies de l'État tricéphale. La sculpture en démonstration a évolué dans un cadre fondé sur une stratégie impliquant les trois paliers gouvernementaux: la ville de Québec, l'État provincial et l'État fédéral. Cela a d'ailleurs été bénéfique pour la sculpture sur neige jusque dans les années 1990.

En ce qui concerne la sculpture sur neige commanditée, elle semble également être conservée dans un moule construit à partir des critères institutionnels. La sculpture sur neige commanditée est encadrée par différents bailleurs de fonds et elle est utilisée pour augmenter la popularité des commerces ou professionnels commanditaires, élargissant leur champ d'action.

Cependant, le cadre de la sculpture sur neige «pour être vue» est moins déterminant. Les ressources inhérentes à la production et à la diffusion de la sculpture sur neige «pour être vue» sont diversifiées. Cette pratique s'actualise selon plusieurs caractéristiques de l'art parallèle engagé. Néanmoins, elle entretient certains rapports avec l'État. La sculpture sur neige «pour être vue» s'engage surtout comme un collectif communautaire plutôt que comme un collectif militant opposé radicalement au champ de l'art institutionnalisé et opérant en sous-réseaux.

En région, l'expérimentation et la discipline de sculpture sur neige témoignent de l'existence de l'alternative en art. Dans cette perspective, la discipline de sculpture sur neige est la préoccupation principale contrairement au cadre qui régit la sculpture sur neige en démonstration, par exemple, où l'importance est mise uniquement sur l'institution (le

tourisme) ou les commanditaires.

En regard de ces analyses, la sculpture sur neige «pour être vue» n'est pas encore organisée en réseaux ou en sous-réseaux, mais c'est à ce champ de pratique qu'elle correspond le plus. La question à laquelle il nous importe maintenant de répondre porte sur la reconnaissance à laquelle peut s'attendre la sculpture sur neige.

### **C) ENJEUX POSTMODERNES**

À partir de la théorie de Lapassade sur le processus d'institutionnalisation, nous avançons que l'évolution des concours de sculpture sur neige du Carnaval de Québec, n'a pas permis une totale institutionnalisation, c'est-à-dire celle de la discipline tout autant que celle des concours. L'institutionnalisation de la discipline se précise, à ce stade d'inachèvement, par un retour à la sérialité pour la tendance qui correspond à la sculpture sur neige en démonstration. En raison de l'insatisfaction de certains meneurs, organisateurs et sculpteurs suite à l'institutionnalisation des concours dans un cadre trop normalisé, les concours régionaux et symposiums en régions sont apparus.

D'autres facteurs entrent également en jeu dans le développement des concours de sculptures sur neige en région: l'autonomie des régions (Durand), la forme particulière d'institutionnalisation des réseaux d'art parallèle et la décentralisation des pouvoirs ou parcellisation des puissances (Freitag). Vient ensuite l'entrée en jeu de différents paliers de coopération au niveau du financement, des ressources humaines, de l'entreprise privée et des nouvelles technologies. Finalement, la participation des municipalités, dans un consensus économiquement viable, appuie fortement ce mouvement, fondé sur une coalition populaire. Ces facteurs s'appliquent, de façon plus générale, à la percée des réseaux d'art parallèles et au mode de reproduction sociétale organisationnel qui caractérise la postmodernité (Freitag).

Pour Michel Freitag, la logique de développement des sociétés contemporaine ne peut plus être qualifiée de moderne<sup>143</sup>. Il décèle l'avènement de nouveaux mécanismes d'intégration des rapports sociaux qui affectent directement les modes de reproduction politico-institutionnels caractéristiques de l'État moderne. Les transformations radicales que Freitag repère s'attaquent directement aux formes constitutives des instances politiques, économiques et culturelles de nos sociétés.

Freitag évoque la possibilité d'une mutation globale qui s'inscrit au cœur de l'organisation sociale, dans les «conditions de reproduction sociétale», c'est-à-dire dans l'édification de nos institutions. Pour ces raisons, sous l'influence d'une logique d'objectivation différente propre à la contre-culture, la crise culturelle résulterait de l'éclatement des dimensions ontologiques des formes de pratiques sociales et annoncerait les principes postmodernes de l'organisation politique, économique et culturelle de notre société.

Plus particulièrement en ce qui concerne les champs d'actions culturels, Freitag dénote certaines transformations de la philosophie de l'esthétique qui ont présidé à la mutation postmoderne: la perte de sens, l'ère du vide, le panérotisme individualiste et la déconstruction<sup>144</sup>.

L'éclatement de l'art (la crise culturelle moderne) serait révélateur de cette transformation. Elle s'effectuerait par la séparation des trois faces indissociables d'une même phénoménalité existentielle; soit, cognitive, normative et expressive-esthétique. L'éclatement et la division des dimensions ontologiques de pratiques sociales (cognitive, normative et

<sup>143</sup> Michel Freitag, «La métamorphose, Genèse et développement d'une société postmoderne en Amérique», dans *Société*, no, 12-13, hiver 1994, p. 3.

<sup>144</sup> Michel Freitag, *Pour une approche de la postmodernité comprise comme une mutation de la société*, (Texte pour Jean-Marie Brohm, novembre 1995), Département de sociologie, Montréal,

expressive-esthétique), aurait donné naissance à des formes d'art telles que la performance et l'art-événement. Freitag y repère les premiers indices de la postmodernité:

“(…) la postmodernité tend elle aussi partout à brouiller les frontières entre les modes d'action, les instances et les institutions, puisque chaque lieu d'action organisé de manière autonome, décentrée ou excentrée, ressaisit librement-pragmatiquement tous les éléments et aspects d'environnement concret qui sont pertinents du point de vue de la réalisation de ses objectifs et sur lesquels il tend alors à exercer directement son contrôle ou son influence<sup>145</sup>.”

La fragmentation épistémologique relevée par Freitag dans l'expression artistique et esthétique aboutirait à la transformation organisationnelle de plusieurs autres domaines. Par exemple, la légitimation qu'exerçaient l'État et le marché en serait modifiée. Dans ces conditions, Freitag décrit l'apparition d'une forme de légitimation circonstancielle opérant selon une multitude d'organismes qui interviendraient en augmentant leur position stratégique. Cela pourrait favoriser certaines formes d'art jusqu'à maintenant méconnues, proposant une alternative de diffusion autre que le marché.

Les deux pôles de légitimation que sont l'État et la sphère privée, selon la logique moderne du droit universel, se retrouvent en présence d'une troisième sphère. Cette dernière sphère a également un caractère privé mais elle procède d'une morale intérieure et d'une dimension existentielle plus près de la communauté et des besoins relatifs non pas à la nation mais aux différentes cultures qui la composent. Nous pouvons caractériser cette sphère de légitimation comme étant «civile» puisqu'elle concerne le citoyen au sein de sa communauté.

En outre, ce que nous retenons, suite aux constatations de Durand et de Freitag, relève d'une logique différente qui n'est plus subordonnée totalement aux principes institutionnels. La légitimation circonstancielle représente une certaine forme de reconnaissance sur le marché qui ne passe pas par les voies institutionnelles et qui aboutit à une objectivation de l'existence des réseaux parallèles. La justification de leur expression implique le caractère civil et la proximité communautaire. Le signifié (et souvent le signifiant) s'inspire des traditions, du mode de vie, des situations et des aspirations particulières à un environnement culturel immédiat qui concerne directement l'individu dans son milieu social.

Nous croyons repérer, dans les réseaux parallèles et les formes d'expression artistique particulières, ce dépassement dont Freitag fait état et que nous comprenons comme étant un nouveau processus d'institutionnalisation.

Par conséquent, l'institutionnalisation de la sculpture sur neige «pour être vue», l'accréditation de la discipline, suit une logique particulière dans les régions où, contrairement au Carnaval de Québec, l'on favorise le développement de la pratique en tant que forme d'art. Les institutions sont en proie à une reconstruction étant donné le déplacement du pouvoir décisionnel étatique vers les organisations de plus en plus autonomes.

### **Le processus inachevé**

La légitimation circonstancielle comme seul et vrai pouvoir de reconnaissance n'est pas souhaitable selon Freitag. Ce qu'il entrevoit, poursuivant ses constatations sur la postmodernité, rejette toute forme de reconnaissance universelle et globale. La reconnaissance officielle, selon lui, demeure pourtant la seule véritable solution d'objectivation.

Si le pouvoir de reconnaissance est déplacé vers une «sphère d'autonomie privée»<sup>146</sup>, Freitag prévoit un encadrement fondé uniquement sur l'organisation en système selon le mode opérationnel-décisionnel. Dans ces conditions, la reconnaissance ne provient plus uniquement de l'État, mais bien de l'action directe des organisations sur leur territoire.

Les situations qui viennent d'être décrites, comme la coopération des divers paliers, les trois foyers de Durand (dont l'autonomie des différentes formes d'expression) et ce que nous avons identifié comme étant la logique d'objectivation à laquelle est rattachée la légitimation circonstancielle de Freitag en témoignent. La reconnaissance ainsi espérée ne serait donc pas une reconnaissance officielle, mais une multitude d'attestations fondées sur les organisations et leurs critères particuliers.

L'acceptation à la fois institutionnelle et civile des contre-cultures ou des réseaux parallèles accroît l'influence de ces derniers. Relativement au nouveau mode de légitimation ou à la logique d'objectivation qui se dessine dans la postmodernité, nous citons Freitag en ce qui concerne la source influente des réseaux:

"Le «système», à mesure qu'il se met en place, est en effet confronté à des êtres humains individuels et à des formes de socialité synthétiques (et notamment à des sociétés existantes) qui non seulement lui résistent, mais qui restructurent eux-mêmes les rapports qu'ils ont de leur côté avec cette nouvelle réalité objective qui tend à les enserrer et à les dissoudre en elle<sup>147</sup>."

Cette anticipation des conséquences de la mutation postmoderne fait dire à Freitag que la postmodernité nous conduit vers une reconnaissance

<sup>146</sup> Michel Freitag, *Pour une approche de la postmodernité...*, p. 6.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.46.

qui finalement n'en est pas une. Ce qui voudrait dire que toutes ces attentes envers l'organisation et envers la légitimation circonstancielle ne serait qu'une suite d'aspirations chimériques<sup>148</sup>.

### **Le rôle de l'institution**

Puisque l'État entretient encore certaines relations avec les réseaux d'art parallèle, nous ne pouvons conclure à l'impasse proposée par Freitag. La volonté qu'entretient l'art engagé, l'art immédiat, n'est pas totalement réductible au mode de reproduction décisionnel-opérationnel. En constatant que, d'une part, l'art parallèle est toujours enclin à la négociation avec l'État pour contrer ses problèmes de financement. D'autre part, la contribution de l'État signifie le contraire de l'autofinancement par la base, nous ne pouvons conclure que l'art parallèle, par les moyens qu'il se donne pour réaliser ses entreprises, suggère une rupture définitive avec la reconnaissance officielle.

Le discours de l'art parallèle est empreint de ces «Actuels» dont nous avons parlé plus haut. Il est revendicateur au nom de certaines utopies qui naissent tout de même de la réalité vécue par les artistes au cœur de leur environnement. Le pouvoir des organisations qualifiées de parallèles pourrait se résumer à faire la critique de la société dans laquelle elles évoluent. N'est-ce pas ce que l'art a toujours signifié? S'il ne représentait pas cette forme d'expression critique, l'existence de l'art serait futile.

De la critique à l'action et à l'alternative, il n'est pas dit que l'influence de l'art sur la société mène à la naissance d'un nouvel absolu fondé uniquement sur le mode de constitution décisionnel-opérationnel. Une coopération qui résulterait des pressions des réseaux parallèles et de la magnanimité de l'État serait également possible.

---

<sup>148</sup> Michel Freitag, *Pour une approche de la postmodernité...*, p. 7.

Fernand Dumont décrit, dans *L'institution de la théologie*, la montée des sectes parallèlement au déclin de l'institution centrale, l'Église catholique chrétienne: "(...) pour devenir une réalité il faut s'incarner dans les institutions politiques et économiques qui devront en faire la promotion et non la rejeter<sup>149</sup>". La contre-institution peut être perçue comme étant nécessaire à l'évolution des institutions.

"On a assisté et on assiste à des formes de récupération de ces contre-cultures par certaines couches sociales, c'est-à-dire par la culture dominante qui digère peu à peu les «contestataires», les artistes en particulier. Afin d'éviter cette récupération, il est proposé de construire de véritables contre-institutions, des micro-sociétés capables de résister à la culture et aux institutions qui la diffusent<sup>150</sup>".

Ce que l'art parallèle apporte est une alternative nécessaire à la vitalité de l'expression artistique et de la critique sociale. C'est une critique de la société et de ses acteurs qui vise la transformation plutôt que la destruction; "Ce que l'art dit est beau et ce que l'art signifie mais ne dit pas est vrai<sup>151</sup>." L'alternative permet à l'art de revendiquer et de prescrire ce regard nouveau et critique sur la société.

Les négociations se poursuivent entre institutions et contre-institutions pour possiblement en arriver à une transformation. Si transformation il y a, l'art parallèle, l'alternative, aurait atteint son but.

À titre d'exemple, le musée, en étroite relation avec son public, l'espace où il se situe et les débats sociaux qui animent cet espace, trace sa voie, de plus en plus, selon la réalité ontologique des cultures qu'il doit

<sup>149</sup> Fernand Dumont, *Sur la genèse de la notion de culture populaire*, dans *Cultures populaires et sociétés contemporaines*, Gilles Pronovost (dir.), Québec, PUL, 1982, p. 40.

<sup>150</sup> Jean-Claude Lukan, *Éléments d'analyse des systèmes sociaux*, Societas, Toulouse, Éditions Privat, 1983, p.192.

<sup>151</sup> R. G. Collingwood, *Essays in the philosophy of art*, Press, Bloomington, Indiana University 1964, p. 147.

représenter. Il est conscient d'une redéfinition des champs artistiques et culturels qui s'opèrent dans la postmodernité et de la nouvelle autonomie de ces champs. Paule Renaud parle ainsi d'un réveil des particularismes qui est une caractéristique essentielle de notre société contemporaine.<sup>152</sup> Mais en être conscient ne suffit pas à adopter une attitude et un plan d'action en fonction de ces phénomènes.

Pour demeurer dans la course, les institutions majeures que sont les musées sont appelées à s'ajuster aux tendances sociales. Si on conçoit le musée en tant qu'institution, cette dynamique représente un domaine en reconstruction face à l'affirmation artistique et culturelle des dernières années.

"Les institutions officielles sont très sensibles aux pulsations externes. Elles sont souvent fragiles et dépendantes de sources extérieures diverses. Passer de la dépendance au partenariat, transformer une situation de faiblesse en un élément proactif, maîtriser son destin, constitue le défi des années 1990."<sup>153</sup>

Les nouveaux attributs des mondes de l'art sont autant d'aspects techniques avec lesquels le musée devra composer. Quelle sera l'implication véritable de la muséologie et de la muséographie dans le développement des cultures particulières et dans la diffusion de leur créations populaires, traditionnelles, marginales, technologiques et environnementales?

Peut-être n'y aura-t-il jamais de consensus entre l'institution et la contre-institution. Or, cette opposition est plutôt bénéfique si elle nous amène à poser un regard plus attentif sur certaines valeurs mises de côté avec la modernisation et l'industrialisation afin de permettre une

<sup>152</sup>FORUM 3, Tendances de la muséologie au Québec, Michel Côté (dir.), Musée de la civilisation et Société des musées québécois, 1992, p. 121.

réévaluation de ce que chacune des cultures qui constituent notre société peut apporter comme solutions aux problèmes actuels.

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 161.

#### **D) UN AVENIR DE POSSIBLES**

La sculpture sur neige se matérialise sur la place publique. Elle s'impose aux passants dans les rues, elle attire les curieux et provoque le déplacement des spectateurs par son caractère ludique et spectaculaire. La sculpture sur neige contribue, en quelque sorte, à l'évolution des réseaux d'art parallèle, parce qu'elle témoigne de la dématérialisation de l'art, elle est éphémère. Cette «pratique du présent» est à la merci des variations climatiques, toujours en constante mouvance. Comme chaque seconde, minute ou journée d'une vie, chaque seconde, minute ou journée d'une œuvre en neige est différente et interagit avec l'environnement dans lequel elle évolue.

Ce rythme de vie cyclique et traditionnel que la modernité a évacué est réapparu notamment avec l'art parallèle et se retrouve dans les événements de sculpture sur neige. Un rythme de vie traditionnel et cyclique, dans une société avancée, opère une transformation et son procédé est irréversible par la perception du monde qu'il impose et qui imprègne notre mémoire de sentiments particuliers. La sculpture sur neige transforme artistes, acteurs et spectateurs selon le même procédé appliqué plus tôt aux «Actuels», celui de répondre à un désir pour enfin l'assouvir.

De l'art et de la neige, compactée en bloc ou soufflée par le vent, l'homme en retire un enseignement qui est, dans un premier temps, populaire. C'est une adaptation, un moyen de survivre et d'appivoiser l'hiver qui constitue, ici, le savoir populaire. De la sculpture sur neige l'homme retire une vision du monde jusqu'ici remise. De cette façon, la sculpture sur neige peut sembler engagée, puisqu'elle persiste et évolue vers le statut d'activité artistique. Cela, malgré ses difficiles conditions d'organisation, du manque de structure et aussi malgré son incapacité à s'intégrer aux structures artistiques déjà établies par les institutions.

Maintenant, en ce qui concerne la sculpture sur neige, le développement qui s'opère dans les régions et qui rend compte d'une volonté d'expression de certaines valeurs traditionnelles, de certaines valeurs particulières et originelles, s'achemine vers une reconnaissance artistique possible. L'influence de plus en plus déterminante des réseaux, la participation de la population et le soutien des groupes, des organismes et des institutions, interviennent désormais sur la direction que prend l'art et l'activité culturelle au Québec.

La sculpture sur neige «pour être vue» s'insère, de façon générale, dans le champ artistique parallèle, mais n'est pas encore organisée en réseaux. Si elle ne poursuit pas son évolution vers une organisation collective misant sur ses origines culturelles au cœur des régions, elle risque de voir sa pratique récupérée par le cadre carnavalesque et touristique, qui ne procède pas d'une reconnaissance de la discipline. Dans ces lieux, la question de la discipline est secondaire.

Jusqu'à maintenant, malgré les initiatives en régions, cette activité populaire ne s'est jamais concrétisée comme discipline artistique. À notre avis, si l'organisation de Jonquière en Neige avait réussi à prodiguer à la sculpture sur neige le statut de véritable discipline artistique, cela aurait facilité l'organisation et la définition des autres tendances québécoises. Nous croyons que si cette reconnaissance s'était produite, la répercussion en aurait été ressentie dans toutes les tendances que nous avons exposées plus haut. Cela autant dans la Capitale que dans les régions.

Nonobstant ses orientations futures, pendant plusieurs années, Jonquière en Neige a nourri le processus d'institutionnalisation de la discipline de sculpture sur neige par des écrits, des traces, des recherches et des expérimentations de la pratique et du matériau. Pourtant, il est possible que ces actes ne survivent pas à la restructuration de l'organisation de

Jonquière en Neige.

À l'instar de certaines pratiques parallèles, pourquoi la sculpture sur neige ne s'est-elle pas intégrée au cercle des programmes mis sur pieds par l'État? Ces programmes se sont pourtant montrés généreux et beaucoup plus accessibles en fonction des nouvelles formes d'art actuel.

Signalons, d'une part, que l'efficacité du cadre carnavalesque officiel et le soutien des instances touristiques ont, pendant longtemps, effacé et relégué aux oubliettes le caractère populaire et les possibilités artistiques et créatrices de la sculpture sur neige pour en faire une attraction touristique. D'autre part, la sculpture sur neige en région s'actualise au rythme des ambitions particulières des meneurs et des entrepreneurs culturels qui protègent la liberté créatrice originale et populaire de la sculpture sur neige. Ainsi, les artistes impliqués dans les organisations des concours, surtout en région, ont tendance à favoriser un environnement semblable à celui des sous-réseaux d'art parallèle. En tant que véhicule contre-institutionnel, la structure en sous-réseaux s'éloigne du cadre normatif institutionnel et de ses programmes de financement.

Sans les qualifier de collectifs militants, les organisations de sculpture sur neige en région demeurent parallèles et encore indisciplinées aux yeux de la reconnaissance officielle. Hormis le cadre dans lequel s'insère cette pratique en région (festival, carnaval et fête hivernale), la sculpture sur neige «pour être vue» vise la transformation par la valorisation des origines culturelles de la pratique, de la participation populaire et de l'expérimentation du matériau toujours dans un contexte communautaire, convivial et régional. Mais, avant tout, la sculpture sur neige est une forme d'art notamment dans son désir de s'imposer sur la place publique et en fonction de l'environnement créatif qu'elle installe *ipso facto* impliquant les passants, la population:

“L’observation du geste artistique certifie qu’il s’agit bien d’une œuvre d’art; cela garantit l’authenticité de l’œuvre (dans les deux sens du mot).”<sup>154</sup>

Quoi qu’il en soit, la reconnaissance officielle a déjà accredité certaines formes d’art rebelles et constitue l’aboutissement probable des deux processus d’institutionnalisation présentés dans cette étude. Ce qui différencie les deux réalités réside dans la trajectoire vers laquelle elles se dirigeront.

Autant à Jonquière qu’à Rouyn-Noranda, nous notons une baisse de l’implication des artistes dans les organisations d’événements de sculpture sur neige en région depuis 1997 et, par le fait même, une baisse de l’implication des artistes ou entrepreneurs culturels dans le cadre festivalier qui accueille la sculpture sur neige. Deux perspectives sont possibles: le recrutement de la pratique de sculpture sur neige par l’appareil touristique ou la mobilisation des artistes-entrepreneurs dans un autre lieu, dans un espace parallèle, donnant naissance à une véritable discipline qui connaîtra un processus d’institutionnalisation particulier avant d’aboutir à une véritable reconnaissance.

Même si elle occasionne certaines limites créatrices, la reconnaissance officielle s’avère être un dénouement non négligeable pour veiller à la continuité de cette pratique au sein de la culture québécoise. Cela vaut également pour la discipline de sculpture sur neige. Mais si la sculpture sur neige ne réussit pas à s’organiser parallèlement pour mettre sur pied les fondements de sa discipline, elle risque de ne jamais voir la concrétisation de sa pratique autrement que par la justification mercantile qui affecte les fêtes hivernales. L’activité continuera d’amuser et d’attirer la population et les touristes et ignorera toujours les questions plus cruciales portant sur la

---

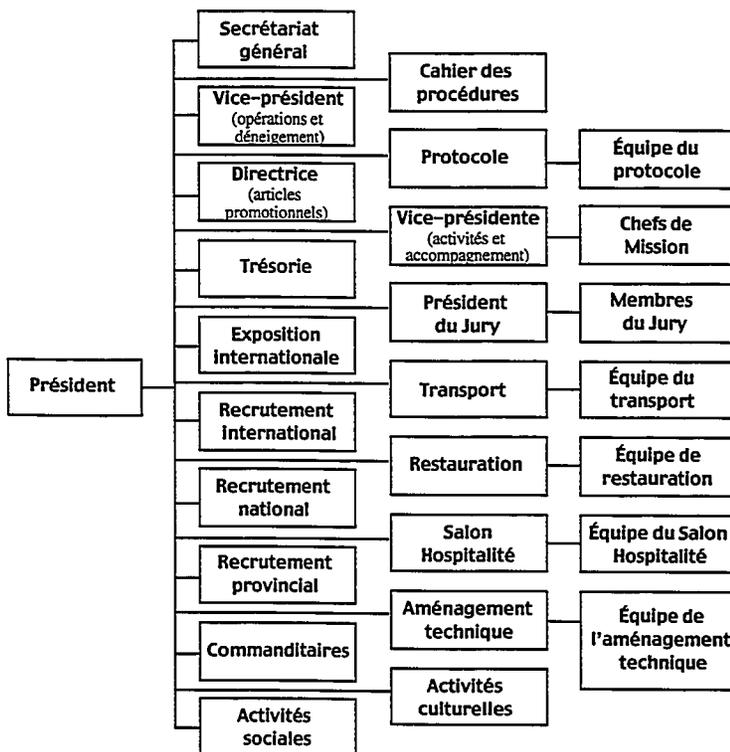
<sup>154</sup> FORTIN, Andrée. «Les événements culturels en région: nouveaux territoires de l’art», *Loisir et société*, volume 17, numéro 2, automne 1994, Presses de l’Université du Québec, p. 457.

discipline et sur le matériau.

Quel que soit le pôle vers lequel penchera chacune des tendances de sculpture sur neige, il est nécessaire, pour en arriver à créer des moyens de production et de diffusion, de permettre une mobilisation et une organisation autonome de l'activité et de la discipline. Advenant le cas d'un rejet du cadre carnavalesque, la sculpture sur neige n'aurait, aujourd'hui, d'autres moyens immédiats que le retour au bonhomme de neige, au fort de neige et à la balle de neige.

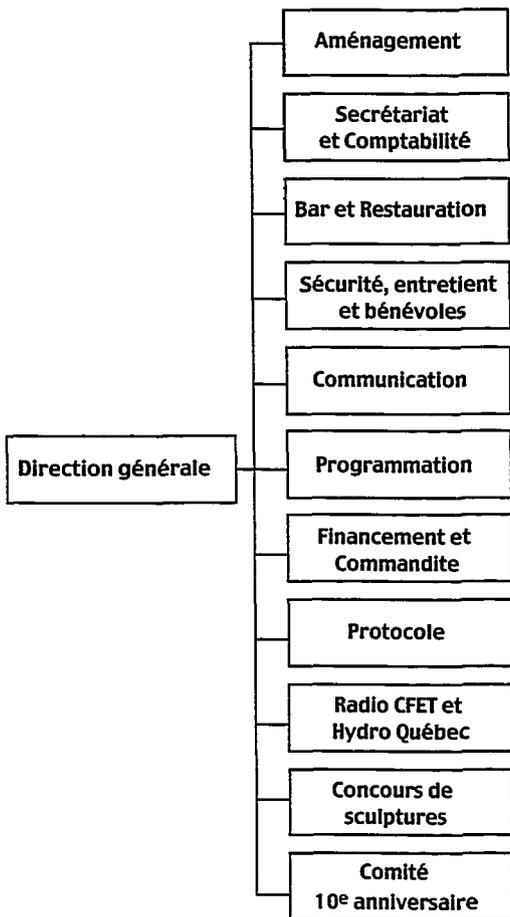
ANNEXE A: ORGANIGRAMME 1

L'International de sculpture sur neige du Carnaval de Québec  
1996

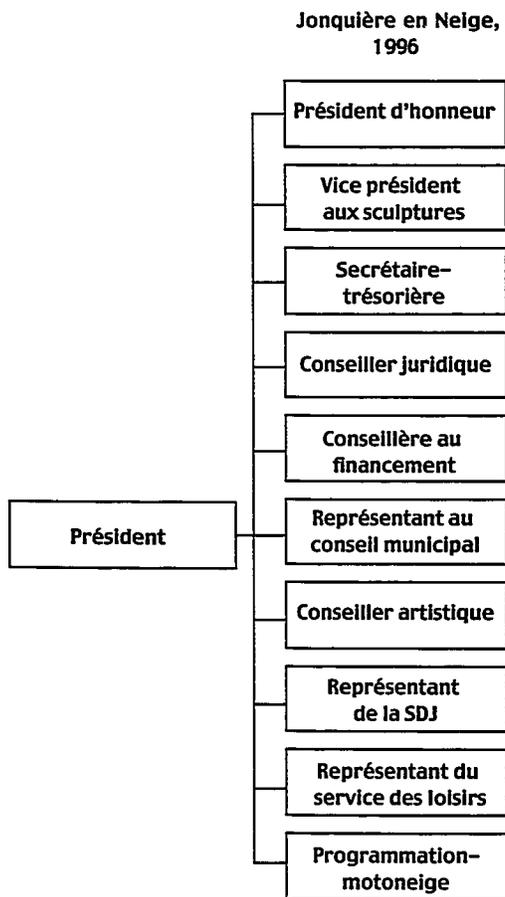


ANNEXE B: ORGANIGRAMME 2

**Fête d'Hiver, Rouyn-Noranda  
1997**



ANNEXE C: ORGANIGRAMME 3



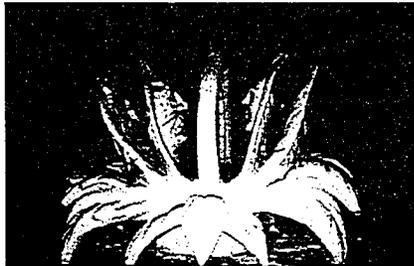
ANNEXE D: ILLUSTRATIONS

Illustration 1



Équipe de Richard Bélanger, *Le bon, la brute et les restants*, Fête d'Hiver, Rouyn-Noranda, 1998

Illustration 2



Équipe de Normand Chevarie, *Reflet de l'âme*, Carnaval de Québec, concours provincial, 1996.

Illustration 3



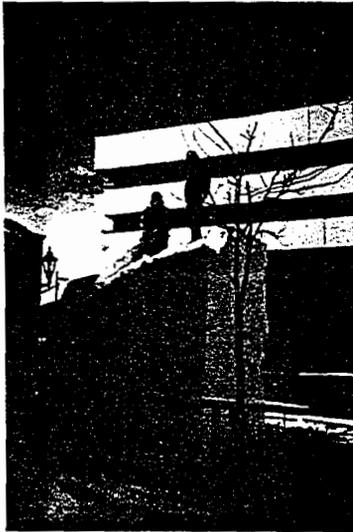
Processus de moulage d'un bloc de neige compressé, Jonquière, 1998.

Illustration 4



Processus de moulage d'un bloc de neige compressé, Jonquière, 1998.

**Illustration 5**



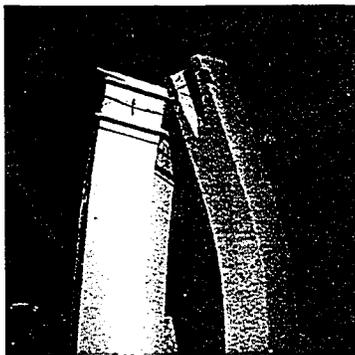
**Scène de sculpture sur neige 2: Premier jour de travail sur le bloc de neige compressé, Jonquières en Neige, concours provincial, 1994.**

Illustration 6



Scène de sculpture sur neige 1: L'échafaudage, Jonquière en Neige, concours provincial, 1994.

Illustration 7



Roger Marchand, *Projet expérimental pour la Cité des sculptures, Jonquière en Neige, 1993.*

Illustration 8



Roger Marchand, *Projet expérimental pour la Cité des sculptures, Jonquière en Neige, 1993.*

Illustration 9



Jacques Baril, *La place des regards complices*, projet expérimental, Fête d'Hiver, Rouyn-Noranda, 1998.

Illustration 10



Jacques Baril, *La place des regards complices*, projet expérimental, Fête d'Hiver, Rouyn-Noranda, 1998.

Illustration 11



Christian Daigle, *Figure de Proue*, projet expérimental, Jonquière en Neige, 1998.

Illustration 12



Christian Daigle, *Figure de Proue*, projet expérimental, Jonquière en Neige, 1998.

Illustration 13



Peter Itukalak, Projet expérimental, Cité des sculptures, Jonquière en Neige, 1993.

Illustration 14



Peter Itukalak, Projet expérimental, Cité des sculptures, Jonquière en Neige, 1993.

Illustration 15



Équipe de Christian Daigle, *Danse d'automne, Fête d'Hiver, Saint-Jean-Port-Joli, 1997.*

## BIBLIOGRAPHIE

### Volumes

- ANDERES, F. et AGRANOFF, A. *Les palais de glace*, Saint-Laurent, Éditions du Trécaré, 1983.
- ARCAND, B. et BOUCHARD, S. *De nouveaux lieux communs*, Montréal, Boréal, 1994.
- ARCAND, B. et BOUCHARD, S. *Du pâté chinois, du baseball et autres lieux communs*, Montréal, Boréal, 1995.
- BARBEAU, Marius. *Louis Jobin statuaire*, Montréal, Librairie Beauchemin limitée, 1968.
- BECKER, Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- BÉLAND, Mario. *Louis Jobin maître-sculpteur*, Musée du Québec, Fides, 1986.
- COLLINGWOOD, R. G. *Essays in the philosophy of art*, Bloomington, Indiana University Press, 1964.
- DEFFONTAINES, Pierre. *L'homme et l'hiver au Canada*, Gallimard (Paris), Éditions Universitaires (Laval), 1957.
- DUPONT, J-C. et BERGERON, Y. *Anthologie de la culture matérielle au Canada français*, Programme d'arts et traditions populaires, Québec, Département d'Histoire de l'art, Faculté des Lettres, Université Laval, 1990.
- DURAND, Guy Sioui. *L'art comme alternative Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, Les Éditions Intervention, 1997.
- ÉDITIONS INTERVENTION. *Art /société 1975-1980*, Québec, Musée du Québec, 1981.
- FEUILLET, Michel, *Le carnaval*, Paris, Fides, 1991.
- FISHER, Hervé. *L'histoire de l'art est terminée*, Paris, Ballard, 1981.

- FORTIN, Andrée. *Braconnage*, dans Jacques Hamel et Louis Maheu (Dir.), *Hommage à Marcel Rioux. Sociologie critique, création artistique et société contemporaine*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1992, pp.95-120.
- FORTIN, Andrée. *Les événements artistiques en région, au cœur de la postmodernité*, tiré de *Entre tradition et universalisme*, F.-R. Ouellet et Claude Bariteau (dirs.), Québec, IQRC, 1994, pp. 459-471.
- FORTIN, Andrée. *Les événements culturels en région: nouveaux territoires de l'art*,
- FORTIN, Andrée et HARVEY, Fernand. *La nouvelle culture régionale*, Québec, IQRC, 1995.
- FREITAG, Michel. *Pour une approche de la modernité comprise comme mutation de la société*, (texte pour Jean-Marie Brohm), Montréal, UQAM, novembre 1995.
- GANS, Herbert J. *Popular culture and high culture*, New York, Basic books inc., 1974.
- GRENON, Hector. *Us et coutumes du Québec*, Ottawa, Les Éditions La Presse, 1974.
- GROSOIS, LAMOTHE, NANTEL. *Les patenteux du Québec*, Montréal, Les Éditions Parti pris, 1978.
- HARE, LAFRANCE et THIERY-RUDEL. *Histoire de la ville de Québec 1608-1871*, Montréal, Boréal/Musée canadien des civilisations, 1987.
- JONQUIÈRE EN NEIGE. *1<sup>er</sup> symposium de Neige*, Éditeur Jonquière en Neige inc., 1995.
- LACROIX Georgette. *Le Carnaval d'hiver de Québec, 1894, 1954, 1984*, Montréal, Les Éditions Québécois, 1984.
- LACROIX, Georgette. *Québec... d'un Carnaval à l'autre*, Québec, Les Éditions Vient de la Mer, 1995.
- LAPASSADE, Georges. *Groupes, Organisations, Institutions*, Paris, Gauthier-Villars Éditeur, 1974.
- LAPOUGE, Gilles. *L'Univers de Michel Ange, Les carnets de dessins*, Paris, Henri Scrépel, 1986.
- LAPCUGE, Gilles. *Le bruit de la neige*, Paris, Éditions Albin Michel, 1996.

- LEBCEUF, Francine. *Échos d'Antant*, Montréal, Éditions Paulines, 1991.
- LEMIRE, Maurice. *La vie littéraire au Québec (1974 à 1805)*, vol.1, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1991.
- LUGAN, Jean-Claude. *Éléments d'analyse des systèmes sociaux*, Societas, Toulouse, Éditions Privat, 1983.
- MANOT, Suzanne. *Carnaval... Carême, Traditions coutumes d'hier et d'aujourd'hui*, Dole, Éditions de la colombe, 1994.
- MATHIEU, Jacques. *La Nouvelle-France. Les Français en Amérique du Nord, XVI-XVIII siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Belin, 1991.
- MÉDIART 17 & UQAM, *Québec underground, 1962-1972*, Tomes 1, 2 et 3, dir. Yves Robillard, Montréal, Les Éditions Médiart, 1973.
- PEGUY, Charles. *La neige*, P.U.F., Paris, Que sais-je?, 1952.
- PLANHOL, Xavier de. *L'eau de neige: le tiède et le froid: histoire et géographie des boissons fraîches*, Paris, Fayard, 1995.
- PORTER, John R. et DESY, Léopold. *L'annonciation dans la sculpture au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1979.
- PRONOVOST, Gilles (dir.). *Cultures populaires et sociétés contemporaines*, Québec, PUL, 1982.
- PROVENCHER, Jean. *C'était l'hiver*, Montréal, Boréal, 1986.
- QUÉBEC. FORUM 3. *Tendances de la muséologie au Québec*, Michel Côté (dir.), Musée de la civilisation et Société des musées québécois, 1992.
- QUÉBEC. QUESTION DE CULTURE 3. *Les cultures parallèles*, Les Éditions Leméac, IQRC, 1982.
- RICHARD, A-M & ROBERTSON, C. *Perfromance au • in Canada 1970-1990*, Québec, Les Éditions Intervention, 1991.
- ROSENBERG & MANNING WHITE. *Mass culture*, New York, The Free Press, 1964.

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*, Revised and expanded edition, New York, Routledge, 1988.

SCHECHNER, Richard. *The future of ritual. Writings on Culture and Performance*, London and New York, Routledge, 1993.

SEGUN, Robert-Lionel. *Les divertissements en Nouvelle-France*, Bulletin 227, Ottawa, Musée National du Canada, 1968.

#### Mémoires, thèses et rapports

BÉLAND, Mario. *Louis jobin et le marché de la sculpture au Québec*, Thèse de doctorat, Faculté des Lettres, Québec, Université Laval, 1991.

BERGERON, Yves. *L'exploitation de la glace naturelle au Québec*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1984.

DURAND (Sioui), Guy. *L'art populaire et la culture, problématique d'une sociologie de l'art populaire*, Mémoire de maîtrise, Faculté des sciences sociales, Québec, Université Laval, 1976.

DURAND (Sioui), Guy. *Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, sociologie critique*, Thèse de doctorat, Faculté des sciences sociales, Québec, Université Laval, 1994.

GROUPE D'ÉTUDE SUR LE CARNAVAL DE QUÉBEC. *Pour une revalorisation du sens de la fête hivernale*, Québec, Rapport du Groupe d'Étude sur le Carnaval de Québec, 13 juillet 1982.

MARCHAND, Roger. *Un art sous zéro*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, 1993.

#### Articles de périodiques et de journaux

BÉLAND, Mario. «Aux origines de la sculpture sur glace au Québec», *Continuité*, no 59, Hiver 1994, pp.18-20.

BENALI, Rémi. «Féerie de glace en Chine», *L'Actualité*, 20, no1, Janvier 1995, pp.42-45.

BOURQUE, Eve-Lucie. «Jardin de givre en Arctique», *Biosphère*, 7, no.1, Janvier-février 1991, p.24.

- CAOUFFTE, Marie. «Sainte-Foy rivalise avec Québec», *Le Soleil*, 6 février 1998, p. A3.
- CAOUFFTE, Marie. «Sculptures royales à Beauport» *Le Soleil*, 11 février 1998. p. A3.
- CHAMPAGNE, Pierre, «Sculpteur sur neige aux quatre coins du monde», *Le Soleil*, dimanche 20 mars 1994, p.C8.
- CORBEIL, Michel. «Concours de sculptures du Carnaval», *Le Soleil*, 5 février 1996, p. A3.
- DURAND, Guy Sioui. «L'art populaire urbain: les monuments carnavalesques», Québec, *Intervention* 3, 1978, pp. 23 à 26.
- ERNST, Martin. «Bornée de neige», journal *Voir*, Québec, vol. 7, no 6, du 12 au 18 février 1998, p. 8.
- FONTAINE, Clément. «Le programme du 1%. Une première décennie qui donne matière à fêter», *Espace*, no.17, Automne 1991, pp.23-28.
- FONTAINE, Clément. «L'art venu du froid», *Espace*, no.18, Hiver 1992.
- FORTIN, Andrée. «Les événements culutrels en région: nouveaux territoires de l'art», *Loisir et société*, volume 17, numéro 2, automne 1994, Presses de l'Université du Québec, pp.451-472.
- FREITAG, Michel. «La métamorphose, Genèse et développement d'une société postmoderne en Amérique», dans *Société*, no 12-13, hiver 1994.
- LABRIE, Isabelle. «Des étudiants expérimentent la matière blanche», *Progrès-Dimanche*, Saguenay-Lac-Saint-Jean, 8 février 1998 / 34<sup>e</sup> année, no 17, p. A6.
- LUBATTI, Maurice. «La sculpture sur neige au rang des arts de loisirs», *La Presse*, mercredi 2 février 1987, p.F6.
- VADEBONCOEUR, Pierre. «Jeux d'Hiver», *Liberté*, no 213, Juin 1994, pp.155-161.

#### Documents publics et références

- BOURRICAUD, François. «Institutions», *Encyclopædia Universalis*, Corpus 12, Éditeur à Paris, 1989, pp. 388-391.
- FRANCE. PARIS. Ministère de la culture. *Le fait divers*, Musée national des arts et traditions populaires, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1982.
- QUÉBEC. MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES. *Sculpture traditionnelle du Québec*, Musée du Québec, 1967.
- QUÉBEC. MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES. *La révolution automatiste*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1980.
- WISCONSIN. CLEVELAND. Secretary of the state Historical Society. *Histoire de la ville de Québec*, Burrows Brothers Compagny, Imperial Press, 1900.

#### Autres sources

- OFFICE DU FILM DU QUÉBEC. *Les plus grandes neiges du monde*, réal. Roger Cardinal, Montréal, Ministère du tourisme de la chasse et de la pêche, 14 min., son, coul., vidéocassette, 1975.
- OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA. *Préambule*, réal. Nold Werner, Montréal, 18 min., son, coul., Vidéo documentaire, 1969.
- OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA. *Neige / It's snow*, réal. Thomas Gayle, 5 min., son, coul., vidéocassette, 1974.
- OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA. *Le soleil n'a pas de chance*, réal. Robert Favreau, Montréal, 163 min., son, coul., vidéocassette, 1975.
- OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA. *La sculpture ancienne au Québec - L'atelier des Levasseur (1680-1794)*, réal. François Brault, Les arts sacrés au Québec, 1 cassette VHS, son., coul., 1982.
- OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA. *L'esprit des neiges-Snowdream*, réal. Claude Grenier, 22 min., son, coul., 1983.