

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PORTER LES ROBES DE NOS GRAND-MÈRES
ESSAI DOCUMENTAIRE SUR LA TRANSMISSION DE LA FÉMINITÉ
EXPÉRIMENTANT LE REMPLOI CINÉMATOGRAPHIQUE
COMME CONTRE-DISOURS FÉMINISTE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN COMMUNICATION

PAR
ANNE GABRIELLE LEBRUN HARPIN

OCTOBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde reconnaissance à ma mère, Guylaine Lebrun, et ma grand-mère, Cécile Lepage, qui ont généreusement partagé avec moi leurs récits et réflexions sur la féminité dans la création de ce mémoire.

Un immense merci à ma codirectrice, Viva Paci, et à mon codirecteur, Jean-François Renaud, pour leur accompagnement, leurs judicieux conseils et leur disponibilité.

Merci aux amis-es, collègues, professeurs-es, chargés-es de cours et membres de ma famille qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire et à la réflexion derrière celui-ci, notamment Guillaume Arsenault, Claude Bastien, Marjolaine Béland, Danièle Bélanger, Marco Bertozzi, Noémie Brassard, Martine Delvaux, Olivier Gélinas Richard, Éric George, René Harpin, Annie Jean, Françoise Lebrun Harpin, Maryse Lebrun, Lucie Le Touze, Hasmig Makdesian, Cynthia Noury, Lucie Pagès, Diane Poitras, Véronique Renaud, Margot Ricard et Ariel St-Louis Lamoureux ainsi qu'à mes collègues du labdoc et au personnel de l'École des médias de l'UQAM.

Je remercie également celles et ceux qui figurent dans les archives publiques et les films de familles réemployés dans l'essai documentaire ainsi qu'aux membres et aux amis-es de ma famille qui ont immortalisé et archivé ces moments précieux sur pellicule ou sur vidéo.

Et surtout, merci à toutes les femmes qui ont inspiré ma démarche de recherche-crédation pour ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|------|
| LISTE DES FIGURES | vii |
| RÉSUMÉ | viii |
| INTRODUCTION | 1 |
| | |
| CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE ET MÉTHODOLOGIE | 3 |
| 1.1 Problématique de recherche-crédation..... | 3 |
| L’histoire des femmes et le cinéma des femmes au Québec | 3 |
| La pratique du montage dans le film d’archives..... | 6 |
| La transmission de la féminité | 8 |
| Question de recherche-crédation | 10 |
| 1.2 Méthodologie de recherche-crédation | 11 |
| Méthodologie déconstructiviste féministe | 11 |
| Approches autocentrées : autoethnographie et pratiques analytiques créatives . | 12 |
| Entrevues individuelles..... | 14 |
| L’approche phénoménologique en montage documentaire | 17 |
| | |
| CHAPITRE 2 ANCRAGES CONCEPTUELS ET CORPUS CRÉATIF | 21 |
| 2.1 Contre-discours..... | 21 |
| 2.1.1 Luttés pour la reconnaissance et redistribution..... | 21 |
| 2.1.2 Espace public | 23 |
| 2.2 Remploi cinématographique | 26 |
| 2.2.1 Le remploi d’archives publiques..... | 27 |
| 2.2.2 Le remploi du film de famille | 29 |
| 2.3 Comparaison avec un corpus créatif..... | 30 |
| 2.3.1 Essais documentaires : Le cinéma d'Alina Marazzi | 31 |
| <i>Un’ora sola ti vorrei</i> | 31 |
| <i>Vogliamo anche le rose</i> | 33 |

| | |
|---|----|
| CHAPITRE 3 PRÉSENTATION DE LA CRÉATION | 37 |
| 3.1 Présentation formelle de l’essai documentaire | 37 |
| 3.1.1 Séquences | 37 |
| Entrevues | 38 |
| Archives publiques | 39 |
| Films de famille | 45 |
| 3.1.2 Structure finale de l’essai documentaire | 47 |
| Introduction – 00:00 à 03:30 minutes | 48 |
| Famille – 03:30 à 17:00 minutes | 49 |
| École – 17:00 à 20:20 minutes..... | 50 |
| Beauté – 20:20 à 26:30 minutes..... | 51 |
| Travail – 26:30 à 35:30 minutes | 53 |
| Maternité – 35:30 à 47:20 minutes | 54 |
| Divorce – 47:20 à 52:00 minutes..... | 55 |
| Conclusion – 52:00 à 55:20 minutes | 55 |
| 3.1.3 Esthétique des artéfacts visuels et sonores | 56 |
| 3.2 Réception de l’essai documentaire | 60 |
| 3.2.1 Réception dans la famille..... | 60 |
| 3.2.2 Réception extérieure à la famille | 62 |
| CHAPITRE 4 COMPTE RENDU DE L'EXPÉRIENCE | 65 |
| 4.1 Représentation des institutions dans l’essai documentaire | 65 |
| Famille | 65 |
| Église | 66 |
| École | 69 |
| État | 70 |
| 4.2 Les luttes pour la reconnaissance et la redistribution évoquées dans l'essai documentaire..... | 71 |
| Décriminalisation de la contraception | 71 |
| Gratuité scolaire..... | 72 |
| Équité salariale..... | 73 |
| Congé de maternité | 75 |
| Loi du patrimoine familial | 76 |

| | |
|--|----|
| 4.3 <i>Porter les robes de nos grand-mères</i> comme contre-discours : le remploi cinématographique comme appropriation du concept de <i>féminité</i> | 77 |
| 4.4 Réflexions sur la féminité transmise à moi à travers l'expérience | 79 |
| CONCLUSION..... | 82 |
| ANNEXE 1 LISTE DES ARCHIVES PUBLIQUES | 86 |
| ANNEXE 2 MÉTHODE DE TRAVAIL DANS AVID MEDIA COMPOSER..... | 89 |
| RÉFÉRENCES | 91 |
| FILMOGRAPHIE..... | 94 |

LISTE DES FIGURES

| Figure | Page |
|--|------|
| 1 <i>Un'ora sola ti vorrei</i> - Affiche du film..... | 32 |
| 2 <i>Vogliamo anche le rose</i> - Affiche du film | 34 |
| 3 Plan d'entrevue de Cécile Lepage | 38 |
| 4 Plan d'entrevue de Guylaine Lebrun | 38 |
| 5.1 Rosaire Lebrun - Image tirée des films de famille..... | 39 |
| 5.2 Cécile Lepage - Image tirée des films de famille | 39 |
| 5.3 Albertine Lepage - Image tirée des films de famille | 39 |
| 6.1 Sage-femme - Image tirée d'un reportage diffusé le 2 avril 1998 au <i>Téléjournal</i> de Radio-Canada..... | 43 |
| 6.2 Sage-femme - Photographie prise le 4 décembre 1989 | 43 |
| 7 Image tirée de l'émission <i>Familles d'aujourd'hui</i> du 9 décembre 1963 présentée à Radio-Canada..... | 45 |
| 8 Vidéo de famille datée du 8 mars 1992 | 46 |
| 9.1 Gros plan sur boucle d'oreille tiré des films de famille (années 1960) | 47 |
| 9.2 Gros plan sur boucle d'oreille tiré des vidéos de famille (années 1990)..... | 47 |
| 10 Artéfact de transfert | 56 |
| 11 Artéfact de double enregistrement vidéo | 57 |
| 12 Artéfact vidéo | 57 |
| 13 Artéfact télévisuel | 58 |
| 14 Artéfact de surimpression | 58 |
| 15 Phénomène de décoloration | 59 |
| 16 Artéfact filmique..... | 60 |

RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche-crédation vise à répondre à la problématique de la transmission de la féminité par le processus montagier et à expérimenter le remploi cinématographique dans l'élaboration d'un contre-discours féministe. *Porter les robes de nos grand-mères* est la trace de ce processus de recherche-crédation autour de cette réflexion intime qui consiste en un essai documentaire composé d'archives publiques récoltées en ligne, de films et de vidéos de famille et d'entretiens filmés. Ayant recours aux récits de vie et aux archives audiovisuelles, la recherche a pour but de faire la lumière sur le construit social de la féminité et d'en examiner la transmission à travers diverses institutions.

Mots-clés : archives, féminité, montage, remploi cinématographique, contre-discours féministe, essai documentaire

« Qui a le goût de l'archive cherche à arracher
du sens supplémentaire aux lambeaux de phrases
retrouvées ; l'émotion est un instrument de plus pour
ciseler la pierre, celle du passé, celle du silence. »

Arlette Farge

INTRODUCTION

Mes implications en montage documentaire me permettent de travailler sur des films touchant à une diversité de sujets selon les intérêts des cinéastes qui initient ces projets. À travers le travail sur le matériel audiovisuel, les visionnements et les discussions avec les collaborateurs et collaboratrices, mes dernières expériences m'ont amenée à m'intéresser aux cultures et à l'avenir de communautés autochtones de la Baie-James et de Bornéo, au mouvement étudiant de 2012, au point de vue de la paysannerie sur la crise alimentaire mondiale, à la vague migratoire de 2015 dans les Balkans et bien d'autres. À l'occasion de cette maîtrise en recherche-crédation, j'ai plutôt choisi d'étudier des questions qui me préoccupent intimement.

Comme monteuse et passionnée d'histoire, j'avais avant tout le désir de travailler à partir de matériaux d'archives. Comme féministe, même si chaque projet amène presque inévitablement son lot de questionnements entre les collaborateurs et collaboratrices sur la représentation des enjeux liés au genre, je souhaitais précisément explorer un sujet « féminin ». C'est en réfléchissant à ce que j'entendais par « sujet féminin » que les choses se sont corsées. Incapable d'énoncer avec certitude ce qui constitue « la féminité », je me suis intéressée à examiner le processus par lequel se transmet aux femmes ce qu'on conçoit comme propre à leur genre.

L'essai documentaire *Porter les robes de nos grand-mères* est la trace de mon processus de recherche et de création autour de cette réflexion personnelle. Il consiste en un moyen-métrage bricolé à partir d'entrevues avec ma grand-mère, Cécile Lepage, et ma mère, Guylaine Lebrun, d'archives publiques provenant des banques d'archives en ligne de *Radio-Canada* et de l'*Office National du Film* et de photographies et films des familles Lepage, Lebrun et Lebrun Harpin. Plus d'un an

s'est écoulé de la préparation des entrevues jusqu'au montage final et ce film m'aura permis non seulement de répondre à une problématique de recherche-crédation, mais aussi d'effectuer une introspection quant à mon rapport à la féminité. Les assises théoriques et pratiques de cet essai documentaire seront approfondies dans ce document accompagnateur qui sera inévitablement ponctué d'observations parfois intimes dues à la nature de ce mémoire de recherche-crédation.

Le *Chapitre 1* énoncera plus en détail les prémisses du projet et la problématique de recherche-crédation, puis décrira la méthodologie choisie pour y répondre. Le *Chapitre 2* posera les bases du cadrage théorique sur lequel repose cette recherche, soit le concept de *contre-discours* selon Nancy Fraser et celui de *remploi cinématographique* selon Christa Blümlinger, et comparera l'essai documentaire avec un corpus d'œuvres inspirant ma démarche cinématographique. Le *Chapitre 3* consistera en une présentation formelle et détaillée des séquences du film, de sa structure finale et de certains choix esthétiques et développera sur sa réception. Le *Chapitre 4* rendra compte de l'expérience en effectuant des liens concrets entre les concepts développés dans le cadrage théorique et les sujets et procédés explorés dans *Porter les robes de nos grand-mères*. Ce chapitre sera aussi l'occasion de partager mes impressions quant à la féminité transmise à moi à travers l'expérience de la création de cet essai documentaire.

CHAPITRE 1

PROBLÉMATIQUE ET MÉTHODOLOGIE

1.1 Problématique de recherche-création

Ma problématique de recherche-création est n e, d'une part, de plusieurs préoccupations quant à l'histoire des femmes et le cinéma des femmes, et d'autre part, d'un attrait personnel pour les matériaux d'archives audiovisuels et le travail de montage que leur emploi nécessite. Elle trouve finalement ancrage dans un postulat personnel, mais aussi amplement théorisé sur le concept même de *féminité*.

L'histoire des femmes et le cinéma des femmes au Québec

L'Histoire et le cinéma sont deux champs qui m'ont toujours fascinée. Conscientis e à l'invisibilité des femmes tant dans l'histoire du cinéma que dans l'histoire, je constate aussi qu'il est toujours laborieux d'y faire reconnaître leurs contributions. L'historienne québécoise Micheline Dumont publiait en 2013 ses *Réflexions d'historienne indign e* et interprétait cette réalité ainsi : « l'histoire, réalité ou connaissance, a toujours été masculine; elle ne s'est intéressée qu'aux activités culturellement assignées aux hommes » (Dumont, 2013, p. 217) et ajoute que « ce n'est que depuis un siècle environ que des femmes ont réalisé que cette histoire était partielle et partiale, puisqu'elle obliterait la moitié de l'humanité » (2013, p. 217).

Il est évident que la longue occultation des femmes dans l'historiographie est due, en partie, à l'absence d'historiennes dans les universités dans les débuts de cette science sociale. Dumont souligne, à propos de l'histoire des femmes, que « grâce à l'émergence de l'histoire sociale conjuguée à la militance féministe, un nouveau champ de recherches et d'enseignement est apparu dans les universités à la fin des années 70, ce qui aurait pu entraîner une révolution » (2013, p. 11).

Ce changement de paradigme survenu au Québec après la Révolution tranquille et avec la *deuxième vague féministe*¹ aura aussi laissé sa trace dans l'histoire du cinéma québécois. Comme pour l'histoire des femmes, on présente généralement le cinéma des femmes au Québec comme un courant indépendant qui naît dans les années 1970 tel qu'il est décrit dans cet extrait de l'introduction-synthèse d'un ouvrage de Marcel Jean, actuellement directeur général de la Cinémathèque québécoise, *Le Cinéma québécois* :

Au Québec, le cinéma des femmes a sa propre histoire. Il apparaît véritablement après 1970 et s'affirme dès lors comme une entité, avec ses thèmes (liés à la condition féminine), ses genres (le documentaire, la fiction sociale) et son esthétique (l'utilisation de la voix hors champ, l'intériorisation, etc. (Jean, 2005, p. 72)

En vérité, l'historienne Jocelyne Denault s'est attardée à retracer la place jusqu'alors méconnue des femmes dans le milieu du cinéma québécois entre 1896 et 1969 dans son remarquable ouvrage *Dans l'ombre des projecteurs. Les Québécoises et le cinéma* publié en 1996, démontrant que l'apport des femmes existait bel et bien avant, mais qu'il ne commencera à être reconnu qu'à partir des années 1970. Voilà une nuance importante à apporter lorsqu'on examine l'histoire du cinéma des femmes, mais aussi l'histoire des femmes en général. Jocelyne Denault conclut qu'avant 1970, « le monde du cinéma dans son ensemble accepte la présence des femmes dans la mesure où elles prennent des responsabilités similaires à ce qui est attendu d'elles dans la société, dans la famille et dans les entreprises » c'est-à-dire, « le soutien général des activités des hommes, des compagnies, des institutions, des entreprises, etc. » (Denault, 1996, p. 153). Ainsi, elle retrouve quelques femmes cinéastes parmi les archives de compagnies de production privées et d'agences gouvernementales comme l'*Office National du Film*, mais surtout dans les milieux de la diffusion et de la distribution et dans les communautés religieuses.

¹ La deuxième vague féministe désigne les mouvements féministes des années 1960 et 1970 en regard de la première vague féministe référant principalement à la lutte pour le droit de vote des femmes au début du 20^e siècle.

Ce n'est tout de même qu'en 1967 qu'Anne Claire Poirier réalise le premier long-métrage féminin et féministe, *De mère en fille* qui fut d'ailleurs une source d'inspiration digne de mention dans le processus de recherche-crédation de ce mémoire. Puis, à l'ONF, c'est avec Jeanne Morazain et Monique Larocque qu'Anne Claire Poirier met sur pied la première manifestation cinématographique collective de la part des femmes québécoises, la série de films *En tant que femmes*, réalisée et produite par des femmes, à propos des femmes, lancée en 1972. Cette même année, Mireille Dansereau est la première femme à réaliser un long-métrage de fiction au Québec, *La vie rêvée*, dont les copies sont d'une triste rareté aujourd'hui. C'est en regard d'événements comme ceux-ci qu'on situe les « débuts du cinéma des femmes » dans les années 1970.

Nous constatons encore aujourd'hui que les inégalités persistent envers les femmes du milieu du cinéma comme peuvent en témoigner les multiples rapports, mémoires et recherches publiés par l'organisme *Réalisatrices Équitables*. Dans un rapport déposé en 2016 sur la place des créatrices, *Réalisatrices Équitables* soulève que « dans les principaux programmes provinciaux et fédéraux de financement public qui s'adressent aux industries culturelles, les femmes réalisent entre 15 % et 28 % des projets acceptés et reçoivent entre 11 % et 19 % des enveloppes budgétaires » (Réalisatrices Équitables, 2016, p 11). Depuis peu, plusieurs institutions se sont engagées à la parité dans le choix des projets et la distribution des budgets et d'autres, à adopter des mesures pour atteindre l'équité.

Comme le souligne la réalisatrice américaine Su Friedrich dans la section *A Brief Backstory* de son site internet *Edited By : Women Film Editors* dédié aux monteuses, beaucoup de femmes travaillaient au montage des films dans les débuts du septième art étant donné le travail méticuleux que la manipulation de la pellicule exigeait. Cette réalité a pourtant bien changé selon les dernières données recueillies par

l'Alliance québécoise des techniciens et techniciennes de l'image et du son (AQTIS) qui nous ont été partagées lors d'une plénière du *Comité des treize*², révélant que seulement 35 % des membres du département de montage sont des femmes. Il existe d'autres corps de métier à prédominance féminine comme le soulignait *Réalisatrices Équitables* dans un mémoire déposé en 2011 devant la Commission des relations avec le citoyen à l'Assemblée Nationale :

Si on retrouve beaucoup de femmes dans les métiers traditionnels du cinéma et de la télévision comme maquilleuse, scripte et coordinatrice dans les bureaux de production, les réalisatrices se font trop rares et sont dans certains domaines (comme le long-métrage de fiction), quasi totalement absentes. Or, c'est à la réalisation que toutes les décisions créatives sont prises, y compris le choix de stéréotyper - ou non - les femmes et d'hypersexualiser - ou non - les jeunes filles présentes dans le film. En encourageant la réalisation de films mis en image par des femmes, la situation devrait se rééquilibrer automatiquement. Il s'agit d'une façon directe et efficace de lutter contre les stéréotypes et l'hypersexualisation. (Lepage et Hayeur pour Réalisatrices Équitables, 2011, p. 3)

C'est en tenant compte de ces constatations sur le passé et le présent des femmes et du milieu du cinéma que j'ai entrepris ce mémoire de recherche-crédation. C'est aussi ces préoccupations qui m'ont poussée à considérer le sujet de la transmission de la féminité sur trois générations de femmes et à réaliser un film, en tant que femme, dont le récit se déploie de 1937 à 2017. Mais aussi dans l'objectif, tel que l'écrit Micheline Dumont, « d'intégrer vraiment les femmes dans l'histoire » puisque « l'histoire des femmes est un enjeu politique » (Dumont, 2013, p. 16).

La pratique du montage dans le film d'archives

Pour ce mémoire de maîtrise en recherche-crédation, j'ai choisi de réaliser ce qu'on appelle communément un *film d'archives*. D'un point de vue tout à fait personnel, j'aime bien flâner dans les banques d'archives en ligne pour y prendre le pouls de nos

² Le Comité des Treize est un regroupement indépendant de monteurs et de monteuses qui se donne pour mission de créer des liens entre les monteurs et monteuses de tous horizons.

sociétés à une époque donnée. J'avais aussi tous ces films de famille qui traînaient dans des boîtes et qui ne demandaient qu'à être numérisés. Ce que je découvris en contemplant ces images en cours de numérisation fit émerger des idées et des émotions qui me donnèrent envie de les remanier pour les faire parler différemment dans ma famille et à l'extérieur de celle-ci. C'est aussi la fierté dans les regards de ma mère et ma grand-mère lorsqu'elles ressassèrent le passé avec moi à travers des piles de photos et de découpures de journaux qui m'a enthousiasmée à numériser, classer et articuler ces images autour de leurs récits de vie.

En concordance avec mes préoccupations historiques évoquées plus tôt, le film composé d'archives est un choix assez logique. Pour l'historienne Arlette Farge, retracer les femmes dans l'histoire est un réel souci dans le travail avec les archives et selon elle « l'archive parle d'« elle » et la fait parler » (Farge, 1989, p. 44). Pour ce mémoire, j'emprunte l'approche de cette historienne française émérite sur l'archive dans son inspirant ouvrage phare *Le Goût de l'archive*. Au sujet de la présence des femmes dans les archives, elle ajoute que :

L'archive a ceci de plus qu'elle la surprend non seulement en ses états, mais en ses gestes en train de s'accomplir. Grâce à elle, la femme n'est pas un objet à part, dont on s'en plairait à exhiber les coutumes et les mœurs, mais un être immergé de façon spécifique dans la vie sociale et politique du temps. (1989, p. 45)

C'est aussi la prépondérance du travail de montage dans le film d'archives qui motive ce choix. Christa Blümlinger dans son ouvrage *Cinéma de seconde main*, sur lequel je reviendrai dans le Chapitre 2, distingue le recours aux images d'archives dans le *film de compilation* et dans *l'essai documentaire*. Dans tous les cas, elle relève le rôle central du montage dans la réalisation de ces films :

Si le film « de compilation » né de la pratique du montage tourne autour de l'organisation de récits documentaires sur la base de matériaux d'archives [...] il n'en va pas de même pour le cinéma d'avant-garde et pour le cinéma documentaire à vocation essayistique : dans ces deux domaines la réélaboration

du matériel d'archives est perçue depuis les années 1920 comme une invitation à adopter pour ainsi dire une perspective archéologique, à rompre avec les conventions dominantes, à marquer une rupture ou créer du nouveau. (Blümlinger, 2013, p. 12)

Cette dernière perspective sur les matériaux d'archives m'amène à définir *Porter les robes de nos grand-mères* en tant qu'essai documentaire puisqu'il s'agit de la posture que j'emprunte face aux archives et au récit de mon film.

La transmission de la féminité

Après ces considérations sur l'histoire des femmes, l'histoire du cinéma des femmes et le montage du matériel d'archives, le thème central de ce mémoire de recherche-crédation prend racine dans la réflexion mentionnée en introduction sur la *féminité*.

En règle générale, la définition trouvée pour le terme *féminité* va ainsi : « Ensemble des caractères spécifiques – ou considérés comme tels – de la femme » (CNRTL, 2019). *Porter les robes de nos grand-mères* s'ouvre sur ces questions posées en entrevue à Cécile, ma grand-mère et Guylaine, ma mère : *qu'est-ce que c'est, pour toi, la féminité ?*, *qu'est-ce qui est propre aux femmes, selon toi ?* et *c'est quoi, pour toi, être féminine ?*. Les réponses personnelles qui s'ensuivent abondent dans le même sens que les définitions trouvées, c'est-à-dire, à peu près nulle part. Il me semble préoccupant que le terme désignant les spécificités du genre féminin, parfois pris pour vérité absolue, prenne si peu de sens en réalité.

Je ne compte pas m'affairer ici à donner une meilleure définition de la féminité, loin de là. Au contraire, je ne me réfère à aucune conception essentialiste de la féminité dans la réalisation de ce mémoire. J'aborde plutôt la féminité comme une construction symbolique telle que l'entend le sociologue Pierre Bourdieu dans ses travaux sur la domination masculine :

Le travail de construction symbolique ne se réduit pas à une opération strictement performative de nomination orientant et structurant les représentations à commencer par les représentations du corps (ce qui n'est pas rien) ; il s'achève et s'accomplit dans une transformation profonde et durable des corps (et des cerveaux), c'est-à-dire dans et par un travail de construction pratique imposant une définition différenciée des usages légitimes du corps, sexuels, notamment, qui tend à exclure de l'univers du pensable et du faisable tout ce qui marque l'appartenance à l'autre genre pour produire cet artéfact social qu'est un homme viril ou une femme féminine. (Bourdieu, 1998, 2002, p. 40)

Dans *La domination masculine*, Bourdieu propose une socioanalyse ethnographique d'une société patriarcale donnée pour observer les rapports de domination entre les sexes. Le sociologue reconnaît le malentendu d'une référence à l'ethnologie qui pourrait être soupçonnée de restaurer le mythe de l'*éternel féminin* voire d'éterniser la structure de domination masculine. Il affirme plutôt que c'est justement ce paradoxe qu'il nous faut confronter pour amorcer une véritable révolution dans la connaissance et dans notre manière d'aborder l'histoire des femmes :

Les invariants qui, par-delà tous les changements visibles de la condition féminine, s'observent dans les rapports de domination entre les sexes n'obligent-ils pas à prendre pour objet privilégié les mécanismes et les institutions historiques qui, au cours de l'histoire, n'ont cessé d'arracher ces invariants à l'histoire? (1998, 2002, p. 15)

Simone de Beauvoir écrivait en 1949 cette affirmation célèbre : « on ne naît pas femme : on le devient » (Beauvoir, 1949b, p. 13). C'est ce *devenir* qui m'a intrigué dans ce mémoire de recherche-crédation et je me suis demandé : comment le devenons-nous exactement? Malgré tous les efforts déployés pour déconstruire la dichotomie dans laquelle sont figés les genres, comment se fait-il que celle-ci s'observe toujours dans l'« éclatante évidence » dont parle de Beauvoir dans cet extrait du *Deuxième sexe* :

[...] il suffit de se promener les yeux ouverts pour constater que l'humanité se partage en deux catégories d'individus dont les vêtements, le visage, le corps, les sourires, la démarche, les intérêts, les occupations sont manifestement

différents : peut-être ces différences sont-elles superficielles, peut-être sont-elles destinées à disparaître. Ce qui est certain, c'est que pour l'instant elles existent avec une éclatante évidence. (1949b, p. 15)

Pour traiter du thème principal de la transmission de la féminité et formuler ma question de recherche-crédation autour de celui-ci, je m'inspire de la démarche de Simone de Beauvoir :

Il est donc nécessaire d'étudier avec soin le destin traditionnel de la femme. Comment la femme fait-elle l'apprentissage de sa condition, comment l'éprouve-t-elle, dans quel univers se trouve-t-elle enfermée, quelles évasions lui sont permises [...] Alors seulement nous pourrions comprendre quels problèmes se posent aux femmes qui, héritant d'un lourd passé, s'efforcent de forger un avenir nouveau. (1949b, p. 9)

Question de recherche-crédation

En regard de ces problématiques autour de l'histoire des femmes, du cinéma des femmes et de la pratique du montage sur les matériaux d'archives et de la problématique centrale de la transmission de la féminité, ma démarche de recherche-crédation vise à répondre à des questions d'ordre résolument sociopolitiques, mais aussi créatives. L'expérience de création de l'essai documentaire, *Porter les robes de nos grand-mères*, dans un processus de montage employant l'entrevue, les archives publiques et les films et vidéos de familles, cherche à répondre à ces questions de recherche-crédation : *Comment la féminité se transmet-elle aux femmes, comment se transforme-t-elle et comment le emploi cinématographique peut-il contribuer à créer un contre-discours sur la transmission de la féminité?*

1.2 Méthodologie de recherche-crédation

Pour la suite de ce chapitre, je définirai et justifierai la méthodologie utilisée pour répondre à cette question de recherche-crédation. Pour bricoler celle-ci, j'emprunte à différentes méthodologies de recherche soit aux méthodologies post-structuralistes ou post-modernistes déconstructivistes féministes, aux approches autocentrées autoethnographiques et analytiques créatives, à l'entrevue individuelle et finalement, à l'approche phénoménologique en montage documentaire. Ces méthodologies choisies sont d'une part dictée par l'intention féministe de ce mémoire et d'autre part, par le type de création documentaire réalisée et les étapes de l'entrevue et du montage qu'il nécessite. Pour ce faire, je m'appuie en grande partie sur *Les méthodologies de la recherche-crédation* d'après Louis-Claude Paquin, professeur à l'École des médias de l'Université du Québec à Montréal.

Méthodologie déconstructiviste féministe

Mon mémoire visant à déconstruire le concept de la féminité et d'en observer sa transmission aux femmes, j'ai choisi, de recourir à cette méthodologie courante en études féministes. Selon Louis-Claude Paquin, « en pratique, la déconstruction s'attaque au sens accordé à des catégories de pensée et à des catégories sociales pour transformer les représentations » (Paquin, 2014, p. 16).

J'ai emprunté cette méthodologie à diverses étapes de la recherche et de la création de ce mémoire. Selon Paquin :

Concrètement, elle vise à faire émerger les rapports de pouvoir cachés derrière les signes, à faire émerger les rapports de domination à partir des productions de la culture, pour faire ressortir ceux qui se taisent, sont opprimés, la parole des subalternes. Il existe une parenté entre la recherche-intervention, qui vise l'émancipation des personnes par l'action, alors qu'ici, l'émancipation est obtenue par la déconstruction de discours. (2014, p. 17)

D'abord dans la préparation des entrevues, les questions ont été réfléchies dans le but de déconstruire, pour les penser autrement, certaines réalités féminines et les structures et institutions assurant la domination masculine. Les matériaux d'archives, publics ou privés ont été catalogués et démontés pour être ensuite remontés dans un tout autre contexte pour l'essai documentaire. Dans les Chapitres 3 et 4 de ce document, je m'affairerai à déconstruire le film pour en extirper certaines constatations en lien avec mon cadrage conceptuel et la question de la transmission de la féminité pour répondre à la question de recherche-crédation.

Approches autocentrées : autoethnographie et pratiques analytiques créatives

J'ai choisi la forme de l'essai documentaire à la première personne pour ce mémoire. Ce choix est assumé dès la toute première séquence du film dans laquelle je m'adresse volontairement au public sur les images d'une échographie me montrant dans le ventre de ma mère, alors que mon sexe n'est pas encore identifiable. J'y partage ces dernières informations puis, je pose ma question de recherche et déclare mon processus de recherche. Puis, tout au long du film, mes questions demeurent audibles et ma présence dans les films de famille ramène la question de la transmission à moi de façon évidente.

J'entends par essai documentaire à la première personne, la définition qu'en fait Alisa Lebow dans son ouvrage *The Cinema of me : the self and subjectivity in first person documentary*. Selon elle, le film à la première personne désigne avant tout un mode d'adresse à la première personne du singulier ou du pluriel puisque ces films s'articulent du point de vue du ou de la cinéaste qui reconnaît aisément sa position subjective.

Le film à la première personne s'apparente, de ce point de vue, à l'autoethnographie. Selon Louis-Claude Paquin, cette méthodologie se définit comme « une forme

d'écriture évocatrice et hautement personnalisée où les auteurs-es se révèlent en relatant des histoires vécues et puisées dans le bassin de leurs expériences propres » (Paquin, 2014, p. 17). Selon lui :

Dans un mouvement d'aller-retour, l'attention se porte vers l'extérieur sur les dimensions culturelles et sociales de l'expérience personnelle et vers l'intérieur sur la partie vulnérable de soi qui est touchée par les interprétations culturelles mais aussi qui leur résiste. (2014, p. 17)

Selon Carolyn Ellis, Tony E. Adams et Arthur P. Bochner, reconnus pour leurs recherches de l'autoethnographie, dans l'article *Autoethnography : An Overview*, les autoethnographes accomplissent cela en discernant d'abord des modèles d'expérience culturelle mis en évidence pas des notes de terrain, des entrevues et/ou des artefacts, puis en décrivant ces modèles en utilisant la narrativité. Ainsi, l'autoethnographe essaie non seulement de rendre l'expérience personnelle significative et l'expérience culturelle engageante, mais aussi, en produisant des textes accessibles, il ou elle peut être en mesure d'atteindre un public plus large et plus diversifié, un geste qui peut provoquer un changement personnel et social pour plus de gens (Ellis, Adams, Bochner, 2011, p. 277).

C'est ce vers quoi tend *Porter les robes de nos grand-mères*, c'est-à-dire à ouvrir à des dimensions émancipatrices, établir une connexion empathique avec le public et offrir une possibilité d'identification. En me penchant sur ma propre expérience et celles des femmes de ma famille dans la transmission de leur féminité, je ne prétends pas représenter la réalité de toutes les femmes. D'abord, les expériences de trois femmes blanches hétérosexuelles et cisgenres ne peuvent pas être représentatives des réalités vécues par toutes les femmes québécoises, cela va de soi. Les sujets et événements abordés dans le film ont été choisis parce qu'ils étaient en lien avec nos expériences de la transmission de la féminité. Si certaines réalités semblent manquer à cet essai, c'est qu'elles n'ont pas été vécues par les femmes de ma famille ou qu'elles n'ont peu ou pas été abordées en entrevue. Mon intention en recourant à

l'autoethnographie vise à relever le commun au cœur d'existences singulières sans oublier le contexte qui sous-tend les récits de vie et les archives. Les chapitres 3 et 4 reviendront aussi sur mon expérience de cette autoethnographie créative.

Cette démarche de recherche-crédation vise également à une recherche par la création, c'est-à-dire que le processus créatif m'aura permis de répondre à ma question de recherche-crédation et qu'il aura lui-même été un sujet d'étude. Dans cette optique, ma démarche s'inscrit dans ce que nomme Louis-Claude Paquin les pratiques analytiques créatives. Selon lui, « ces pratiques sont caractérisées par le fait que le processus d'écriture et le produit de l'écriture sont profondément intriqués et que les deux sont privilégiés » (2014, p. 18). Toujours selon Paquin, « ces pratiques à la fois analytiques et créatives, deux modes habituellement considérées contradictoires et incompatibles sont tenues comme des représentations valides du social parce qu'elles ouvrent à des dimensions qui nous échapperaient autrement » (2014, p. 18).

Cette méthodologie dans la pratique de l'entrevue et du montage documentaire m'a permis d'adopter une posture à la fois analytique et créative tout au long de ce mémoire et de relever des dimensions de la transmission de la féminité que je n'aurais pas constatées autrement. Le processus de création de l'essai documentaire est tout aussi primordial, dans ce mémoire, que l'essai documentaire lui-même.

Je propose de voir comment ces approches se manifestent dans la réalisation des entrevues individuelles et du montage documentaire qui imposent leurs méthodologies propres.

Entrevues individuelles

J'ai tenu une entrevue avec Cécile, ma grand-mère, à Rimouski, le 8 mars 2017, à l'occasion de la *Journée internationale des droits des femmes* et deux entrevues avec

ma mère, Guylaine, à Québec, le 22 septembre 2015 et le 11 mars 2017. Malgré qu'on m'ait suggéré de tourner ces entrevues dans leurs cuisines, cette pièce étant souvent symboliquement associée aux femmes puisqu'elle est le lieu du travail ménager, j'ai choisi de les réaliser dans leurs salons. D'abord parce que la lumière naturelle m'y semblait douce et bien diffusée et les pièces plus propices à une prise sonore adéquate. C'est aussi parce que le but de cet essai documentaire est précisément d'arracher au domaine du privé les préoccupations et les récits de vie des femmes pour les articuler dans l'espace public. Le salon est, pour moi, une pièce symbolique qui représente cet espace public dans le foyer familial dans lequel je souhaite que ces réalités soient considérées.

Pour préparer ces questions d'entrevue, je me suis basée en grande partie sur les travaux de Pierre Bourdieu exposés dans la section *Problématique de recherche-crédation* de ce chapitre. Bourdieu propose d'observer les structures de domination afin d'établir qu'elles sont « le produit d'un travail incessant (donc historique) de reproduction auquel contribuent des agents singuliers [...] et des institutions, familles, Église, École, État » (Bourdieu, 1998, 2002, p. 55). D'après Pierre Bourdieu : « il est clair que l'éternel, dans l'histoire, ne peut être autre chose que le produit d'un travail historique d'éternisation » (1998, 2002, p. 114) et donc, pour échapper complètement à l'essentialisme, « il faut reconstruire l'histoire du travail historique de déshistoricisation ou, si l'on préfère, l'histoire de la (re)création continuée des structures objectives et subjectives de la domination masculine qui s'est accomplie en permanence » (1998, 2002, p. 115). Ce travail historique de déshistoricisation est en bref un « travail constant de différenciation auquel les hommes et les femmes ne cessent d'être soumis et qui les porte à se distinguer en se masculinisant ou en se féminisant » (1998, 2002, p. 116).

J'ai conçu mes questions d'entrevues autour des institutions évoquées par Bourdieu qui travaillent à reproduire les structures de domination et qui ainsi seraient responsables de la transmission de la féminité : la famille, l'Église, l'École et l'État. J'ai aussi choisi d'organiser mes questions en ordre chronologique pour reconstruire les récits et les lier à l'Histoire.

Pour m'assurer de l'exactitude de cette chronologie et des événements auxquels je me référais, je me suis appuyée sur la *Ligne du temps de l'Histoire des femmes au Québec* réalisée par le Réseau québécois en études féministes. J'ai répertorié certains événements importants qui y figuraient, puis j'ai intégré ce que je savais des parcours de vie de Guylaine et Cécile à cette liste. J'ai rédigé des questions plus personnelles sur mes deux intervenantes et d'autres plus générales sur les événements historiques. Pour la rédaction de certaines questions d'entrevues, dans le cas où ma liste montrait des croisements entre les événements historiques et personnels, j'ai formulé mes questions avec un préambule référant aux événements historiques, puis une chute sur leur expérience de ces événements.

Pour la tenue des entrevues, je m'en suis remise à une méthodologie inspirée des méthodologies qualitatives positivistes décrites par Louis-Claude Paquin. Selon lui, les réponses « doivent être libres tant par leur contenu que par leur forme afin de recueillir des témoignages permettant d'entrer dans le champ des représentations et des pratiques individuelles et de comprendre comment elles se sont construites » (Paquin, 2014, p. 8).

Au-delà des questions préparées, les entretiens m'ont parfois menée à des révélations jusqu'alors insoupçonnées et je me suis permis de rebondir sur certains sujets. Mon guide d'entretien a donc beaucoup évolué au fil des entrevues et je me suis laissée porter tout en revenant sur les questions préparées lorsque la discussion déviait ou si

j’entrevois une ouverture pour un nouveau sujet. Une fois ces entrevues tournées, il m’a fallu les cataloguer et les monter, puis ces entrevues ont été le point de départ dans ma recherche d’archives publiques. Elles ont aussi été un nouveau facteur de transformation dans mon regard sur nos films de famille.

L’approche phénoménologique en montage documentaire

Selon Louis-Claude Paquin, l’approche phénoménologique « repose sur le présupposé que l’humain ne conçoit pas le monde de façon distanciée objective, mais qu’il n’a de cesse d’interpréter et de comprendre son univers à partir de la perception qu’il en a » (Paquin, 2014, p. 11). Selon Paquin, le chercheur ou la chercheuse doit « faire du sens des paroles personnelles de l’autre par le biais d’une activité interprétative » (2014, p. 11). Dans ma pratique créative comme dans ce mémoire de recherche-crédation, cette activité interprétative est celle du montage, suivant une intention très similaire à celle exprimée ici par Claire Atherton, monteuse des films de Chantal Akerman : « j’essaie de créer un espace dans lequel les spectateurs peuvent construire leurs propres liens avec le film, le sentir, le recevoir et l’éprouver chacun à leur manière. Je cherche à ce qu’un film provoque la pensée, la mise en question de soi et du monde » (Atherton, 2018, p.94).

C’est grandement inspirée par ma formation auprès de Louise Surprenant, monteuse et chargée de cours à l’École des médias de l’Université du Québec à Montréal, que j’aborde le montage. J’emprunte son approche phénoménologique du montage selon sa thèse de doctorat, *L’art de monter : l’approche phénoménologique de la pratique du montage dans une étude de cas en documentaire*. En conclusion de sa thèse, Surprenant déclare que :

[s]on argumentation tout au long de ce travail vise à affirmer qu’une attitude consciemment créatrice, envers les phénomènes qui se présentent à soi, est celle qui se permet de les isoler les uns des autres, afin d’élaborer diverses corrélations et ainsi recréer d’autres déterminations. (Surprenant, 2006, p. 296)

Louise Surprenant divise la méthode en montage documentaire en trois étapes; les rushes (le matériau), la production de sens et l'organisation du récit. La méthode que j'ai utilisée pour monter *Porter les robes de nos grand-mères* s'inspire de celle de Louise Surprenant, mais aussi de celle de la monteuse Annie Jean, apprise lors d'une formation en montage documentaire sur la méthodologie et les aspects créatifs au centre de production *PRIM* (Productions Réalisations Indépendantes de Montréal).

Tout d'abord, j'ai regardé et catalogué les entrevues dans le logiciel de montage (Avid Media Composer). Pour ce faire, j'ai effectué un travail de transcription sous la forme de *markers* à même le logiciel (détaillé à l'annexe 2 de ce mémoire). Cette méthode m'a permis de retrouver facilement des propos particuliers durant le montage et d'y revenir à n'importe quel moment. Puis, j'ai organisé les entrevues par sujet sous forme de séquences. À propos du traitement des entrevues, Louis-Claude Paquin soulève que :

Au delà de ce qui est dit, une attention particulière doit être portée aux détails : les modalités de l'expression - les attitudes corporelles, les malaises, les silences, les hésitations, etc. ainsi que le choix du vocabulaire utilisé car ils sont souvent révélateurs d'une mentalité ou d'un état d'esprit, c'est pourquoi une captation qui donne lieu à une retranscription est importante. (Paquin, 2014, p. 8)

Dans le montage des entrevues, il m'a semblé important de garder les silences sur lesquels se terminent les témoignages, les malaises et les hésitations dans les séquences, d'une part pour le rythme du documentaire, mais aussi parce que ces éléments communiquent des émotions qui vont bien au-delà des mots. L'hésitation et le malaise de Guylaine à la première question sur la féminité, par exemple, en disent plus long sur ce concept que les mots utilisés pour le décrire. Leurs attitudes corporelles et leur image témoignent aussi de leur relation à la beauté et au maintien dans le contemporain, mais aussi de leur fierté et de leur confiance en elles.

J'avais déjà fait quelques recherches dans les banques d'archives en ligne de *Radio-Canada* et de l'*Office National du Film* avec les mots-clés *femme(s)*, *fille(s)*, *féministe* et *féminisme*. Ma déception fut grande en constatant que dans les archives de l'*ONF*, les mots *féministe* et *féminisme* ne généraient qu'un résultat chacun. Je ne supposerai pas sur les raisons de ce manquement navrant, je ne fais que le constater. Le mot *femme* était quant à lui extrêmement riche. J'ai pu observer toutes sortes de représentations stéréotypées et d'opinions masculines sur les femmes. Ce fut à la fois désolant et divertissant, mais je fis aussi de belles découvertes, heureusement.

À partir des thématiques abordées en entrevue, j'ai poursuivi ma recherche d'archives avec des mots-clés en lien avec les institutions dont il avait été question en entrevue (Église, École, État, famille) et avec les événements abordés (l'attentat de Polytechnique, la pratique des sages-femmes, la loi sur le patrimoine familial). Dans le logiciel de montage, j'ai renommé et classé ces archives soigneusement puis, comme pour les entrevues, j'en ai fait des séquences dans lesquelles j'ai remonté les archives selon mes intentions pour ce projet (voir le catalogage à l'annexe 2).

J'ai profité de la numérisation des films de famille pour en faire un premier visionnage et noter mes impressions dans mon cahier de montage. Il faut dire que ma mère m'a donné des sacs de cassettes VHS qui n'étaient pas particulièrement bien identifiées. Une cassette sur trois contenait un enregistrement complètement hors propos comme un épisode de *La Petite Vie* ou une partie de hockey des *Nordiques de Québec*. Je me suis tout de même imposé la discipline de voir tout ce qu'il y avait sur ces cassettes pour ne rien manquer puisque je suis quelques fois tombée sur un segment de film de famille à la fin d'un enregistrement. Puisque les enregistrements n'étaient pas automatiquement divisés par plans, j'ai dû les diviser sous la forme de *subclips* dans mon logiciel de montage (voir l'annexe 2). J'ai pu ensuite les cataloguer et établir mes préférences selon la symbolique en lien avec la féminité dans certaines de ces scènes de la vie quotidienne.

Pour faire un premier assemblage de ce matériel, j'ai utilisé des *post-its* et un code de couleurs : rose pour les archives publiques, bleu pour les films de famille, jaune pour l'entrevue avec Cécile et vert pour l'entrevue avec Guylaine. Trouver la structure de cet essai documentaire aura été la partie la plus laborieuse, mais surtout la plus fructueuse de ce processus de recherche-crédation. Voir, revoir et penser autrement ces éléments selon leur élaboration et leur ordre dans le grand tout du film m'aura conduit à porter des conclusions étudiées, réfléchies et senties à propos de l'expérience de la transmission de la féminité. D'ailleurs, pour Claire Atherton :

Les images et les sons ne sont pas des matériaux à tordre pour les soumettre à la nécessité ou à la logique d'une signification prévue d'avance, mais au contraire des matières vivantes qu'il faut écouter, regarder, sculpter, associer, rythmer, joindre, avec respect. [...] Alors on découvre une sorte de nouveau territoire, et de nouveaux sens émanent, des sens qui ne sont pas figés. (Atherton, 2018, p. 97)

Louise Surprenant exprime très bien le sentiment qui accompagne ce processus montagier parmi les dernières lignes de sa thèse : « ma perception et ma démarche, à travers le tamis de ma subjectivité, me laissent toute liberté pour tracer le chemin du film à venir, céder à mes pulsions, pressentir qu'il y a bien quelque chose d'autre que je ne saisis pas encore » (Surprenant, 2006, p. 303).

CHAPITRE 2

ANCRAGES CONCEPTUELS ET CORPUS CRÉATIF

Ma démarche de recherche-crédation repose sur deux concepts théoriques principaux. Dans une perspective sociopolitique je considère *Porter les robes de nos grand-mères* comme un *contre-discours* sur la transmission de la féminité d'après ce concept de Nancy Fraser. Dans une perspective esthétique, je m'appuie sur le concept de *remploi cinématographique* selon Christa Blümlinger pour réfléchir sur l'appropriation des matériaux filmiques d'archive.

2.1 Contre-discours

J'ai choisi d'adopter une approche communicationnelle sociopolitique du média cinématographique dans l'élaboration conceptuelle de ce mémoire de recherche-crédation dû à la nature féministe de mes intentions. Pour ce faire, je conçois l'essai documentaire comme une forme de contre-discours féministe sur la transmission de la féminité. J'entends le concept de contre-discours tel que présenté par Nancy Fraser, professeure de philosophie et de sciences politiques à la New School for Social Research, dans son ouvrage *Qu'est-ce que la justice sociale? Reconnaissance et redistribution*. Pour définir le contre-discours je m'intéresserai aux concepts mobilisés et critiqués par Nancy Fraser soit la *lutte pour la reconnaissance* d'après Axel Honneth et *l'espace public* selon Jürgen Habermas.

2.1.1 Luites pour la reconnaissance et redistribution

La thèse d'Axel Honneth dans *La lutte pour la reconnaissance* est la suivante :

[...] l'expérience de la reconnaissance est un facteur constitutif de l'être humain : pour parvenir à une relation réussie à soi, celui-ci a besoin d'une reconnaissance intersubjective de ses capacités et de ses prestations ; si une telle

forme d'approbation sociale lui fait défaut à un degré quelconque de son développement, il s'ouvre dans sa personnalité une sorte de brèche psychique, par laquelle s'introduisent des émotions négatives comme la honte ou la colère. C'est pourquoi l'expérience du mépris s'accompagne toujours de sentiments susceptibles de révéler à l'individu que certaines formes de reconnaissance sociale lui sont refusées. (Honneth, 1992, 2000, p. 231)

Si la reconnaissance selon Honneth est une question de réalisation de soi, Nancy Fraser propose d'en faire une question de justice. Selon elle :

Il faut plutôt déclarer injuste le fait que des individus et des groupes se voient dénier le statut de partenaires à part entière dans l'interaction sociale en conséquence de modèles institutionnalisés de valeurs culturelles dont ils n'ont pas participé à la construction sur un pied d'égalité, et qui déprécient leurs caractéristiques distinctives ou les caractéristiques distinctives qui leur sont attribuées. (Fraser, 2005, 2011, p. 49)

Fraser propose de repenser la reconnaissance dans un modèle statutaire et donc « dans cette perspective, le déni de reconnaissance n'est ni une déformation psychique, ni un tort culturel autonome, mais une relation institutionnalisée de subordination sociale » (2005, 2011, p. 79). L'approche du concept de reconnaissance proposé par Fraser convient à l'intention de mon mémoire de recherche-crédation puisqu'il suggère de prendre pour objet le déni de reconnaissance institutionnalisé. Cette approche me permet de concevoir les institutions dans lesquelles s'opère, s'entretient ou se transforme une construction symbolique de la féminité dans une perspective de lutte pour la reconnaissance. La conception de Nancy Fraser induit que chacun a droit égal de rechercher l'estime sociale dans des conditions équitables d'égalité des chances. Mais, selon l'auteurice, ces conditions ne sont pas remplies lorsque des modèles institutionnalisés d'interprétation déclassent la féminité puisque les femmes font face à des obstacles que ne rencontrent pas les autres dans leur recherche de l'estime.

Nancy Fraser considère aussi que la justice implique à la fois redistribution et reconnaissance. Selon elle, le genre constitue un groupe mixte, c'est-à-dire que

lorsque les femmes sont opprimées ou subordonnées, elles subissent des injustices relevant à la fois de l'économie politique et de la culture souffrant ainsi d'une distribution économique inique et d'un déni de reconnaissance culturelle. Ces deux aspects sont selon Fraser :

[...] intriqués de telle manière qu'ils se renforcent dialectiquement, dans la mesure où les normes culturelles sexistes et androcentristes sont institutionnalisées dans l'État et dans l'économie et où le handicap économique des femmes restreint leurs possibilités de faire entendre leur voix, ce qui entrave l'égalité de participation de la culture, dans la sphère publique et dans la vie quotidienne. Il en résulte un cercle vicieux de subordination économique et culturelle. Corriger les injustices de genre, par conséquent exige de transformer tant l'économie politique que la culture. (2005, 2011, p. 27)

Nous verrons dans le Chapitre 4 de ce mémoire de quelle manière j'ai choisi de représenter certaines luttes pour la reconnaissance et la redistribution évoquées dans l'essai documentaire et de quelle manière ces luttes peuvent être considérées du point de vue de la justice sociale selon Nancy Fraser.

2.1.2 Espace public

Pour Jürgen Habermas, l'espace public peut se comprendre comme un ensemble de personnes privées rassemblées pour débattre de sujets d'intérêt public. Dans sa critique du concept habermassien, Nancy Fraser s'appuie notamment sur des autrices comme Joan Landes, Mary Ryan et Geoff Eley qui soutiennent que « malgré la rhétorique de la publicité et du libre accès, l'espace public officiel [tel que conçu par Habermas en 1962] reposait sur des exclusions significatives » (Fraser, 2005, 2011, p. 112). Pour Landes, « l'axe principal d'exclusion était le genre » (2005, 2011, p. 112). Fraser propose donc une alternative plus nuancée à la notion d'espace public affirmant que « l'historiographie récente ne discrédite ni ne revendique "le" concept d'espace public en soi, mais qu'elle remet en question quatre hypothèses essentielles à la conception traditionnelle, bourgeoise, masculiniste et blanche de l'espace public,

au moins telle que Habermas la décrit » (2005, 2011, p. 119). Je me pencherai ici sur trois de ces hypothèses revisitées par Fraser.

Dans un espace public, les interlocuteurs ont la possibilité de mettre entre parenthèses les différences de statut social et de délibérer « comme s' » ils étaient socialement égaux (Fraser, 2005, 2011, p. 119)

Habermas prétend que le modèle libéral de l'espace public est ouvert et accessible à tous et toutes. À la lumière des constatations faites sur l'histoire des femmes, l'espace public semble, encore aujourd'hui, résistant à celles-ci. Fraser évoque « les obstacles informels à une parité de participation, qui peuvent persister même une fois que tous les individus sont formellement et légalement autorisés à participer » (Fraser, 2005, 2011, p. 121). De plus, comme le souligne Pierre Bourdieu, « la force de l'ordre masculin se voit au fait qu'il se passe de justification : la vision androcentrique s'impose comme neutre et n'a pas besoin de s'énoncer dans des discours visant à la légitimer » (Bourdieu, 1998, 2002, p. 22). On perçoit, par exemple, le point de vue masculin sur l'Histoire comme neutre et celui des femmes comme nécessairement subjectif et il en va de même dans le cinéma. Fraser en conclut que « le modèle libéral de l'espace public est donc inadapté dans la mesure où il suppose que l'égalité sociale n'est pas une condition nécessaire à la parité de participation dans les sphères publiques » (Fraser, 2005, 2011, p. 124). La critique de Fraser permet de « mettre en lumière les moyens par lesquels les inégalités sociales corrompent de façon informelle les sphères publiques existantes, officiellement ouvertes à tous, et faussent les interactions discursives qui s'y déroulent » (2005, 2011, p. 125).

Dans l'espace public, le discours doit être limité au débat sur le bien commun, l'opposition d'intérêts et de problèmes privés étant toujours indésirables (Fraser, 2005, 2011, p. 119)

Une faiblesse de la conception habermassienne de l'espace public réside dans la dualité entre l'intérêt commun et l'intérêt privé. L'historienne Micheline Dumont remarque que l'Histoire s'intéresse aux activités traditionnellement masculines et les perçoit comme d'ordre public, alors que les activités traditionnellement féminines sont plutôt perçues comme d'ordre privé et n'intéressant pas la collectivité. Dans le cadre de ce mémoire de recherche-crédation, je considère que certains sujets pouvant, au premier abord, sembler appartenir au domaine privé – notamment tout ce qui a trait à la maternité, le mariage et le travail ménager – sont des préoccupations importantes pour les femmes. Mon intention est ainsi d'arracher ces préoccupations au champ du privé pour les articuler et les valoriser dans l'espace public afin qu'elles y soient discutées et intégrées aux intérêts communs.

Nécessairement la prolifération de publics concurrents éloigne plus qu'elle ne rapproche d'une plus large démocratie, et un espace public unique et global est toujours préférable à un réseau de publics pluriels (Fraser, 2005, 2011, p. 119)

Si la conception de l'espace public de Habermas prétend qu'un espace unique est préférable, Fraser y oppose la notion de contre-publics subalternes plus favorables à la parité de participation. Elle définit ces contre-publics subalternes comme « des arènes discursives parallèles dans lesquelles les membres des groupes sociaux subordonnés élaborent et diffusent des contre-discours, ce qui leur permet de développer leur propre interprétation de leurs identités, de leurs intérêts et de leurs besoins » (Fraser, 2005, 2011, p. 126). Considérer les femmes comme contre-public subalterne m'amène à considérer mon essai documentaire comme un contre-discours sur la transmission de la féminité. Pour Fraser, ces contre-publics subalternes ont un caractère dual puisque « d'une part, ils fonctionnent comme des espaces de repli et de regroupement; d'autre part, ils fonctionnent comme des bases et des terrains d'essai

pour des activités d'agitation dirigées vers des publics larges » (2005, 2011, p. 128). D'après Fraser, c'est dans cette dialectique que réside leur potentiel émancipateur.

Inscrit dans ce modèle, *Porter les robes de nos grand-mères* m'a permis de construire et développer une forme de contre-discours sur la transmission de la féminité contrastant avec le discours patriarcal dominant. Bien que j'en sois l'unique autrice, l'essai documentaire est composé de plusieurs paroles de femmes s'exprimant sur la féminité tant dans les entrevues principales menées avec Cécile et Guylaine que dans les extraits d'archives publiques choisis. Ces voix rassemblées forment ainsi un contre-discours contestataire et potentiellement émancipateur porté par un contre-public subalterne réuni par les possibilités du montage cinématographique. C'est dans cette visée que la création documentaire revêt son caractère essayiste.

2.2 Remploi cinématographique

Si les archives se déclinent sous diverses formes et représentent les matériaux premiers avec lesquels travaillent les historiennes et historiens, il en va de même avec ma création. Je me réfère au *remploi* selon l'usage de ce terme par Christa Blümlinger, professeure à l'université Paris 8. Dans la préface à l'édition française de *Cinéma de seconde main : esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, elle spécifie :

En français, ce terme désigne une activité hétérogène et spécifique à la fois : il signifie par exemple l'utilisation, dans une construction, d'éléments provenant d'une construction plus ancienne. On peut ramener le geste contemporain du remploi à des modes de réutilisation répandus depuis l'empire romain tardif, ayant une dimension pratique (de récupération utilitaire), idéologique (les spolia comme appropriation triomphante) ou encore esthétique (le recyclage comme rappel ou sauvegarde d'une œuvre appréciée). Cela permet d'émettre l'hypothèse que le cinéma constitue aujourd'hui pour les arts numériques un réservoir comparable, mutatis mutandis, aux éléments de l'antiquité qu'on retrouve par exemple remobilisés dans l'architecture de la Renaissance. (Blümlinger, 2013, p. 8)

Le geste à la fois archéologique et créatif de déterrer un objet et de l'arracher à son contexte initial pour le contextualiser dans le présent se prête tant aux domaines de l'architecture et de l'histoire que du cinéma. Blümlinger propose de transposer le *remploi* à l'art de l'appropriation des matériaux d'archives filmiques en empruntant l'approche de Michel Foucault à l'archive qui la définit comme « ce qui, à la racine même de l'énoncé-événement, et dans le corps où il se donne, définit d'entrée de jeu *le système de son énoncabilité* » (Foucault, 1969, p. 178). Blümlinger reformule cette approche ainsi :

L'art d'archive porteur d'une réflexion sur l'histoire ne vise pas seulement la référentialité d'une image documentaire ou fictionnelle (comme document), mais tout autant l'itinéraire matériel et discursif de cette image au sein d'une culture de la mémoire (comme monument). (Blümlinger, 2013, p. 33)

Dans *Porter les robes de nos grand-mères*, ce n'est pas seulement le discours directement livré dans les images d'archives qui fait la force de leur emploi, mais aussi cette réflexion qui peut être portée sur leur matérialité qui sera discutée au chapitre 3, et leur place dans l'histoire, dans la culture et dans la mémoire des luttes féministes au Québec.

2.2.1 Le remploi d'archives publiques

Les femmes font face à un déni de reconnaissance institutionnalisé qui les a empêchées de participer à l'histoire et à la construction de valeurs culturelles et qui déprécie les caractéristiques distinctives qui leur sont attribuées. Les médias audiovisuels (cinéma et télévision) sont des mécanismes importants de reproduction du mépris envers les femmes au sein desquels celles-ci sont représentées plus souvent en tant qu'objet que sujet. Selon Christa Blümlinger, dans le cinéma documentaire à vocation essayiste, la « réélaboration du matériel d'archives est perçue comme une invitation à adopter une perspective archéologique, à rompre avec les conventions

dominantes, à marquer une rupture ou à créer du nouveau » (Blümlinger, 2013, p. 12).

Il aurait été plutôt convenu pour cet essai documentaire de recourir à des images méprisantes et stéréotypées issues de la publicité et des médias de masse pour montrer comment les femmes y ont été représentées. Dans mes recherches d'archives, ce sont plutôt les propos tenus par des femmes entre les années 1960 et 2000 qui m'ont touchée et que j'ai voulu remployer. Mettre l'accent, lorsqu'on traite de la féminité, sur les discours intelligents et articulés portés par les femmes me paraissait comme une véritable rupture avec les conventions dominantes. Remobilisés dans le contexte de la *troisième vague féministe*³, certains de ces discours résonnent avec les préoccupations féministes actuelles, rappelant que ces luttes durent depuis longtemps et qu'il reste énormément de travail à faire. Je pense entre autres à l'entrevue de Michèle Perrein décrivant ce que nous nommons aujourd'hui la culture du viol, qui prend un tout autre sens dans la foulée du mouvement *#MoiAussi*⁴.

D'autres archives publiques servent quant à elles à montrer les diverses institutions par lesquelles se transmet la féminité. Certaines montrent des rites institutionnels auxquels nous n'aurions peut-être pas pensé d'office comme le cours de maintien et le cours de préparation au mariage. Plusieurs archives, notamment les archives muettes de l'*ONF* sont plutôt utilitaires et illustratives, utilisées en parallèle avec les entrevues de Cécile et Guylaine. Montées en parallèle avec leurs propos, les archives prennent un sens qui n'était pas nécessairement celui voulu par les cinéastes qui les ont réalisées. Par exemple, les images montrant des garçons jouant avec des camions

³ La notion de troisième vague a fait son apparition aux États-Unis dans les années 1990 pour désigner une nouvelle génération féministe (celles qui sont nées après les luttes des années 1970). Diane Lamoureux. *Les possibles du féminisme : agir sans « nous »*. (Montréal : Les Éditions du Remue-ménage, 2016). p. 191

⁴ *#MoiAussi* est un mot-clic utilisé en 2017 sur les réseaux sociaux pour dénoncer les agressions sexuelles et le harcèlement qui a donné son nom au mouvement social anti-harcèlement.

et des fillettes jouant à la poupée montraient tout simplement le quotidien banal de ces enfants en 1960. Dans le contexte d'un essai documentaire sur la transmission de la féminité et en regard des propos de Guylaine associés aux images, un point de vue critique sur la transmission des stéréotypes sexuels est nécessairement provoqué par cet agencement audiovisuel.

2.2.2 Le remploi du film de famille

Avec *Porter les robes de nos grand-mères*, j'aborde des préoccupations des femmes souvent perçues comme relevant du domaine privé. Pour ce faire, j'ai recouru aux films de famille pour aborder la féminité dans l'institution familiale. Roger Odin, dans l'ouvrage *Le film de famille usages privés usages public*, définit le film de famille comme : « un film (ou une vidéo) réalisé/e par un membre d'une famille à propos de personnages d'évènements ou d'objets liés d'une façon ou d'une autre à l'histoire de cette famille et à usage privilégié des membres de cette famille » (Odin, in Odin, 1995, p. 27).

Dans cet ouvrage dirigé par Odin, Susan Aasman, professeure associée à l'Université de Groningen, explore la façon dont les films de famille peuvent être utilisés comme documents historiques. Selon Aasman, « dans le cadre de l'histoire sociale et culturelle, les films de famille fonctionnent comme des artefacts historiques qui possède en eux-mêmes une valeur réelle » et ajoute que « ce qui rend ces films si précieux est qu'ils sont produits par un membre de la famille, qu'ils concernent la famille et qu'ils sont consommés dans la famille; ils constituent de la sorte une forme symbolique de communication manifestant les valeurs et les comportements de la vie domestique » (Aasman, in Odin, 1995, p. 109). Ce sont ainsi des documents qui ne sont pratiquement jamais montrés à l'extérieur de la famille, mais qui peuvent avoir

une valeur historique et anthropologique inestimable surtout lorsqu'il est question du quotidien des femmes tenues à l'écart de l'espace public.

Dans le cadre de mon travail avec les films de famille, j'ai pu constater cette observation faite par l'anthropologue Richard Chalfen et cité par Susan Aasman : « faire du film de famille permet aux gens de montrer qu'ils existent à la fois en tant qu'individus et en tant que membres culturellement conformes à la société » (Chalfen, 1987, cité dans Aasman, in Odin, 1995, p. 104). J'ai considéré les films de famille non pas comme un reflet de nos réalités familiales, mais comme une représentation souhaitée – voire mise en scène – de celles-ci. Les moments qu'une famille choisit d'immortaliser sont rarement issus d'un quotidien banal, mais la plupart du temps d'évènements spéciaux comme des rites de passage (mariage, baptême), des célébrations annuelles (anniversaires, fêtes de Noël ou de Pâques) et des voyages. Évidemment, dans ces situations, la famille se présente sous son meilleur jour tant dans l'habillement que dans la représentation du bonheur et de la cohésion familiale qui émane lors de ces jours heureux. Il est aussi intéressant de constater que dans les films de famille, malgré le fait que les personnes qui apparaissent à la caméra ne soient pas familières à ceux et celles qui regardent, ces représentations, dans leur forme, leur sont probablement familières ce qui provoque parfois une identification particulièrement pertinente dans le emploi du film de famille.

2.3 Comparaison avec un corpus créatif

Pour ce corpus créatif, j'aurais pu décrire un nombre important de films féministes ayant influencé ma démarche de recherche-crédation puisque tant de films m'ont inspirée dans ce processus. Dans la cinématographie québécoise d'abord, *J'me marie, j'me marie pas* de Mireille Dansereau et les films de la grande Anne Claire Poirier

dont *De mère en fille*, premier long-métrage féministe, et *Les filles du Roy*, de la série *En tant que femme*, pour ne nommer que ceux-là. Puis, de notre cinématographie récente, *Trente tableaux*, le récit autobiographique de Paule Baillargeon, *Le fantôme de l'opératrice*, magnifique film de remploi de Caroline Martel monté par Annie Jean, et *Ma famille en 17 bobines*, court-métrage à la fois doux et troublant de Claudie Lévesque. Certains documentaires féministes canadiens et américains à la forme plus classique m'ont aussi guidée dans la réalisation des entrevues et de leur montage en parallèle avec les archives. Parmi eux, *Statu quo? Le combat inachevé du féminisme au Canada* de Karen Cho, examinant les enjeux féministes contemporains, et *She's Beautiful When She's Angry* de Mary Dore, réunissant des figures importantes de la deuxième vague féministe aux États-Unis. Ce sont finalement deux essais documentaires de la cinéaste italienne Alina Marazzi qui m'auront le plus inspirée dans la création de *Porter les robes de nos grand-mères*.

2.3.1 Essais documentaires : Le cinéma d'Alina Marazzi

Alina Marazzi est une cinéaste et dramaturge italienne dont l'œuvre se penche principalement sur les thématiques de la féminité, la maternité et la mémoire. Parmi sa filmographie, deux essais documentaires m'ont profondément touchée et sont devenus une immense source d'inspiration dans la création de mon propre essai documentaire et dans mon approche du remploi cinématographique.

Un'ora sola ti vorrei

Dans ce film présenté en première mondiale au *Festival international du film de Locarno* en 2002, Alina Marazzi reconstitue le récit de la vie de sa mère Luisa, décédée alors que la réalisatrice n'avait que sept ans, à partir d'extraits du journal intime de celle-ci, de lettres, de dossiers médicaux de la maison de retraite où elle a séjourné et de films de famille tournés par le grand-père de la réalisatrice depuis

1926. Le titre du film, *Un'ora sola ti vorrei*, tiré d'une chanson italienne populaire du même nom, rappelle aussi la durée du film et l'objectif de celui-ci; passer une heure avec cette mère partie trop tôt.

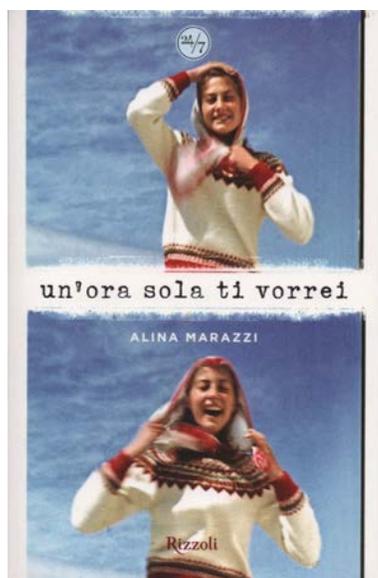


Figure 1 *Un'ora sola ti vorrei* -
Affiche du film

Réflexion sur la mémoire, le film est le résultat du processus vécu par Marazzi afin de découvrir qui était sa mère, donnant accès à l'intimité d'une femme qu'elle n'a pratiquement pas connue. En plus du sentiment de nostalgie et de toute la poésie qui découle de cet hommage très personnel et touchant fait à sa mère, le film aborde tant la dimension du privé que celle du collectif, thématique chère à la cinéaste. Ce faisant, certains aspects de la vie de cette femme abordent des questions communes à plusieurs femmes. Nous sommes amenés à comprendre, au fil du visionnement, la dépression dont a souffert Luisa après la naissance d'Alina, et qui l'a menée à

s'enlever la vie en 1972. Comme mentionné plus tôt, pour les femmes, le privé est politique et donc le recours aux films de famille pour traiter des enjeux touchant les femmes s'exprime particulièrement dans cette œuvre et principalement en ce qui concerne la conception de la santé mentale chez les femmes.

Marazzi recrée le souvenir de sa mère et, comme elle l'a elle-même souligné lors d'une classe de maître donnée au *Laboratoire de recherche sur les pratiques audiovisuelles documentaires* (labdoc, UQAM) le 29 novembre 2018, ce film lui permet aussi de rendre compte d'un sentiment très peu discuté compte tenu du tabou autour de la santé mentale et de partager le caractère universel de ce sentiment. Alina Marazzi perçoit l'étape du visionnement de ses films de famille comme un voyage

émotionnel dans le temps lui ayant permis de voir des images de la vie de sa mère. Elle conçoit d'abord ces images comme de précieux documents que le processus de montage lui aura permis de s'approprier. Elle souligne que la collaboration avec sa monteuse lui a permis de constater que même d'un regard extérieur sur sa famille, ces images étaient d'une grande puissance et que l'histoire de sa mère pouvait résonner chez un public plus large. Marazzi a choisi de ne pas partager son processus créatif en cours avec les membres de sa famille, mais de vivre cette expérience intimement avec le support de sa monteuse, Ilaria Fraioli.

Pour Marazzi, la particularité du cinéma documentaire d'auteur est que l'on y apprend à connaître le sujet du film en faisant le film, une posture qui rejoint tout à fait la mienne. Elle souligne que ces images ont été captées par son grand-père durant des moments familiaux heureux et ainsi ses intentions dans la réalisation de ce film diffèrent de celles de son grand-père. Marazzi donne un sens aux images en les agençant à la lecture des journaux et des lettres de sa mère, imposant une réflexion sur celles-ci et en révélant une dimension insoupçonnée rendue possible par la distance temporelle.

Le mal-être affligeant Luisa, la mère d'Alina Marazzi, est aussi, selon elle, un sentiment partagé à l'époque par plusieurs femmes à qui le destin traditionnel féminin ne convenait pas. Luisa n'aura malheureusement pas connu les mouvements féministes qui suivirent et la solidarité qui permettra une certaine émancipation de ce destin féminin.

Vogliamo anche le rose

Sorti en 2007, *Vogliamo anche le rose* relate l'histoire des luttes féministes en Italie et plus particulièrement de la révolution sexuelle des années soixante et soixante-dix. Le film allie matériaux d'archives, publicités, animations et extraits de journaux

intimes de femmes. Structurellement, celui-ci est divisé en trois actes correspondants aux témoignages de trois femmes dont les journaux intimes servent de trame narrative; Anita ayant grandi au sein d'une culture catholique stricte se questionne sur sa perception de la sexualité, puis Teresa relate l'expérience de son avortement illicite et Valentina, une militante féministe, est déchirée entre son engagement et ses relations amoureuses.

Alina Marazzi y fait dialoguer des images et des discours provenant de sources diverses créant une impression du contexte entourant la révolution sexuelle en Italie et témoignant de sa subjectivité en tant que cinéaste. Le remploi de certaines images publicitaires et d'archives donne parfois un caractère ludique aux séquences du film, mettant en lumière l'absurdité de la représentation des femmes et des inégalités sociales. D'un autre côté, la mise en relation des discours féministes et antiféministes crée une tension entre les deux. Puis, les témoignages des femmes par le biais des extraits de journaux intimes



Figure 2 *Vogliamo anche le rose* -
Affiche du film

permettent une compréhension de l'expérience de ces enjeux au quotidien par des femmes ayant vécu cette époque de changements sociaux majeurs dans l'histoire des femmes italiennes.

Inspirée par ces deux œuvres d'Alina Marazzi, j'emprunte beaucoup à l'approche de la cinéaste sur le remploi cinématographique dans ses essais documentaires. D'abord, parce que le but de *Porter les robes de nos grand-mères* est le même que le sien, c'est-à-dire de partir du privé et de l'intime des femmes pour parler de préoccupations collectives, mais aussi pour le recours à la fois aux témoignages et au remploi

cinématographique pour y arriver. La façon dont ces témoignages sont livrés dans le cinéma d'Alina Marazzi et dans mon mémoire de recherche-crédation diffère puisqu'elle a recours à des journaux intimes et moi à l'entrevue. Mais l'effet demeure plus ou moins le même. Dans mon cas, je peux profiter d'une conversation directe avec mes témoins, dans le cas d'*Un'ora sola ti vorrei*, par exemple, la conversation est plus métaphorique, mais non moins authentique.

Le visionnement des films de famille a aussi été pour moi le voyage dans le temps que décrit Marazzi qui m'a permis d'aller à la rencontre des femmes de ma famille à une époque que je n'ai pas vécue. Pour des raisons de moyens financiers, je n'ai pas eu cette possibilité de collaborer avec une monteuse et j'ai plutôt dû trouver ce regard externe ailleurs. C'est dans les visionnements avec des amies, des membres de la famille et ma codirection de recherche que j'ai pu trouver une forme de regard extérieur, mais je suis persuadée que la collaboration avec une monteuse demeure la meilleure manière d'y arriver et la plus efficace. Je me suis aussi inspirée de certaines figures de style employées dans *Un'ora sola ti vorrei* comme le ralenti sur les films de famille provoquant un mouvement à la fois saccadé et doux presque image par image et la répétition d'un même plan ayant tous les deux pour effet de porter l'attention sur ces plans précis pour imprimer ces images plus clairement dans la mémoire du public. Alina Marazzi monte en parallèle les extraits audios des journaux intimes avec les images des films de famille. J'ai choisi d'isoler des séquences de films de famille et de les lier par juxtaposition avec les témoignages pour laisser le public faire lui-même le lien et laisser place à chaque séquence dans la structure du film. Encore une fois, c'est un choix rendu possible par la captation vidéo des témoignages.

Quant au remploi d'archives publiques, en visionnant *Vogliamo anche le rose*, ce sont les séquences d'archives isolées avec le son synchrone qui me sont restées le plus en

tête. Partant de cette observation, j'ai fait le choix d'insister sur les discours dans les archives publiques et de n'utiliser les archives publiques sur les entrevues que pour illustrer certains propos et cacher quelques coupes.

Les séquences musicales dans les deux films m'ont aussi inspiré la séquence musicale au début de *Porter les robes de nos grand-mères* et le recours aux paroles de la chanson de Véronique Sanson, *Exclusivement féminin*, pour le titre du film. Comme pour la séquence musicale de *Vogliamo anche le rose*, les paroles de la chanson mises en parallèle avec les images et mobilisées dans le contexte d'un film féministe prennent un tout autre sens et la séquence montée est à la fois ludique et chargée symboliquement.

CHAPITRE 3

PRÉSENTATION DE LA CRÉATION

3.1 Présentation formelle de l'essai documentaire

L'essai documentaire d'une durée de 55 minutes présenté pour ce mémoire de recherche-crédation résulte en un montage final tel que Louise Surprenant le définit dans le glossaire annexé à sa thèse : « [1] Copie finalisée du film avec les images et les sons montés (final cut). Le montage est la dernière intervention effectuée sur le film » (Surprenant, 2006, p. 357). À ce point de la postproduction, il reste le mixage sonore, la composition de la musique, la colorisation des images ainsi que l'intégration d'éléments graphiques comme les titres et le générique. Ces étapes nécessiteront l'intervention de plusieurs collaborateurs et collaboratrices puisque je n'ai pas moi-même les compétences nécessaires pour la réalisation de ces étapes. J'espère tout de même terminer éventuellement la postproduction de *Porter les robes de nos grand-mères* en bonne et due forme. De plus, pour les besoins de ce mémoire de recherche-crédation, le montage final et l'expérimentation faite pour y arriver suffisent amplement pour répondre à ma question de recherche-crédation.

3.1.1 Séquences

Le montage des séquences en documentaire correspond à ce que Louise Surprenant nomme la production de sens : « La production de sens pose la question de la manière dont est appréhendé et organisé le matériau que sont les images et les sons » (Surprenant, 2006, p. 164). *Porter les robes de nos grand-mères* est composé de trois types de séquences définies par la prépondérance d'une catégorie de matériau dans celles-ci; entrevues, archives publiques et films de famille. Je propose ici de voir comment ces séquences sont construites et d'observer le traitement esthétique visuel et sonore de chacune d'elle.

Entrevues

Les entrevues tenues avec ma grand-mère, Cécile Lepage (Figure 3) et ma mère, Guylaine Lebrun (Figure 4) ont été tournées en plan fixe à une caméra, me permettant de mettre la technique de côté pour me concentrer sur les discussions. Étant donné l'absence de variation d'échelle de plan, trois options s'offraient à moi au montage; le plan d'entrevue, le *jump cut* et le plan de coupe.



Figure 3 Plan d'entrevue de Cécile Lepage



Figure 4 Plan d'entrevue de Guylaine Lebrun

L'option la plus simple pour le traitement de l'entrevue demeure de laisser à l'image le plan d'entrevue seul, sans coupe et sans habillage, laissant la place aux hésitations, aux silences et aux expressions du visage des personnes filmées. Le *jump cut* est l'« effet obtenu par l'élimination d'images au milieu du plan » (Surprenant, 2006, p. 349). C'est un type de coupe abrupte que j'ai utilisé deux fois dans le montage. D'abord, dans la première séquence d'entrevue de Guylaine sur la définition de la féminité puisque je percevais une longueur dans la réponse entière. Puis la seconde, lorsqu'elle réagit à ma question concernant la grille d'analyse permettant de repérer les stéréotypes dans les livres d'école. Sa réponse spontanée devait être entièrement montrée à l'image, mais Guylaine a eu une hésitation. J'ai coupé cette hésitation en gardant l'authenticité et la spontanéité de sa réponse avec le *jump cut*.

Quant au plan de coupe, il peut servir à cacher une coupe dans l'entrevue ou à illustrer les propos. Dans l'essai documentaire, il prend souvent la forme d'une

photographie montrant Cécile ou Guylaine à peu près à l'âge où les faits rapportés se sont déroulés ou sont plutôt symboliques, reflétant les sentiments qu'elles décrivent.

Les films de familles montés sur les entrevues permettent aussi d'identifier certaines personnes. On voit mon grand-père, Rosaire, et Cécile dans un extrait de film de famille ralenti alors qu'en entrevue Guylaine parle de la dynamique familiale (voir Figures 5.1 et 5.2). Le plan est ralenti à une vitesse précise dans une courbe particulière pour que les visages apparaissent au moment où les personnes sont nommées. J'ai également eu recours à la répétition en plus du ralenti dans le cas des images de mon arrière-grand-mère, Albertine Lepage, pour le court extrait dans lequel on l'aperçoit alors que dans l'entrevue Guylaine parle de l'admiration qu'elle a toujours eu pour la résilience de sa grand-mère (voir figure 5.3). Les plans de coupe sont aussi parfois des plans d'archives publiques illustrant des institutions que les propos tenus, parallèlement en entrevue, amènent à considérer sous un autre angle.



Figure 5.1 Rosaire Lebrun -
Image tirée des films de famille

Figure 5.2 Cécile Lepage - Image
tirée des films de famille

Figure 5.3 Albertine Lepage -
Image tirée des films de famille

Archives publiques

Les séquences d'archives publiques remplissent une fonction bien précise, mettant en lumière les institutions par lesquelles s'opère la transmission de la féminité. Celles-ci sont présentées avec le son synchrone, telles que récupérées sur les plateformes d'archives en ligne de *Radio-Canada* et de *l'Office National du Film* et sont remontées en une seule séquence pour chaque extrait. Il m'apparaît pertinent pour ce

mémoire de contextualiser ces archives pour documenter mon processus de recherche-crédation en regard du remploi des archives publiques.

La première séquence d'archives publiques provient d'un épisode de l'émission *Familles d'aujourd'hui* présenté en 1963 à *Radio-Canada*. Dans ce reportage, on y compare les modes de vie d'une famille urbaine de Rimouski, les Desrosiers, et d'une famille rurale de Rimouski, les Lepage. Je n'ai gardé que les extraits montrant Madame Lepage pour illustrer le mode de vie traditionnel des femmes québécoises d'avant la Révolution tranquille. Cette dame portant le même nom de famille que Cécile (un nom commun dans la région de Rimouski) décrit un quotidien très semblable à celui de mon arrière-grand-mère, Albertine Lepage.

La deuxième séquence d'archives, aussi datée de 1963, est issue de l'émission *20 ans express* et expose en quoi consiste le cours de préparation au mariage offert par l'Église. J'ai remonté ce reportage en gardant quelques morceaux des entrevues filmées à la manière d'un vox pop avec de jeunes fiancés, un extrait du discours du prêtre et un autre d'une présentation faite par un couple marié.

La troisième archive est beaucoup moins remontée que les précédentes puisqu'il s'agit d'une entrevue accordée par Fernande Saint-Martin, militante féministe, théoricienne des arts visuels, sémiologue, muséologue, écrivaine et critique d'art, alors rédactrice en chef de la revue *Châtelaine* dans le cadre d'un colloque sur la sexualité tenu à l'Université de Montréal à l'émission *Format 30* à *Radio-Canada* en 1970. Elle y décrit, d'un point de vue critique, l'impact qu'aura l'usage de la pilule contraceptive sur l'émancipation des femmes.

La quatrième archive est un court extrait d'un reportage de l'émission *Pierre sur pierre* daté de 1959 montrant un cours de catéchèse donné dans une école catholique, à la veille de la Révolution tranquille, duquel je n'ai gardé que la prière.

La cinquième séquence d'archive provient de l'émission *Jeunesse oblige* et présente un cours de maintien donné à un groupe de jeunes femmes en 1963. L'archive originale expose en détail tous les aspects du cours, accompagnée par la voix extradiégétique du journaliste. On y voit un exemple et un contre-exemple de bonne tenue en public et des conseils beauté. Je n'ai finalement gardé que la démonstration d'une bonne tenue et un extrait de la voix du journaliste. Cette séquence demeure tout de même plutôt absurde d'un point de vue féministe contemporain, mais je ne souhaitais pas tourner cet extrait au ridicule, mais plutôt le lier à l'expérience de ma grand-mère.

La sixième archive publique est extraite de l'émission *Femmes d'aujourd'hui*. Il était significatif de garder des extraits provenant de cette émission parce que Cécile m'a mentionné avoir beaucoup d'admiration pour son animatrice, Aline Desjardins et qu'elle avait été une téléspectatrice fidèle de cette émission. J'ai monté cet extrait de l'épisode du 25 avril 1966 couvrant le congrès de la fondation de la *Fédération des femmes du Québec* (FFQ) créée à l'initiative de Thérèse Casgrain pour « défendre les intérêts et les droits des femmes par la lutte collective » (FFQ, 2019) en gardant des extraits des impressions des participantes dont parmi elles Simonne Monet-Chartrand, syndicaliste et écrivaine féministe.

La septième séquence d'archives publiques est elle aussi issue de *Femmes d'aujourd'hui* dont cette émission du 18 octobre 1979 est consacrée à la violence faite aux femmes. Madeleine Gobeil, journaliste et professeure de littérature française y rencontre l'écrivaine Michèle Perrein pour discuter du viol et plus largement

d'agression et de harcèlement sexuel. Cette dernière décrit comme un mépris de la féminité ce que nous nommerions aujourd'hui la *culture du viol*, définie ainsi par l'auteure et sexologue, Jocelyne Robert :

La culture du viol est un concept établissant des liens entre le viol, le harcèlement, les agressions sexuelles avec la culture de la société où ces crimes sont commis. La culture du viol documente et décrit un environnement social et médiatique dans lequel les violences sexuelles trouvent des justifications, des excuses, sont simplement banalisées, ridiculisées, moquées, tolérées, voire acceptées. (Le Regroupement québécois des Centres d'aide et de lutte aux agressions à caractère sexuel, 2017, p. 17)

La huitième archive a été récupérée des archives de *l'Office National du Film*, mais provient de la collection de *Radio-Canada*. Cette intervention de Lise Payette sur l'équité a été enregistrée lors du conseil national du *Parti Québécois* en 1996. Je tenais à inclure Lise Payette dans l'essai documentaire puisque lorsque j'ai demandé à ma mère quelle femme avait été un modèle pour elle, elle m'a tout de suite répondu : « Lise Payette ». J'ai très peu monté cette archive, la laissant telle quelle durant plus d'une minute.

La neuvième séquence d'archives provient d'un reportage daté de 1978 de l'émission *Télémag*. On y traite de l'instauration au Québec du congé de maternité non rémunéré de dix-huit semaines garantissant la protection de l'emploi pour les travailleuses. La journaliste rencontre des femmes de différents milieux de travail (une ouvrière, une infirmière et une fonctionnaire) exposant les obstacles auxquels elles doivent faire face lorsqu'elles ont des enfants. J'ai gardé une bonne partie de l'entrevue avec Lise D'Amours, soudeuse en électronique qui vient d'apprendre qu'elle est enceinte et Lise Courcelles, agente de recherche pour le gouvernement, mère d'un enfant, qui expose son point de vue critique sur les impacts de la maternité pour les travailleuses.

La dixième archive est tirée du *Téléjournal* de *Radio-Canada* du 2 avril 1998 annonçant la légalisation de la pratique des sages-femmes. La particularité de cette

archive dans le contexte de l'essai documentaire réside dans une coïncidence étonnante puisque l'une des sages-femmes dans le reportage a accompagné ma mère lorsqu'elle m'a mise au monde. Presque neuf ans sont passés entre ma naissance et la légalisation de la pratique des sages-femmes. J'ai tout de même tenté ce rapprochement dans le montage en juxtaposant un plan d'elle dans le reportage (Figure 6.1) et une photo prise le jour de ma naissance (Figure 6.2).



Figure 6.1 Sage-femme - Image tirée d'un reportage diffusé le 2 avril 1998 au *Téléjournal* de Radio-Canada

Figure 6.2 Sage-femme - Photographie prise le 4 décembre 1989

Les onzième et douzième séquences d'archives portent sur la tragédie de l'attentat à l'École polytechnique de Montréal. Le premier extrait est tiré du *Téléjournal* du 6 décembre 1989, le soir de l'attentat. Cette séquence vise très simplement à rapporter les grandes lignes de cet événement affreux; 14 victimes, toutes des femmes. Le reportage original était plutôt sensationnaliste et j'ai délibérément choisi de ne pas montrer les témoignages d'étudiants et de parents captés sur les lieux, le jour du drame. L'extrait suivant provient d'une entrevue présentée à l'émission *Faut voir ça* le 10 décembre 1989, quatre jours après l'attentat. Heidi Rathjen alors étudiante en génie civil à l'École polytechnique de Montréal, devenue ensuite militante pour le contrôle des armes à feu, expose son point de vue sur l'attentat dont elle a été témoin. J'aurais aimé laisser l'entrevue dans son entièreté tant je la trouve forte et touchante, mais j'ai choisi deux extraits dans lesquels elle mentionnait des éléments qui me paraissent capitaux lorsqu'on considère cet événement dans l'histoire des femmes au

Québec; la provocation d'un discours antiféministe sur les femmes en sciences et, plus largement, la manifestation d'un discours antiféministe décomplexé, le caractère terroriste de cet attentat misogyne, mais aussi l'urgent besoin d'y répondre en se tournant vers un féminisme affirmé.

La treizième archive vise à expliquer en peu de mots la loi sur le patrimoine familial instaurée en 1989 avec cet extrait de *Montréal ce soir* dans lequel Michèle Viroly rencontre l'avocate Laurette Laurin provoquant un moment télévisuel très pédagogique.

La quatorzième et dernière séquence d'archive est définitivement la plus étonnante de toutes. En mai 1970, Denise Bombardier visite le *Salon de la femme* avec Nicole Therrien du *Front de libération des femmes du Québec* et recueille son point de vue féministe sur celui-ci. Dans la documentation de cette action du *FLF*, les considérations de Nicole Therrien sur la consommation, la beauté, les valeurs transmises aux femmes, l'objectification du corps des femmes et les emplois réservés aux femmes sont encore criantes d'actualité, d'autant plus que ce *Salon de la femme* a encore lieu chaque année sous le nom de *Salon national de la femme de Montréal*. Puis, son observation de la présence du kiosque policier au *Salon de la femme* de 1970, quelques mois avant les événements d'*Octobre 70*, visant à utiliser les femmes pour empêcher la jeunesse de contester est à elle seule d'une grande valeur historique.

J'ai ajouté des titres identifiants la date de diffusion de ces archives publiques et parfois les noms des intervenantes qui y figurent ou l'évènement dont il est question pour situer le public. J'ai aussi parfois gardé les titres tels qu'ils apparaissaient dans les reportages pour donner ces informations, considérant que ces éléments graphiques font partie des archives télévisuelles et peuvent aussi être des indicateurs temporels. Dans le cas précis de la première séquence d'archives, le deuxième titre révèle un

déni de reconnaissance flagrant envers les femmes qui y figurent identifiant uniquement l'homme par son nom, *Lucien Lepage*, et les deux femmes selon leur rapport à lui : *sa mère* et *son épouse* (Figure 7).



Figure 7 Image tirée de l'émission *Familles d'aujourd'hui* du 9 décembre 1963 présentée à *Radio-Canada*

Films de famille

Les séquences de films de famille sont délimitées par un événement ou un lieu et sont montées à la manière de petites scènes permettant d'observer la transmission de la féminité dans l'institution familiale à travers des gestes de la vie quotidienne. Ces séquences peuvent être réparties sous deux catégories selon leur support d'origine, marquant aussi deux époques distinctes; les *films de famille* et les *vidéos de famille*. Non seulement les caractéristiques physiques et le traitement esthétique diffèrent entre ces deux types de séquences, mais on effectue un saut dans le temps d'une vingtaine d'années entre les deux matériaux.

Les séquences de la catégorie films de famille ont été tournées par des membres de la famille Lebrun durant les années 1960 sur pellicule 8mm. Ces images ont plus tard été transférées sur VHS pour être dupliquées et partagées aux membres de la famille. J'ai récupéré l'une de ces cassettes VHS que j'ai numérisée et c'est à partir de ce matériau que j'ai travaillé. Ces films de familles étant muets, j'ai voulu recréer le son qui accompagnait originalement le visionnement de ces films en y apposant simplement le son d'un projecteur 8mm. Je désirais par contre que quelques séquences soient plus lyriques et plus cinématographiques. Pour ce faire, j'ai construit des ambiances sonores selon certains lieux dans lesquels les films ont été tournés.

Puisque les images ont été filmées en grande partie par un oncle et une tante, beaucoup de ce matériau documentait la vie du couple et j'ai choisi les extraits dans lesquelles figuraient Cécile et Guylaine. La plupart de ces images montrent ma mère et ses sœurs, âgées entre deux et six ans et ma grand-mère Cécile, alors jeune maman, et puis, les trois filles adolescentes dans un court extrait. J'ai sélectionné et monté ces images en regard de leur potentiel signifiant en lien avec la féminité et sa transmission. Pour ces séquences j'ai donc gardé de ces films de famille dans le montage final de l'essai documentaire des images filmées lors d'une fête prénatale, les trois filles jouant à la poupée à la maison familiale, une journée passée dans un chalet au bord d'un lac, un essayage de vêtements, un dépouillement d'arbre de Noël, une journée à la plage, une distribution de cadeaux de Noël montrant les trois filles à l'adolescence et des images filmées dans un camping.

Les séquences de la catégorie vidéo de famille ont quant à elles été tournées par mes parents, à l'exception de leur mariage filmé par un ami de mon père et quelques autres événements filmés par mes tantes et mes oncles. Ces vidéos ont, pour la plupart, été filmées avec une caméra vidéo VHS achetée en 1990 et témoignent d'événements importants dans la famille entre 1990 et 1997

puisqu'en 1997, mon père a remplacé sa caméra vidéo par une caméra photo. Les vidéos de famille se distinguent par l'esthétique visuelle propre à la vidéo et l'identification de la date à l'image (voir Figure 8). Elles sont aussi caractérisées par le son synchrone les rendant plus narratives que celles des films de famille. Par ces séquences spécifiques, j'impose ma présence dans l'essai documentaire et ma réflexion sur la féminité transmise à moi. Dans le montage final du film, j'ai gardé les scènes suivantes : mon premier Noël, ma mère et moi chantant *Bye bye mon cowboy*,



Figure 8 Vidéo de famille datée du 8 mars 1992

le mariage de mes parents, l'heure du bain, le baptême de ma sœur Françoise et moi, et ma sœur et moi jouant avec une cuisine *fisher price*.

On peut ainsi considérer la séquence musicale du début, alliant film de famille et vidéo de famille, comme une séquence mixte. Celle-ci est composée d'images significatives en regard du thème de la transmission de la féminité qui ne constituaient pas nécessairement des scènes définies, mais plutôt des moments furtifs rassemblés. J'y ai également juxtaposé des images de films de famille et de vidéos de famille qui se faisaient écho dans les gestes, les représentations et la composition de l'image (voir Figures 9.1 et 9.2).



Figure 9.1 Gros plan sur boucle d'oreille tiré des films de famille (années 1960)

Figure 9.2 Gros plan sur boucle d'oreille tiré des vidéos de famille (années 1990)

3.1.2 Structure finale de l'essai documentaire

L'élaboration de la structure de l'essai documentaire correspond à ce que Louise Surprenant nomme l'organisation du récit :

L'organisation du récit nécessite une vue globale sur les éléments qui composent l'ensemble, sur ce qu'ils signifient et sur ce que l'enchaînement des uns avec les autres permet d'inscrire comme signification. [...] La conviction se fait de l'intérieur et naît de ce travail qui a permis l'agencement des séquences, de ce que racontent les différentes séquences entre elles. (Surprenant, 2006, p. 201)

La structure finale de *Porter les robes de nos grand-mères* est la dixième et dernière structure que j'ai élaborée au montage de l'essai documentaire. La toute première

structure s'articulait autour des institutions évoquées plus tôt, puis je me suis tournée vers une organisation structurelle plus chronologique pour les versions suivantes. Cette structure finale est construite de manière plutôt chronologique, mais aussi par thématiques relatives aux institutions : famille, école, beauté, travail, maternité et divorce.

Introduction – 00:00 à 03:30 minutes

Les trois premières minutes et trente secondes du film forment l'introduction situant le sujet de l'essai documentaire. La première séquence comporte des images d'une échographie datée du 22 juin 1989 sur lesquelles j'explique la signification de ces images en voix extradiégétique. Cette séquence très différente du reste du film sert de prologue en mobilisant deux procédés qui ne seront pas utilisés pour le reste du film soit ma voix extradiégétique et l'imagerie médicale. Suivent les séquences d'entrevues sur la définition de la féminité et la séquence musicale. Ce premier bloc du film introduit la question du genre en partant de l'idée qu'il est systématiquement assigné aux personnes en fonction de leur sexe et que le genre sera transmis dès la naissance selon un critère biologique. Cette introduction fait ainsi référence au premier chapitre du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir s'attardant aux données de la biologie au terme duquel elle conclut que :

L'asservissement de la femme à l'espèce, les limites de ses capacités individuelles, sont des faits d'une extrême importance : le corps de la femme est un des éléments essentiels de la situation qu'elle occupe en ce monde. Mais ce n'est pas non plus lui qui suffit à la définir ; il n'a de vérité vécue qu'en tant qu'assumé par la conscience à travers des actions et au sein d'une société. (Beauvoir, 1949a, p. 78)

Selon la philosophe américaine Judith Butler dans son ouvrage majeur *Trouble dans le genre* publié aux États-Unis en 1990, la distinction entre le sexe et le genre, « qui visait d'abord à réfuter l'idée de la “ biologie comme destin ” permet de soutenir que le genre est culturellement construit indépendamment de l'irréductibilité biologique

qui semble attachée au sexe » et donc « c'est pourquoi le genre n'est ni la conséquence directe du sexe ni aussi fixe que ce dernier ne le paraît » (Butler, 2005, 2006, p. 67). Suite à cette observation sur le rapport entre le sexe biologiquement assigné et le genre féminin culturellement construit et socialement assigné, l'essai documentaire pose la question de la féminité dans la séquence d'entrevues et de ses représentations dans la séquence musicale. J'annonce ainsi que le film se penchera sur les mécanismes de la transmission de ce construit social comme le décrit Butler :

En localisant le mécanisme par lequel le sexe est transformé en genre, on cherche à établir non seulement le caractère construit du genre, son statut non naturel et non nécessaire, mais aussi l'universalité culturelle de l'oppression en des termes qui ne soient pas réductibles au biologique. (2005, 2006, p. 118)

Famille – 03:30 à 17:00 minutes

La séquence d'entrevue avec Cécile portant sur sa famille et son mode de vie entre 1937 et la fin des années 1950 et la séquence d'archives publiques de la famille Lepage de Rimouski illustrent le mode de vie des familles québécoises rurales avant la Révolution tranquille et les dynamiques familiales genrées, tout en introduisant Cécile. La section suivante, formée de l'entrevue avec Cécile sur le mariage et l'archive du cours de préparation au mariage, relève le destin traditionnel des jeunes femmes dans le mariage. Puis la maternité, aussi centrale dans ce destin traditionnel, est discutée dans la séquence de film de famille de la fête prénatale et de l'entrevue de Cécile puis, le changement de paradigme amené par l'avènement de la pilule contraceptive est développé dans l'entrevue de Cécile et la séquence d'archive avec Fernande Saint-Martin. Cette dernière y lie notamment la passivité et l'angoisse caractérisant la féminité par la situation qu'impose le lien entre sexualité et maternité et soulève que, de ce point de vue, la contraception permettra aux femmes une certaine émancipation.

La suite introduit Guylaine, donnant son point de vue sur l'histoire de la famille Lepage et sa relation avec sa propre grand-mère, puis exposant ses ambitions de jeune fille : le mariage et la maternité. Cette grande section sur l'institution familiale se culmine avec une scène de vidéo de famille dans laquelle je déballe mes premiers cadeaux de Noël à 12 mois, le 25 décembre 1990.

Dans cette partie de l'essai documentaire, je constate certains mécanismes de la transmission du destin traditionnel féminin du mariage et de la maternité. Dans les archives publiques mobilisées, on voit notamment deux cours dont le but est précisément d'enseigner aux femmes les rudiments de ce destin ; le cours de préparation au mariage et un cours d'économie domestique. Ce dernier, visant à montrer aux jeunes femmes à devenir des épouses convenables, leur apprenait à faire l'entretien ménager de la maison, la cuisine et à s'occuper des enfants. Malgré la baisse en popularité de ces types de cours, la transmission du désir d'un destin traditionnel passe encore par le jeu pour les petites filles. C'est ce qui est rendu évident dans les photos et films de ma mère enfant et la dernière séquence dans laquelle, à un an à peine, mes parents m'offrent une poupée et m'enseignent à en prendre soin.

École – 17:00 à 20:20 minutes

Cécile explique qu'elle a fréquenté une école de rang de la maternelle à la sixième année et que ses études se sont terminées là. Puis, la séquence d'archives publiques montrant une classe de filles récitant la prière illustre la forte présence de la religion catholique dans les écoles québécoises avant la Révolution tranquille. Introduite par des images d'archives de l'*Office national du film* montrant une école publique dans les années soixante, Guylaine décrit le genre d'élève qu'elle était et comment le contexte familial a favorisé certains traits de personnalité comme l'initiative. En entrevue, Cécile explique l'importance pour elle des études de ses filles en regard du

destin féminin traditionnel. Puis, une séquence de film de famille tournée lors d'un séjour dans un chalet au bord d'un lac montre Cécile et ses filles lors d'une journée en plein air dans les bois. Cette séquence lyrique illustre la transmission à travers des images de Cécile montrant aux filles à faire un feu puis réparant un vêtement. Dans l'extrait d'entrevue qui suit, Guylaine me parle de l'importance des études dans la réalisation de soi et l'autonomie, notant que c'est une possibilité que sa mère et beaucoup de femmes avant elle n'ont pas eu. Cette section sur l'éducation illustre le rôle de l'éducation sur l'émancipation des femmes et particulièrement comment elle agit sur les traits de caractère des femmes, favorisant l'initiative, l'autonomie et la réalisation de soi.

Beauté – 20:20 à 26:30 minutes

Une séquence de films de famille s'ouvre sur des images de femmes de la famille et un couple s'embrassant, puis une scène montre ma mère et ses sœurs dans la chambre de leurs parents pendant que Cécile essaie des vêtements avec une amie. C'est une scène dont les images portent en elles une représentation très poétique de la féminité et de sa transmission au quotidien. C'est pourquoi le dernier plan est doucement ralenti. Arrive ensuite la séquence d'archives publiques d'un cours de maintien dans lequel une femme montre aux jeunes femmes présentes comment attendre convenablement son mari dans un lobby d'hôtel. Sur la fin de ces images, Cécile me raconte qu'elle a suivi et donné ce type de cours nommant ce qu'elle y a appris et soulignant l'impact positif de cette expérience. Le lien entre beauté et féminité est probablement le plus facile à tracer, particulièrement dans une démarche cinématographique. J'ai choisi de le faire sans passer par le recours assez prévisible aux images publicitaires avec ces trois séquences montrant un apprentissage des rudiments de la beauté féminine axé sur le maintien. Pour Pierre Bourdieu, « [l]'éducation fondamentale tend à inculquer des manières de tenir le corps dans son

ensemble, ou telle ou telle de ses parties [...] qui sont grosses d'une éthique, d'une politique et d'une cosmologie » (Bourdieu, 1998, 2002, p. 46). Selon lui :

Cet apprentissage est d'autant plus efficace qu'il reste pour l'essentiel tacite : la morale féminine s'impose surtout à travers une discipline de tous les instants qui concerne toutes les parties du corps et qui se rappelle et s'exerce continûment à travers la contrainte du vêtement ou de la chevelure. (Bourdieu, 1998, 2002, p. 45)

En somme, Bourdieu constate que ce confinement symbolique s'opère « comme si la féminité se mesurait à l'art de « se faire petite » » (1998, 2002, p. 47). Si Cécile considère que cette expérience a été une bonne chose dans sa vie c'est que les notions apprises dans ce cours de *Charme et maintien* lui auront permis de se frayer un chemin sur le marché du travail d'abord comme mannequin, puis comme dame de compagnie et finalement comme agente d'assurance. En fait, pour beaucoup de femmes, notamment celles qui, comme Cécile, n'ont pas eu la chance d'étudier, le charme et la maîtrise de cet art de « se faire petite » leur auront donné accès au marché du travail et auront rendu leur présence plus « agréable » pour leurs collègues masculins.

Ensuite, une séquence de film de famille montre Guylaine et ses trois sœurs déballant des cadeaux de Noël, principalement des poupées, devant le regard des adultes, puis la caméra se pose sur Cécile et l'image est ralentie. Sur ces images de Cécile, ma voix évoque l'expérience de mannequin de Cécile, puis elle me raconte celle-ci en entrevue. Une scène issue des films de famille s'ouvre sur deux enfants grimant sur un rocher au bord du fleuve. On voit ensuite la famille Lebrun réunie sur la plage. La main de Cécile entre dans le cadre pour enlever le sable du maillot de la plus jeune, puis la caméra se dirige sur elle. En entrevue, Guylaine raconte qu'elle a aussi fait un peu de mannequinat, mais qu'elle n'était pas confortable à l'idée de poursuivre dans ce domaine. J'y constate que le recours au charme et à la beauté peut perdre en importance pour les femmes plus éduquées. Dans la scène de vidéo de famille qui

suit, âgée de trois ans, j’imite la chanteuse populaire *Mitsou* en chantant *Bye bye mon cowboy* portant les boucles d’oreille à pince de Cécile qui m’encourage, accompagnée par ma mère dont j’imite les mouvements. Ces observations m’amènent à considérer ce qui concerne la beauté, le maintien et le charme comme *performatifs* en regard des travaux de Judith Butler. Pour la philosophe américaine :

De tels actes, gestes et accomplissements [*enactments*], au sens le plus général, sont performatifs, par quoi il faut comprendre que l’essence ou l’identité qu’ils sont censés refléter sont des *fabrications*, élaborées et soutenues par des signes corporels et d’autres moyens discursifs. (Butler, 2005, 2006, p. 259)

Butler propose de considérer l’identité de genre comme « une histoire personnelle/culturelle de significations reçues, prises dans un ensemble de pratiques imitatives qui renvoient indirectement à d’autres imitations et qui, ensemble, construisent l’illusion d’un soi genré originel et intérieur ou encore qui parodient le mécanisme de cette construction » (2005, 2006, p. 262). La séquence *Bye bye mon cowboy* illustre ces pratiques imitatives dans mon histoire personnelle et mon rapport à l’identité de genre féminine.

Travail – 26:30 à 35:30 minutes

La séquence portant sur la fondation de la *Fédération de femmes du Québec* introduit plus officiellement le thème du travail par cet événement ayant pour but de rassembler les femmes du Québec et de représenter leurs préoccupations. En entrevue, Cécile raconte comment elle a intégré le marché du travail, quels obstacles elle y a rencontrés et comment elle s’est forgée une force de caractère à travers cette expérience. Dans la seule séquence de film de famille montrant ma mère et ses sœurs à l’adolescence, elles passent tour à tour devant le Père Noël et cette séquence se termine sur l’image ralentie de Guylaine. En entrevue, elle porte une réflexion sur l’un des cas de harcèlement sexuel qu’elle a vécu à l’adolescence. Puis dans une séquence d’archives publiques, l’écrivaine Michèle Perrein décrit et conceptualise le

harcèlement sexuel et mentionne l'importance de parler de ces expériences. En entrevue, Guylaine parle de la responsabilité des stéréotypes sexuels transmis aux enfants et comment ont agi les enseignantes et enseignants dont elle fait partie pour les éradiquer de leur enseignement. La séquence d'archives publiques montrant Lise Payette décrit les inégalités vécues par les femmes sur le marché du travail demandant l'application de mesures pour l'équité. En entrevue, Guylaine raconte les conditions de travail lors de ses débuts en enseignement et note le chemin parcouru grâce à l'implication syndicale des enseignantes.

Maternité – 35:30 à 47:20 minutes

La section suivante de l'essai documentaire s'articule autour du thème de la maternité. La vidéo de famille du mariage de mes parents allée à la voix de ma mère expliquant les motifs de leur union permet de revenir sur le destin traditionnel féminin et les espoirs de jeune fille de ma mère. La séquence d'archives publiques portant sur le congé de maternité présente d'abord Lise D'Amours qui exprime sa joie et ses inquiétudes face à sa nouvelle maternité, puis Lise Courcelles qui développe sur les difficultés vécues par travailleuses lors d'une maternité. Ma mère me raconte ensuite les conditions du congé de maternité s'appliquant lorsqu'elle était enceinte de moi. Une autre séquence d'archives publique témoigne du contexte entourant la légalisation de la pratique des sages-femmes. Puis, parallèlement à ses images, ma mère relate son expérience avec la sage-femme qui l'a accompagnée. Guylaine me raconte l'accouchement long et difficile qu'elle a traversé pour me mettre au monde soulignant que les jours qui ont suivi ne sont pas un beau souvenir pour elle puisqu'ils sont nécessairement associés à l'attentat à l'École polytechnique de Montréal, survenu deux jours après ma naissance. Suivent les archives publiques portant sur cet événement antiféministe, séparés par la fin du témoignage de Guylaine. Cette section se termine sur une séquence de vidéo de famille d'une scène de la vie quotidienne dans laquelle ma mère me donne le bain.

Dans la séquence de vidéo de famille qui suit, ma présence s'impose plus clairement dans la scène du baptême, premier sacrement et introduction à l'institution religieuse que j'opère avec tout le sérieux du monde.

Divorce – 47:20 à 52:00 minutes

Dans l'extrait d'entrevue suivant, ma mère me confie avoir le sentiment de s'être oubliée après avoir eu des enfants. Cet extrait se termine sur le vidéo de famille nous montrant, ma sœur et moi, jouant avec une cuisine *fisher price* dans la cuisine familiale pendant que ma mère s'y affaire ; une mise en abîme imagée sur la reproduction des rôles genrés appris et transmis dans la famille. L'archive publique expliquant les termes de la *Loi du patrimoine familial* illustre le contexte entourant les divorces des années 1990, dont celui de mes parents et de mes grands-parents. Tour à tour, en entrevue, Cécile et Guylaine expriment leurs points de vue sur cette loi, la liant à leur expérience du divorce. Sur des images d'elle dans sa maison, ma grand-mère exprime le sentiment à la fois de solitude et d'autonomie qu'elle a éprouvé lorsqu'elle s'est retrouvée seule pour la première fois de sa vie.

Conclusion – 52:00 à 55:20 minutes

La séquence d'archives publiques sur le *Salon de la femme* de 1970 vient à la fois résumer et appuyer les sujets développés dans l'essai documentaire en regard de la féminité, du destin traditionnel des femmes et des structures mises en place, notamment par l'injonction à la consommation, pour favoriser cette organisation patriarcale de la société québécoise. Finalement, une séquence lyrique de film de famille tournée dans un camping montrant ma mère avec la sienne, puis avec sa sœur nous amène à nos dernières réflexions et questionnements en regard de la transmission de la féminité. Cette conclusion se termine sur des images de ma mère enfant qui se balance, puis court vers la caméra.

3.1.3 Esthétique des artéfacts visuels et sonores

Les artéfacts, selon le glossaire de Louise Surprenant, correspondent à : « des erreurs de données lorsque les compressions du signal sont trop élevées; ces pertes se traduisent par la disparition ou la distorsion d'une partie de l'image visible, surtout lorsque les mouvements sont rapides » (Surprenant, 2006, p. 311). Plus largement, un artéfact se définit aussi comme une structure ou un phénomène d'origine artificielle ou accidentelle, que l'on rencontre au cours d'une observation ou d'une expérience. Dans l'essai documentaire, en continuité avec l'approche de Michel Foucault empruntée par Christa Blümlinger, je perçois les artéfacts visibles dans les archives publiques et les films de famille comme des traces de l'itinéraire matériel et discursif de ces images au sein d'une culture de la mémoire et non pas comme des parasites qu'il vaudrait mieux camoufler. C'est le cas de ces artéfacts sur les films de famille causés par le transfert des films sur VHS et la perte de signal sur la bande magnétique (Figure 10).

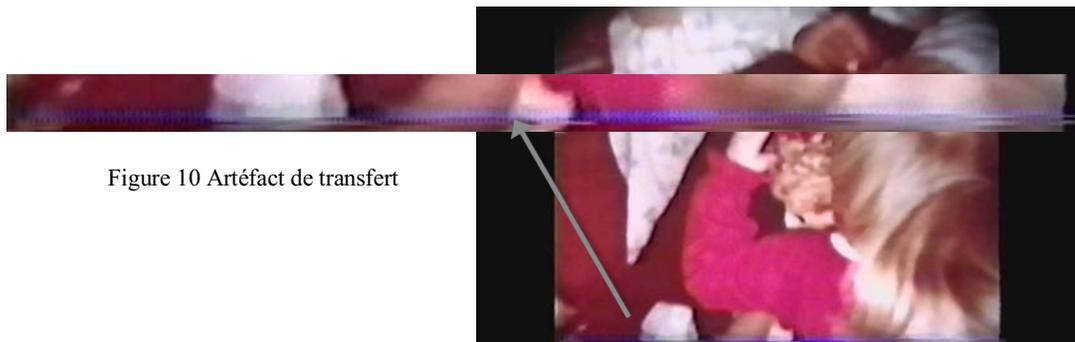


Figure 10 Artéfact de transfert

On peut constater que ces images ont voyagé dans la famille sous plusieurs formes – film, VHS et numérique – en examinant ce type d'artéfact de transfert et de compression qui caractérisent le traitement amateur des films de famille en comparaison au traitement professionnel minutieux opéré sur les films par les cinémathèques.

J'ai adopté ce parti pris esthétique en mettant en valeur certains artéfacts particulièrement présents dans les films de famille. Certains sont utilisés pour clore une séquence et effectuer une transition avec la suivante. C'est le cas d'images provenant des films de famille qui ont en commun le procédé qui les a engendrés, c'est-à-dire l'enregistrement d'un événement sur un autre sur la bande magnétique ou le film par un membre de la famille. Ce procédé crée un artéfact visuel, et parfois sonore dans le cas des vidéos de famille, entre les deux enregistrements. Dans les vidéos de famille, c'est le cas de ce dernier plan de la séquence de la cuisine *fisher price* (Figure 11) où les dernières images se dégradent pour faire place à des images filmées dans la cour arrière de la maison qu'on voit apparaître dans le haut de l'image.

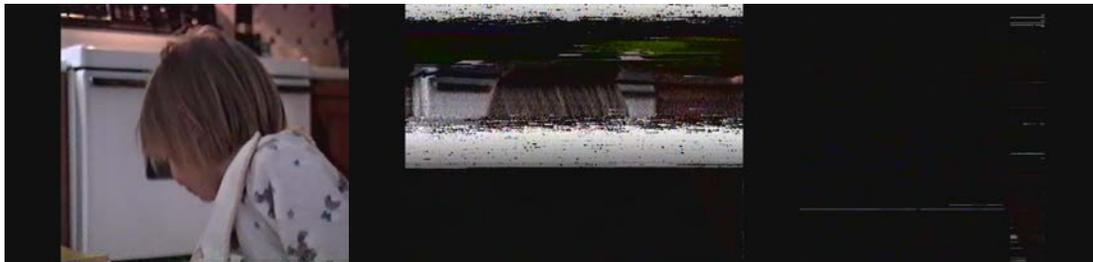


Figure 11 Artéfact de double enregistrement vidéo

J'ai parfois choisi d'insister sur ces artéfacts en effectuant manuellement un arrêt sur image dans le montage. Précisément, le procédé de l'arrêt sur image « imite l'arrêt du mouvement par la reproduction de la même image (*freeze frame*) » (Surprenant, 2006, p. 311). C'est ce que j'ai fait pour terminer la séquence *Bye bye mon cowboy* qui s'achève ainsi d'une manière absurde (Figure 12). L'enregistrement qui suivait sur la bande originale avait été capté en hiver à l'extérieur dans un centre de ski. Le son du vent dans le microphone qui accompagnait ces images se



Figure 12 Artéfact vidéo

manifeste entre les deux enregistrements dans un artéfact sonore que j'ai gardé pour accompagner l'arrêt sur image. L'image arrêtée sur l'artéfact visuel allié à l'artéfact sonore souligne cet effet d'étrangeté qui survient lorsqu'une bande magnétique s'interrompt brusquement par l'enchevêtrement d'enregistrements.



Figure 13 Artéfact télévisuel

J'ai notamment utilisé ce même procédé pour terminer la séquence d'archives publiques du cours de préparation au mariage. Un artéfact visuel survient très brièvement à l'image et s'accompagne d'une courte absence de son dans le reportage original (Figure 13). Cet artéfact a probablement été causé par une coupe survenue à la captation ou exécutée au montage. De la même manière, je l'ai utilisé pour effectuer une transition vers la séquence suivante et pour laisser place à la réflexion devant les propos.

Assez fréquemment dans les films de famille tournés sur pellicule, un effet de surimpression se manifeste, dû à la double exposition d'une pellicule ayant servi à filmer deux événements. La surimpression, lorsqu'elle est souhaitée, est un « trucage permettant d'obtenir la superposition de plusieurs images sur une même surface » (Surprenant, 2006, p. 383). Dans le cas de nos films de famille, il ne s'agit pas d'un trucage, mais plutôt d'un artéfact généré par une erreur humaine. Ces surimpressions comportaient tout de même un potentiel à la fois esthétique, mais aussi poétique que j'ai voulu exploiter. C'est le cas dans la séquence de l'essayage de vêtements où des images de visages d'hommes inversées se retrouvent mélangées au gros plan sur le visage de Cécile (Figure 14). Celles-ci prennent alors un sens sur le rapport qu'ont la



Figure 14 Artéfact de surimpression

beauté féminine et le regard masculin sans que celui-ci soit directement nommé dans l'essai documentaire, mais simplement suggéré dans les images.

Il arrive aussi que la pellicule ait subi toutes sortes de détériorations physiques et chimiques attribuables à son développement ou à son entreposage. C'est le cas d'une des dernières séquences de films de famille qui a pris une couleur rose qu'on voit tranquillement se dissiper pour laisser apparaître les couleurs (Figure 15). Ce phénomène de décoloration, assez commun sur les films amateurs des années 1940 à 1980, est dû à l'atténuation des colorants formant l'image qui provoque un déséquilibre des teintes, souvent vers le magenta. Cette imperfection, ralentie et remployée dans l'essai documentaire, devient alors porteuse d'une imagerie poétique dans cette conclusion d'une réflexion sur la transmission de la féminité. La couleur rose étant associée communément à la féminité, elle s'impose sur une image montrant ma mère avec la sienne, puis se dissipe pour nous laisser entrevoir cette image en mouvement de Guylaine et sa sœur Christine autour d'un feu, empreinte d'un sentiment de liberté.



Figure 15 Phénomène de décoloration

Porter les robes de nos grand-mères se termine sur un artéfact visuel qui survient sur les images de Guylaine, enfant, courant en direction de la caméra. Des images d'un paysage filmé au crépuscule empiètent sur ces dernières, mais il semble aussi survenir les traces d'un geste d'ordre mécanique lorsque l'image est momentanément coupée en deux (Figure 16). Pour accompagner ces images finales, j'ai utilisé le son

déclenché par la fin d'une bobine dans un projecteur 8mm que j'ai synchronisé avec cet effet, signifiant, à l'image comme au son, la fin du film.



Figure 16 Artéfact filmique

3.2 Réception de l'essai documentaire

Je discuterai brièvement de la réception de l'essai documentaire puisque la postproduction n'étant pas complétée, je n'ai pas présenté officiellement le film devant un public. Cela dit, j'ai visionné plusieurs versions, dont le montage final avec des membres de ma famille et quelques structures avec des amies et collègues qui m'ont partagé leurs impressions sur le travail en cours. Je propose, dans cette section du mémoire, de réfléchir à l'importance de ces visionnements dans mon processus de recherche-création.

3.2.1 Réception dans la famille

L'initiative de ce projet a d'abord été reçue très positivement dans ma famille. Lorsque j'ai visionné une première version de montage avec Guylaine, elle était impressionnée par les archives publiques que j'avais trouvées et touchée à la vue des films de familles. Ces derniers l'ont tout de même amenée à se poser des questions sur la transmission des stéréotypes sexuels opérée dans la famille et la normalisation de ceux-ci. Elle ressentait un certain agacement à se voir dans les entrevues parce qu'elle trouvait sa posture trop relâchée et sentait qu'elle parlait beaucoup dans les

premières versions de montage. Cécile avait pour sa part moins de commentaires que Guylaine, mais elle écoutait avec attention les archives publiques et m'a parlé avec intérêt du contenu de celles-ci. Pendant le premier visionnement, elle identifiait les membres de la famille et expliquait le contexte des images sans trop porter attention au sens que j'avais donné à celles-ci dans leur remontage.

J'ai aussi visionné un montage avec ma sœur, Françoise. Elle était surtout enthousiasmée d'apprendre tant de choses au sujet de notre mère et de notre grand-mère et elle m'a signifié qu'elle aurait aimé les entendre encore plus. À ce visionnement, elle avait un peu moins d'intérêt pour les séquences d'archives publiques qu'elle trouvait un peu longues, mais beaucoup de commentaires à formuler à la vue des films de famille.

J'ai visionné le montage final avec Cécile, Guylaine, Françoise et ma tante, Maryse, la sœur cadette de Guylaine. Malgré le fait qu'il s'agissait du premier visionnement pour Maryse, elle était très sensible aux propos du film notamment en ce qui concernait l'extrait d'entrevue de Guylaine et la séquence d'archives publiques sur le harcèlement sexuel. Elle exprimait son empathie envers sa sœur et son accord avec le discours de Michèle Perrein. Cette fois, les impressions recueillies portaient beaucoup plus sur le sujet de l'essai documentaire que sur la représentation de la famille et nous avons pu partager nos réflexions sur la transmission de la féminité toutes les cinq. Elles étaient toutes beaucoup plus réceptives aux archives publiques maintenant moins nombreuses et acquiesçaient aux propos de Fernande Saint-Martin, Michèle Perrein, Heidi Rathjen, Lise Payette et Nicole Therrien qu'elles trouvaient très éloquentes. En somme, selon les femmes de ma famille, l'essai documentaire reflétait leurs réalités. Elles sont tout à fait à l'aise à l'idée qu'il soit éventuellement présenté à un public plus large et ont même commencé à en parler aux femmes de leur entourage.

3.2.2 Réception extérieure à la famille

Le visionnement d'un premier assemblage de trois heures et trente minutes s'est déroulé avec trois amies, collègues de la maîtrise en recherche-crédation. Comme mentionné plus tôt, ce premier assemblage était organisé sous forme de blocs correspondants aux institutions abordées. Il était très long et comportait toutes les séquences d'entrevue, de films de famille et d'archives publiques qui me semblaient pertinentes en regard de la transmission de la féminité. La discussion qui a suivie avec mes trois collègues m'a permis de cerner quelles étaient les séquences qui marquaient ou intéressaient le plus un public féminin déjà plutôt conscientisé aux questions féministes, mais aussi quelles étaient les séquences moins marquantes qui pouvaient être écartées. Puisque deux de ces collègues sont d'origine française, ce visionnement m'a aussi permis de constater le niveau de contextualisation nécessaire pour un public n'ayant pas grandi au Québec et de voir où se trouvaient certains terrains communs ou au contraire certaines différences culturelles. Elles m'ont aussi signifié les longueurs et les répétitions qu'elles sentaient dans les séquences et les phrases clés ou les images qui les avaient touchées. La discussion sur l'essai documentaire se transformait rapidement en échange plus personnel ou politique sur la féminité ce qui augure bien pour une projection publique.

J'ai visionné la sixième structure de montage qui faisait une heure et trente minutes avec la monteuse Annie Jean. Elle m'a fait remarquer qu'il y avait beaucoup de détails sur les histoires familiales qui n'étaient pas nécessaires pour en comprendre le sens. Elle m'a aussi conseillé d'exploiter encore plus le potentiel poétique des films de famille et de donner plus de temps à la réflexion. Selon elle, il restait encore du travail à faire pour m'approprier vraiment le matériau d'archives pour que le film prenne une forme plus essayiste. En plus de ses judicieux conseils, Annie Jean m'a aussi partagé ses réflexions sur la féminité en regard de mon projet notant des

différences et des points communs entre les récits de vie des femmes de ma famille et la vie des femmes de la sienne.

J'ai visionné la version suivante et une version précédente avec mon codirecteur, Jean-François Renaud, et ma codirectrice, Viva Paci. Ma place dans l'essai demeurait le principal enjeu de nos discussions et il et elle m'ont convaincue d'intégrer ma voix extradiégétique dans la séquence d'introduction. Nous avons aussi partagé des discussions très intéressantes sur leurs points de vue sur le sujet du film qui furent très enrichissantes dans mon processus de recherche et de création.

Pour la huitième structure, j'ai invité une amie monteuse à la visionner avec moi. Cette amie travaille surtout dans le milieu de la télévision, je me disais donc qu'elle aurait de bonnes suggestions pour dynamiser le montage. Elle m'a en effet souligné quelques longueurs dans le film et certaines confusions. Elle m'a aussi suggéré d'amener les vidéos de famille plus tôt dans la structure puisque celle-ci, plus chronologique, les intégrait plus tard. Elle appréciait aussi particulièrement ces séquences où ma présence s'y imposait plus explicitement. Selon elle, la section traitant de l'attentat à la polytechnique de Montréal était le moment le plus fort et le plus touchant de l'essai documentaire.

À la lumière de ces observations faites à partir des commentaires et suggestions recueillis lors des visionnements des diverses structures en cours de montage, je crois être en mesure de conclure que non seulement *Porter les robes de nos grand-mères* reflète les points de vue et les attentes des femmes de ma famille envers le projet, mais aussi qu'il provoque les réflexions et les discussions souhaitées en initiant le projet de cet essai documentaire. À divers points dans le film, le public s'identifie aux femmes à l'écran et à leurs préoccupations et découvre aussi des pans de l'histoire des femmes au Québec. L'envie de participer au projet et de le partager venant de

celles et ceux qui ont contribué à ces visionnements me révèle qu'il y a bien, dans cet essai documentaire, la représentation d'un sentiment à la fois personnel et commun.

CHAPITRE 4

COMPTE RENDU DE L'EXPÉRIENCE

Pour ce dernier chapitre, je ferai le compte rendu de mon expérience du emploi cinématographique comme contre-discours féministe en quatre temps. Dans un premier temps, je développerai sur la représentation des institutions (famille, Église, École et État) dans l'essai documentaire en regard de la problématique de recherche-création concernant la transmission de la féminité. Dans un deuxième temps, en analysant les luttes évoquées dans l'essai documentaire relativement aux concepts de lutte pour la reconnaissance et la redistribution et d'espace public, j'approfondirai sur les facteurs de changement sur la conception de la féminité. Dans un troisième temps, je situerais *Porter les robes de nos grand-mères* comme contre-discours en me penchant sur le emploi cinématographique comme appropriation du concept de féminité par la portée heuristique de la pratique du montage. Dans un dernier temps, je porterai une réflexion plus intime sur la féminité transmise à moi à travers cette expérimentation.

4.1 Représentation des institutions dans l'essai documentaire

À partir des observations de Pierre Bourdieu dans *La domination masculine*, je propose ici de porter une attention particulière sur la représentation des institutions de la famille, l'Église, l'École et l'État dans mon essai documentaire pour observer comment s'y opère la construction symbolique de la féminité.

Famille

Dans l'essai documentaire, l'institution familiale est principalement représentée dans les séquences de films de famille et d'entrevues. C'est définitivement l'institution qui

prend la plus grande place dans le film étant donné la présence marquée des films de famille et le lien de parenté entre les personnes interviewées et moi. Selon Bourdieu :

C'est sans doute à la famille que revient le rôle principal dans la reproduction de la domination et de la vision masculines ; c'est dans la famille que s'impose l'expérience précoce de la division sexuelle du travail et de la représentation légitime de cette division, garantie par le droit et inscrite dans le langage. (Bourdieu, 1998, 2002, p. 117)

En entrevue, Cécile décrit en effet la division sexuelle du travail dans sa famille lorsqu'elle était enfant. Pour Guylaine, celle-ci semblait moins éclatante puisqu'elle n'a pas de frère et selon elle « parce qu'il n'y avait pas de gars, il n'y avait pas de rôle de gars et de fille à la maison ». Par contre, la division sexuelle du travail est bien présente à la maison dans les rôles tenus par le père et la mère au sein de la famille et se transmet par l'exemple. Cette transmission par l'exemple est aussi illustrée dans la séquence de film de famille de la cuisine *fisher price*. Cécile fait aussi état de l'aide apportée par sa mère dans l'éducation des enfants et fit de même avec ses filles. Les films de famille témoignent de cette volonté de montrer que l'on fait partie de cette institution et que notre famille correspond aux normes socialement établies.

Église

Malgré que la question de la foi fut effleurée en entrevue, j'ai voulu m'en tenir à une représentation de la religion institutionnalisée dans l'Église. Dans l'essai documentaire, l'Église est représentée tant dans les séquences de films de famille que d'archives publiques et se trouve parfois omniprésente dans divers aspects de la vie des femmes.

Pour Bourdieu, l'Église est « habitée par l'antiféminisme profond d'un clergé prompt à condamner tous les manquements féminins à la décence, notamment en matière de vêtement, et reproducteur attitré d'une vision pessimiste des femmes et de la

féminité » et « elle inculque (ou inculquait) explicitement une morale familialiste, entièrement dominée par les valeurs patriarcales, avec notamment le dogme de l'infériorité foncière des femmes » (Bourdieu, 1998, 2002, p. 117).

Mon entrée dans cette institution est illustrée par la séquence de film de famille de mon baptême. Plusieurs moments de cette séquence me semblent faire écho aux propos de Bourdieu notamment ce moment où, par nervosité je porte sans cesse ma main à ma bouche et ma grand-mère et ma mère tentent de me l'enlever sans succès, résonnant avec l'importance du maintien exprimé plus tôt dans le film. Il semble alors primordial, parce que nous sommes à l'église d'être particulièrement bien mises.

L'aspiration au mariage se révèle centrale dans la vie des femmes et ce sacrement est donc amplement représenté dans l'essai documentaire. D'abord en entrevue, pour Cécile le mariage était tout simplement la norme et elle souligne qu'il était même mal vu de rester célibataire. Lorsqu'elle se marie en 1955, il est aussi systématique que le mariage soit célébré religieusement. La séquence d'archives publiques du cours de préparation au mariage est celle dans laquelle le discours officiel de l'Église est le plus probant. Le prêtre y déclare qu'il « représente l'ingénieur qu'est le Bon Dieu puisque que c'est lui qui a fabriqué le mariage », mais évidemment, le mariage n'est pas une fabrication du « Bon Dieu », mais bien de l'Église elle-même. L'homme du couple marié explique que le mariage existe « pour aider le Bon Dieu dans l'œuvre de création » et donc que le but du mariage est tout simplement la procréation et l'éducation des enfants dans la famille, illustrant la morale familialiste dont parle Bourdieu. La femme ajoute que « le Bon Dieu aurait pu poursuivre son œuvre de création sans se servir de nous », mais que nous pouvons nous compter chanceux et chanceuses qu'il se serve de nos corps. Elle souligne que nous pouvons transmettre la vie et non la donner puisque « c'est Dieu qui donne la vie ». Ce discours me semble réduire le rôle des femmes dans la création de la vie pour en donner toute

l'importance à une divinité paternelle. Pour les jeunes fiancés, c'est la dernière phrase de la jeune femme qui est pour moi la clé de cette séquence : « continuer le mouvement du monde ». Dans le mariage, les femmes sont ainsi réduites à leur fonction reproductrice dans l'unique but d'assurer la pérennité de la société patriarcale.

Dans la séquence d'archives du mariage de Guylaine, celle-ci explique que le mariage représentait alors pour elle un choix conscient fait dans le but de témoigner d'un engagement mutuel dans la famille à l'instar d'une norme imposée. Cependant, si le mariage est célébré religieusement, c'est encore par tradition ou pour faire plaisir aux parents des mariés. Ce changement du mariage comme norme au mariage comme choix démontre ainsi des transformations sociales importantes entre ces deux générations de femmes et leur relation à l'institution religieuse.

Étant donné la place fondamentale de l'Église catholique dans l'histoire du Québec, l'essai documentaire témoigne inévitablement des changements importants survenus au cours de la Révolution tranquille, dont la dissociation entre l'Église et l'État. Cécile évoque la présence des religieuses dans les hôpitaux, appuyée par une archive de la collection *Mémoires vives* du cinéma *Paraloeil* de Rimouski montrant une religieuse servant un repas à une femme en séjour postnatal. Si elle me confie qu'elle appréciait cette présence à l'hôpital, j'en déduis que c'est peut-être dû au fait qu'il s'agissait d'une présence féminine réconfortante pour les femmes hospitalisées en contrepartie de la présence masculine autoritaire des médecins que confirme Guylaine expliquant son choix d'être accompagnée par une sage-femme lors de son premier accouchement. Cécile mentionne aussi que ses filles ont vécu ce changement de paradigme dans les années soixante passant de classes tenues par des religieuses à celles tenues par des enseignantes et enseignants. La séquence d'archives de la prière

illustre cette présence marquée de l'Église dans l'institution scolaire et la candeur des enfants face à cette transmission religieuse.

École

L'institution scolaire est quant à elle représentée principalement dans les récits de Cécile et Guylaine. La première évoque les sept années passées sur les bancs d'une école de rang alors que pour la deuxième, l'école prend une place primordiale comme lieu à la fois d'épanouissement, de travail, mais aussi d'une première expérience de harcèlement sexuel. Par ces récits et les extraits d'archives publiques illustrant l'École, l'essai documentaire pose un regard sur diverses formes de cette institution ; l'école de rang, l'école catholique, l'école publique primaire et secondaire et l'université. Pour Pierre Bourdieu :

L'École enfin, lors même qu'elle est affranchie de l'emprise de l'Église, continue de transmettre les présupposés de la représentation patriarcale [...] et surtout, peut-être, ceux qui sont inscrits dans ses propres structures hiérarchiques, toutes sexuellement connotées, entre les différentes écoles ou les différentes facultés, entre les disciplines [...], entre les spécialités. C'est-à-dire entre des manières d'être et des manières de voir, de *se* voir, de se représenter ses aptitudes et ses inclinations, bref, tout ce qui contribue à faire non seulement les destins sociaux mais aussi l'intimité des images de soi. (Bourdieu, 1998, 2002, p. 119)

Lorsque Guylaine aborde la transmission des stéréotypes sexuels et le recours aux grilles d'analyse permettant de les repérer dans les manuels scolaires, on constate que même dans l'enseignement des matières de base, recourir à des représentations genrées dans de simples exercices contribue à la transmission des présupposés de la représentation patriarcale que nomme Bourdieu. C'est aussi à l'école que Guylaine raconte avoir vécu sa première expérience de harcèlement sexuel. En entrevue, elle m'en a raconté plus d'une, toutes avaient été provoquées par des hommes en position d'autorité, à l'école ou au travail, appuyant que l'organisation même de ces institutions permettait – et permet toujours – ces abus de pouvoir altérant aussi ce que

Bourdieu appelle ici l'intimité des images de soi, cette interprétation que l'on se fait de notre corps ainsi objectivé. L'essai documentaire aborde aussi les structures hiérarchiques de l'école, mentionnant le pouvoir démesuré des directeurs d'école sur les enseignantes au début de la carrière de Guylaine en enseignement. Dans les archives publiques, pour Michèle Perrein, si les femmes sont ainsi agressées et harcelées, c'est qu'il existe un mépris de la féminité. On pourrait parler ici d'une forme visible d'un mépris institutionnalisé de la féminité, puisqu'ignoré ou banalisé dans ces institutions.

État

L'État est quant à lui une institution représentée plutôt indirectement dans un grand nombre de séquences. Selon Bourdieu, lorsqu'on se penche ainsi sur la reproduction de la division des genres, il faut évidemment prendre en compte « le rôle de l'*État* qui est venu ratifier et redoubler les prescriptions et les proscriptions du patriarcat privé par celles du *patriarcat public*, inscrit dans toutes les institutions chargées de gérer et de régler l'existence quotidienne de l'unité domestique » (Bourdieu, 1998, 2002, p. 120).

On peut observer le rôle de l'État dans les thématiques de l'essai documentaire touchant aux droits des femmes et mentionnant directement les lois instaurées par celui-ci. On remarque rapidement que celles-ci ont pour fonction de régler l'existence quotidienne de l'unité domestique puisqu'elles ont une incidence sur la reproduction, la vie familiale ou la conciliation travail et famille. Ces lois sont parfois nommées et discutées dans les entrevues, mais se retrouvent particulièrement illustrées dans les séquences d'archives publiques. Si ces archives servaient originalement à informer le public au sujet de ces lois, remobilisées dans l'essai documentaire elles visent plutôt à illustrer leurs conséquences sur la vie des femmes en les liant aux récits de Cécile et

Guylaine. Le rôle de l'État dans la transmission de la féminité sera discuté plus amplement dans la prochaine section.

4.2 Les luttes pour la reconnaissance et la redistribution évoquées dans l'essai documentaire

Je propose ici de considérer certaines luttes féministes abordées dans l'essai documentaire du point de vue de la justice sociale dans une perspective de luttes pour la reconnaissance et la redistribution selon Nancy Fraser. Si les institutions nommées plus tôt jouent un rôle crucial dans la transmission de la féminité, ces luttes et les changements qu'elles ont provoqués dans la société québécoise jouent un rôle considérable dans la transformation de ce construit social. Il sera question précisément de la décriminalisation de la contraception, la gratuité scolaire, l'équité salariale, le congé de maternité et la *Loi du patrimoine familial*.

Décriminalisation de la contraception

Avec l'adoption en 1969 du « Bill omnibus » (S.C. 1968-69, c. 38) le Parlement canadien décriminalise non seulement la contraception, mais aussi l'avortement thérapeutique et l'homosexualité. Dans *Porter les robes de nos grand-mères*, on constate les effets de ce changement de plusieurs manières. D'abord, pour Cécile qui au cœur de ses récits d'accouchement, raconte que ceux-ci ont été tellement difficiles qu'elle a failli y perdre la vie. Dans son cas et pour un grand nombre de femmes, la contraception n'est pas uniquement une question de liberté de choix (ce qui n'est pas rien!), mais il s'agit aussi d'une question de survie.

La séquence suivante présentant le point de vue de Fernande Saint-Martin en montre les effets sur la conception de la féminité ou ce qu'elle nomme « ce caractère si particulier de la femme au cours des siècles passés ». Elle aborde le temps libre rendu

possible par la diminution du nombre d'enfants par famille, la participation des femmes à la vie publique qui jusqu'alors devaient s'en abstraire pour demeurer à la maison et l'émancipation sexuelle des femmes. Cependant, cette émancipation n'est rendue possible que parce qu'elle répond à des besoins de la société de consommation patriarcale et du système capitaliste en plein essor qui nécessite le travail des femmes et leur pouvoir d'achat. Elle ajoute cette observation d'une lucidité désarmante selon laquelle les femmes devront désormais se justifier si elles font le choix d'avoir des enfants ce qui ouvrira la porte aux luttes pour les congés de maternité sur lesquelles je reviendrai plus loin. La décriminalisation de la contraception demeure tout de même l'un des grands pas menant à la participation des femmes à l'espace public.

Gratuité scolaire

En 1964, le rapport de la *Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec*, qu'on connaît plus communément comme le *Rapport Parent*, recommande les classes mixtes et la gratuité scolaire, démocratisant ainsi l'éducation et favorisant l'accès des filles et des femmes aux études postsecondaires. Comme le souligne Pierre Bourdieu :

De tous les facteurs de changement, les plus importants sont ceux qui sont liés à la transformation décisive de la fonction de l'institution scolaire dans la reproduction de la différence entre les genres, comme l'accroissement de l'accès des femmes à l'instruction et, corrélativement, à l'indépendance économique, et à la transformation des structures familiales. (Bourdieu, 1998, 2002, p. 123)

Le parcours de Guylaine illustre bien l'effet de l'application des recommandations du *Rapport Parent* sur l'émancipation des femmes de sa génération et les changements profonds à la conception de la féminité. Elle énonce d'ailleurs avoir réalisé durant son cheminement scolaire que l'éducation permettait l'autonomie et la réalisation de soi et que le coût élevé des études représentait, à l'époque de sa mère, une barrière de taille à l'accessibilité à l'éducation pour les femmes. De fait, éduquées, les femmes

peuvent accéder à une autonomie financière, leur permettant de subvenir aux besoins de leur famille et donc de s'émanciper du mariage, mais aussi développer leur esprit critique et participer activement à la construction culturelle, sociale et juridique de la société dans laquelle elles vivent.

Équité salariale

En 1984, la juge Rosalie Abella, commissaire de la *Commission royale sur l'égalité en matière d'emploi* dépose son rapport dans lequel elle propose le concept d'« équité en matière d'emploi ». Deux ans plus tard, la Chambre des communes adopte la *Loi sur l'équité en matière d'emploi*, obligeant les sociétés d'État fédérales et les entreprises régies par le *Code canadien du travail* de plus de 100 salariés et salariées à assurer l'équité en matière d'emploi. En 1989, le gouvernement du Québec applique le principe de relativité salariale aux fonctionnaires, puis c'est finalement en 1996 qu'est adoptée la *Loi sur l'équité salariale* par l'Assemblée nationale, exigeant des entreprises de plus de dix employés de corriger les écarts salariaux entre les hommes et les femmes occupant des emplois de même nature.

L'extrait d'archives publiques documentant l'intervention de Lise Payette au conseil national du *Parti québécois* en 1996 souligne que malgré l'adoption de ces lois, les employeurs les contournent aisément par la classification des emplois, créant ainsi une catégorie d'emploi qu'on surnomme *cols roses* dont font alors partie la majorité des travailleuses québécoises. L'expression est d'ailleurs reprise par Nancy Fraser qui expose cette problématique ainsi :

D'un côté, le genre structure la division fondamentale entre le travail « productif » rémunéré et le travail « reproductif » et domestique gratuit, les femmes se voyant assigner la responsabilité de ce dernier. De l'autre, le genre structure la division entre activités professionnelles et industrielles bien rémunérées, à prédominance masculine, et activités qui relèvent des « cols roses » et des services domestiques, plus mal rémunérées, à prédominance

féminine. Il en résulte une structure économique qui crée des modes sexués d'exploitation, de marginalisation et de dénuement. (Fraser, 2005, 2011, p. 26)

Si cette classe d'emploi perdure encore aujourd'hui, c'est que les mesures de redistributions à elles seules ne suffisent pas à parvenir à une réelle justice en matière d'équité. Si on refuse toujours de reconnaître la valeur de ces emplois majoritairement occupés par des femmes, c'est aussi que le sexisme culturel que Fraser définit comme : « la dévalorisation généralisée et le dénigrement des choses définies comme “ féminines ” » (2005, 2011, p. 27) n'est en aucun point changé par ces politiques de redistribution auxquelles il faudrait joindre des politiques de reconnaissance.

Dans l'essai documentaire, on observe cette réalité d'abord avec l'expérience de mannequinat non rémunérée de Cécile. Ensuite, dans le cas de Guylaine, elle choisit un métier appartenant à la catégorie des *cols roses*, celui d'enseignante au primaire qui peine encore à être reconnu justement et raconte le sexisme des directeurs d'école. Pour Cécile aussi, qui a travaillé une vingtaine d'années comme agente d'assurance, le milieu de travail lui était hostile. Elle sent qu'elle devait se battre pour y faire sa place et qu'elle a dû surmonter des obstacles que les hommes n'avaient pas à affronter. Pour Fraser, « ces particularités de la présence des femmes sur les lieux de travail rémunéré témoignent de l'extranéité conceptuelle de la féminité et du rôle de travailleur dans le capitalisme classique » (2005, 2011, p. 51). La force de caractère que raconte avoir développée Cécile illustre que, confrontées à la dureté du monde du travail, les femmes n'ont d'autre choix que de s'y adapter transformant du même coup la *féminité*.

Guylaine rappelle également la lente amélioration des conditions de travail entre ses collègues de travail des premières années et aujourd'hui. Dans ces luttes pour la reconnaissance et la redistribution pour les travailleuses québécoise l'essai

documentaire défend que c'est par la solidarisation, que ce soit par la création d'organisations comme la *Fédération des Femmes du Québec* ou la syndicalisation, des formes de ce que Fraser nomme des contre-publics subalternes, que ces changements sont rendus possibles.

Congé de maternité

En 1978, l'Assemblée nationale institue un congé de maternité de 18 semaines, lequel est documenté dans une archive mobilisée dans l'essai documentaire. Comme l'annonçait Fernande Saint-Martin, avec la contraception, la maternité devient un choix que les femmes doivent désormais justifier, d'autant plus qu'on sollicite leur présence sur le marché du travail. Si les femmes doivent encore une fois s'adapter et concilier le travail avec la vie familiale, l'État et les entreprises tardent à s'adapter aux réalités de la maternité et de la parentalité pourtant bien connues.

C'est ce que démontre cette séquence d'archives publiques dans laquelle Lise D'Amours avoue que son employeur ne lui garantit pas son emploi à son retour et que selon elle, les employeurs ne sont pas conscients du « coût de l'enfant » affirmant : « t'as voulu en avoir un, eh bien débrouille-toi avec ». Pour Lise Courcelles, ce déni de reconnaissance que représente cette réaction du milieu de travail tend à marginaliser le travail des femmes à l'extérieur. Elle ajoute que les employeurs arrivent même, par des pressions morales, à forcer les femmes à revenir plus rapidement au travail. Cette pression, Guylaine raconte en avoir fait l'expérience lorsqu'elle a pris son premier congé de maternité de seulement trois mois, sans solde, tel qu'instauré en 1978.

Si des mesures de redistribution sont tranquillement adoptées, on constate pourtant qu'un déni de reconnaissance subsiste et prend la forme de préjugés sexistes à l'embauche des femmes qu'on le présume devront s'absenter plus souvent pour des

congés de maternité ou pour s'occuper des enfants. Dans un avis déposé en avril 2015 par le *Conseil du statut de la femme*⁵, on constate que, malgré l'instauration d'un congé parental de 6 à 8 mois partageable entre les deux parents, 70 % des nouveaux pères ne se prévalent toujours pas du congé parental. Selon Nancy Fraser, plutôt que d'exiger que les femmes s'adaptent à des institutions conçues par et pour les hommes, les politiques publiques devraient restructurer ces institutions androcentriques pour y faire une place aux êtres humains qui peuvent enfanter et qui prennent soin de leurs enfants, leurs parents et leurs amis et amies en les traitant non-plus comme des exceptions, mais comme participants et participantes idéal-typiques de la société.

Loi du patrimoine familial

En 1989, l'Assemblée nationale adopte la *Loi du patrimoine familial* prévoyant, à la fin du mariage, un partage égal des biens composant le patrimoine familial entre les époux, sans regard au titre de propriété. Cette loi, expliquée dans l'extrait d'archives publiques datant de sa mise en application, Cécile et Guylaine l'ont toutes deux expérimentée et perçue comme une grande victoire pour les femmes. Si cette loi est ainsi interprétée comme juste par les femmes québécoises, c'est qu'elle reconnaît l'égalité des époux dans le mariage comme partenaires à part entière, sans égard à leur contribution financière au ménage. Elle allie ainsi politique de redistribution en prévoyant un partage égal entre les époux et politique de reconnaissance en reconnaissant dans son fondement que le travail effectué à la maison et à l'extérieur s'équivalent dans la famille.

⁵ Conseil du statut de la femme. (2015). *Pour un partage équitable du congé parental*. (Récupéré de https://www.csf.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/avis_partage_conge_parental.pdf). p.10

4.3 *Porter les robes de nos grand-mères* comme contre-discours : le remploi cinématographique comme appropriation du concept de *féminité*

Je porterai ici mon attention sur la manière dont le remploi cinématographique peut contribuer à la création d'un contre-discours sur la féminité en regard de l'expérimentation faite de ce procédé dans la création de l'essai documentaire dont les choix esthétiques et structuraux ont été discutés dans le chapitre 3. *Porter les robes de nos grand-mères* se présente comme une réélaboration de films d'origine privée, les films et vidéos de famille, en évoquant des contextes historiques par le biais du remploi des archives publiques alors que les entrevues lient les deux matériaux d'archives à la forme et la fonction distinctes. Ainsi, dans l'essai documentaire, les archives publiques sont remployées comme document pour référer à des discours ou des événements situés temporellement. Les films et vidéos de famille quant à eux sont plutôt mobilisés comme monuments tel que le conçoit Christa Blümlinger pour qui ce type de film offre un matériau de choix pour l'analyse de cette dimension monumentale, citant Jacques Rancière à propos du monument: « Le monument est ce qui parle sans mots, ce qui nous instruit sans intention de nous instruire, ce qui porte mémoire par le fait même de ne s'être soucié que de son présent » (Blümlinger, 2013, p. 183).

La fonction du remploi d'archives publiques est de témoigner de l'historicité des luttes féministes au Québec. En remontant ces archives, j'en ai alors extirpé ce qui m'aidait à répondre à la problématique de la transmission de la féminité en les liant aux récits de vie et en mettant en lumière l'impact de cette transmission sur la vie des femmes. Du point de vue de mon processus créatif, les séquences d'archives publiques sont aussi un reflet de ma recherche et de mes réflexions sur cette problématique que j'ai retrouvées dans les discours de ces femmes et ainsi, d'une certaine façon, dans ces séquences, je m'exprime à travers elles, à travers leurs

discours passés. En les écoutant encore et encore dans le processus montager, je me sens dialoguer et réfléchir avec elles.

La section de l'essai documentaire portant sur l'évènement tragique de l'attentat à l'École Polytechnique de Montréal est un exemple de ces différents modes de emploi. Lié à l'histoire de Guylaine, son point de vue subjectif s'impose sur l'extrait du *Téléjournal* remployé et remonté amenant le public à réfléchir non-seulement à l'horreur de cet évènement, mais aussi au sentiment d'impuissance d'une mère venant de mettre au monde une fille dans un tel contexte. De cette façon, le emploi des archives, originalement tournées dans un but d'objectivité journalistique, impose une subjectivité féminine sur elles. Quant au emploi de l'archive suivante dans laquelle Heidi Rathjen détaille son point de vue sur l'évènement, c'est une réflexion résonnant chez moi et à travers laquelle je prends position sur cette tragédie ayant marquée l'histoire des femmes au Québec et coïncidant avec les premiers jours de ma vie. En imposant des subjectivités féminines et en m'exprimant par elles, je m'approprie ces archives et leurs significations en regard de la féminité.

Les films et vidéos de famille quant à eux, malgré leur caractère privé, deviennent un lieu commun d'introspection sur cette transmission de la féminité au quotidien. Puisqu'elles se donnent à voir sans discours, ces séquences oniriques offrent libre cours à la contemplation, l'interprétation et la réflexion. Ainsi, par exemple, le regard sur les vidéos de famille suivant la section décrite plus tôt est inévitablement en partie teinté de la lourdeur du propos qui les précède, mais en elles s'entrevoit une sorte d'espoir dans la vie quotidienne qui suit son cours. Le emploi des films et vidéos de famille contribue également à briser la division public/privé des enjeux relevés dans l'essai documentaire. Dans le geste créatif de cette forme de emploi, je me suis aussi située, plus intimement dans cette histoire de la transmission de la féminité, pour le

public, mais également pour moi-même, m'obligeant à m'observer dans le passé et le présent.

Si mon regard sur ces images se manifeste dans leur emploi comme l'impression d'être en train de construire une idée nouvelle sur la féminité, ce n'est réellement qu'en la confrontant au regard des autres que cette expérimentation peut s'affirmer comme un contre-discours porté non-plus seulement par moi, mais par celles qui s'y expriment directement et celles qui s'y retrouvent indirectement. Par l'échange et le dialogue, l'essai documentaire arrive à progresser comme un discours qui se construit tranquillement.

La portée heuristique du montage au cœur du emploi cinématographique permet ainsi une déconstruction du concept de féminité et des agents à travers lesquels s'opère sa transmission mais aussi, une appropriation d'une conception plurielle et évolutive de la féminité par les femmes dans les échanges que permet le processus créatif d'un essai documentaire.

4.4 Réflexions sur la féminité transmise à moi à travers l'expérience

Dans ce mémoire de recherche-crédation, je me suis attardée à la question de la transmission de la féminité et au emploi cinématographique d'un point de vue résolument sociopolitique et esthétique. Cela dit, la création de cet essai documentaire aura aussi été une expérience personnelle sur laquelle je souhaite laisser, dans ce mémoire, mes réflexions sur la féminité transmise à moi à travers cette expérimentation.

Tout d'abord, par le travail de recherche qu'elle implique, cette expérience m'a forcée à confronter ma propre conception de la féminité et surtout mes préjugés sur

celle-ci. Peut-être avais-je internalisé les dictats du patriarcat qui m'avaient amenée à mésestimer certaines caractéristiques conférées à la féminité comme la sensibilité, le charme et la délicatesse.

La création a également donné lieu à de précieux échanges avec ma mère et ma grand-mère qui ont sans contredit renforcé ma relation avec elles, mais aussi entre elles. Nous avons découvert que nous avons plus en commun les unes avec les autres que nous le croyions. Toutes les deux m'ont raconté avoir dû suivre des formations pour retourner sur le marché du travail après être demeurées à la maison pour prendre soin de leurs jeunes enfants. C'est avec fierté qu'elles m'ont parlé de ces obstacles surmontés et qu'elles se sont reconnues dans le parcours l'une de l'autre. Certains extraits que j'ai trouvés trop intimes ne se retrouvent pas dans le montage final, mais j'y ai appris des choses très personnelles sur elles comme elles ont profité de ce moment privilégié pour me confier certaines parcelles de leurs vies. J'y ai découvert tout un pan de leur féminité qui m'a aussi permis de considérer la mienne en regard de leur transmission passée et présente. Ce mémoire est donc la trace non seulement de mon processus de recherche-crédation, mais tout autant d'une introspection en constante évolution.

Comme j'y ai considéré la féminité dans une perspective sociopolitique, ces considérations se poursuivent devant les luttes féministes actuelles. Ayant participé activement aux mouvements étudiants entourant la grève générale illimitée de 2012, la gratuité scolaire demeure pour moi une lutte sociale et féministe qui n'est jamais véritablement gagnée. Il en va de même pour les luttes pour l'équité salariale qui, dans certains milieux de travail, notamment les métiers du cinéma et de la télévision, est toujours loin d'être acquise. Le rappel d'un événement comme celui de l'attentat à l'École polytechnique m'amène aussi à considérer la visibilité et la violence des groupes masculinistes et antiféministes comme une menace encore bien réelle. D'un

autre côté, me pencher sur ces luttes féministes m'a permis de prendre le temps de constater le travail inspirant des féministes québécoises et de connaître de nouvelles figures importantes de l'histoire des femmes.

Les récits de maternité de ma mère et de ma grand-mère, les questionnements concernant le rôle des mères dans l'institution familiale et les enjeux sociopolitiques en lien avec la maternité et la parentalité, alliés à la trentaine qui s'amorce pour moi, font de la question de la parentalité, en tant que femme, quelque chose qui me tourmente probablement plus personnellement. La création de cet essai documentaire m'aura permis de réfléchir aux implications de la maternité et de la parentalité pour les femmes. Il faut dire que ma grand-mère et ma mère m'ont partagé avec franchise leurs récits d'accouchements difficiles participant peut-être à cette angoisse. Résonnera sans doute longtemps cette affirmation venant de ma mère : « quand on embarque dans la spirale bébé, on s'oublie, on oublie nos droits, on oublie nos lois », un appel à la vigilance à l'abnégation dans la maternité.

Surtout, dans la création de cet essai documentaire, j'ai eu l'occasion d'entendre ma mère et ma grand-mère affirmer avec fierté leur féminisme. Cette expérience m'a aussi permis d'approfondir ma réflexion en tant que féministe, en tant que femme, transformant du même coup mon rapport à la féminité. D'ailleurs, je terminerais ces réflexions sur ce constat de Nancy Fraser résumant parfaitement cette idée :

On n'est donc pas toujours femme dans la même mesure; dans certains contextes, la féminité occupe une place centrale parmi l'ensemble des descriptions sous lesquelles on agit; dans d'autres, elle est périphérique, ou latente. Enfin, les identités sociales ne sont pas construites une fois pour toutes. Elles se modifient dans le temps, changeant parallèlement aux pratiques et aux identifications des acteurs. Donc, même la manière dont on est femme varie, comme c'est le cas, pour prendre un exemple spectaculaire, lorsqu'on devient féministe. (Fraser, 2012, p. 193)

CONCLUSION

Dans ce mémoire, j'ai décrit les considérations qui m'ont amenée à me pencher sur la transmission de la féminité, sa transformation et le remploi cinématographique dans ma problématique de recherche-crédation. J'ai exposé certaines constatations sur l'histoire des femmes et le cinéma des femmes qui m'ont poussée à réaliser un projet féministe portant un regard sur l'histoire. C'est aussi la prééminence du travail de montage dans les films d'archives et l'historicité de ce matériau qui m'ont entraînée à recourir au remploi cinématographique. Le sujet de la transmission de la féminité s'est imposé à moi suite à des réflexions personnelles sur le sens de la féminité. Nourrie, d'une part, par les écrits de Pierre Bourdieu sur la domination masculine et le rôle des institutions dans celle-ci et, d'autre part, par la perspective de Simone de Beauvoir sur le *devenir* féminin, je me suis demandé comment se transmettait la féminité et comment elle se transformait. La visée de ce mémoire de recherche-crédation était donc de démontrer comment mon expérimentation du remploi cinématographique pouvait contribuer à la création d'un contre-discours féministe sur la transmission de la féminité.

Avec cette intention, j'ai dressé un cadre théorique reposant sur deux concepts, l'un sociopolitique et l'autre esthétique pour appuyer ma démarche. Pour expliciter le concept de contre-discours, je me suis intéressée à la pensée de Nancy Fraser relativement à la justice sociale en exposant sa conception des luttes pour la reconnaissance et la redistribution et l'espace public. J'ai aussi envisagé le concept de remploi cinématographique selon Christa Blümlinger en examinant comment il se transpose au remploi des archives publiques et des films de famille. Puis j'ai comparé *Porter les robes de nos grand-mères* avec deux essais documentaires de la réalisatrice italienne Alina Marazzi m'ayant influencée dans la création de cet essai documentaire, *Un'ora sola ti vorrei* et *Vogliamo anche le rose* pour leur remploi des

films de famille et des archives publiques, leur recours aux récits de vie et leur point de vue féministe.

La création issue de cette démarche consiste en un moyen-métrage explorant la transmission de la féminité sur trois générations de femmes de ma famille. Considérant la matérialité des archives dans la conception du emploi cinématographique, j'ai exposé mon traitement des artéfacts visuels et sonores comme parti pris esthétique dans la création de l'essai documentaire. J'ai évoqué les visionnements du projet en cours de montage en regard du potentiel de l'essai documentaire comme contre-discours.

Finalement, une argumentation en quatre parties m'a permis de répondre à ma question de recherche-crédation et de poser une réflexion sur cette expérimentation. Dans un premier temps, je me suis attardée au rôle des institutions dans la construction et la transmission de ce qui est perçu comme propre aux femmes d'après leur représentation dans l'essai documentaire. J'ai pu poser plusieurs observations sur la manière dont la famille, l'École, l'Église et l'État agissent dans cette transmission de la féminité. Dans un deuxième temps, j'ai analysé, du point de vue des luttes pour la reconnaissance et la redistribution et de l'accès à l'espace public, de quelle manière certaines lois mentionnées dans l'essai documentaire interviennent dans la conception de la féminité et deviennent des facteurs de changement. Dans un troisième temps, pour pouvoir considérer la fonction du emploi cinématographique dans la création d'un contre-discours, j'ai approfondi sur mon expérimentation de ce procédé dans ma démarche. Dans un quatrième temps, j'ai partagé mes réflexions personnelles sur la féminité transmise à moi à travers cette expérience de recherche-crédation.

Je conclus de cette expérimentation que le emploi cinématographique est un recours esthétique qui, par sa matérialité et son potentiel communicatif, peut contribuer

activement à créer un contre-discours féministe, abattant les frontières entre ce qui relève du public et du privé dans la vie des femmes et démontrant que, pour les femmes, le privé est décidément politique. Cette expérimentation me conduit aussi à reconnaître la nécessité de partager ce type de démarche de création lorsqu'on aspire à faire résonner l'intime avec le commun. Dans ce sens, une projection publique m'aurait permis de poser de plus amples observations sur la réception de l'essai documentaire et d'affirmer plus catégoriquement celui-ci comme contre-discours. Malgré le fait que, dans le cadre de ce mémoire de recherche-crédation, je considère l'utilisation des archives publiques de la même manière que les historiennes et historiens considèrent le recours à celles-ci dans leurs travaux ou comme on emploie la citation dans la littérature, les coûts élevés liés à l'acquisition des droits sur ces documents audiovisuels ne me permet pas, du moins pour l'instant, de faire circuler cet essai documentaire dans les réseaux de distribution et de diffusion traditionnels. J'entends bien entamer des démarches pour qu'éventuellement ce projet soit partagé plus largement, dans sa structure actuelle ou sous une autre forme, dans des réseaux alternatifs ou traditionnels.

Telle qu'observée dans les discours des femmes s'exprimant à travers le emploi d'archives publiques, la définition du rôle des femmes dans la société relève directement des besoins du système économique capitaliste. Malgré le fait que les changements évoqués dans cette recherche-crédation aient modifié la conception de la féminité et du rôle des femmes dans la société québécoise, le défi est de taille pour réaliser une réelle réforme féministe. J'aimerais ouvrir la réflexion proposée dans ce mémoire à de nouvelles perspectives féministes résolument anticapitalistes. Dans le manifeste *Féminisme pour les 99%* publié tout récemment, en 2019, Cinzia Arruzza, professeure de philosophie à la New School for Social Research de New York, Tothi Bhattacharya, professeure et directrice du programme Global Studies à l'université Purdue dans l'Indiana, et Nancy Fraser envisagent un féminisme véritablement

inclusif. Selon elles, pour arriver à un monde juste pour toutes les femmes, il nous faut nous affranchir du féminisme néolibéral d'entreprise, auxiliaire du capitalisme prônant le partage égalitaire de la gestion de l'exploitation et de l'oppression, pour concevoir un féminisme anticapitaliste radical considérant les luttes au changement climatique, à l'exploitation au travail, au racisme institutionnel et à la dépossession. Dans la quête d'une telle forme de féminisme s'accomplirait peut-être enfin une véritable révolution de notre conception de la *féminité*.

ANNEXE 1
LISTE DES ARCHIVES PUBLIQUES

Archives de Radio-Canada

La formation des âmes. (Pierre sur pierre, 19 octobre 1959). Les Archives de Radio-Canada. Société Radio-Canada. Récupéré de <http://archives.radio-canada.ca/societe/education/clips/1135/>

Les femmes et la mode. (Famille d'aujourd'hui, 9 décembre 1963). Les Archives de Radio-Canada. Société Radio-Canada. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/art_de_vivre/mode_beaute/clips/14392/

Le maintien des jeunes filles. (Jeunesse oblige, 9 décembre 1963). Les Archives de Radio-Canada. Société Radio-Canada. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/art_de_vivre/mode_beaute/clips/6093/

Se préparer au mariage. (20 ans express, 21 décembre 1963). Les Archives de Radio-Canada. Société Radio-Canada. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/art_de_vivre/mieux_etre/clips/6076/

Une fédération pour les femmes du Québec. (Femme d'aujourd'hui, 25 avril 1966). Les Archives de Radio-Canada. Société Radio-Canada. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/politique/droits_libertes/clips/7280/

Colloque sur la sexualité. (Format 30, 11 mars 1970). Les Archives de Radio-Canada. Société Radio-Canada. Récupéré de <http://archives.radio-canada.ca/societe/jeunesse/clips/14795/>

Une féministe au salon de la femme. (Format 60, 12 mai 1970). Les Archives de Radio-Canada. Société Radio-Canada. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/politique/droits_libertes/clips/16502/

Congé de maternité. (Télémag, 19 septembre 1978). Les Archives de Radio-Canada. Société Radio-Canada. Récupéré de <http://archives.radio-canada.ca/societe/famille/clips/6235/>

La question du mépris envers les femmes. (Femmes d'aujourd'hui, 18 octobre 1979). Les Archives de Radio-Canada. Société Radio-Canada. Récupéré de <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1064609/viol-denonciation-sexualite-feminisme-archives>

Vous avez dit patrimoine familial?. (Montréal ce soir, 26 octobre 1989). Les Archives de Radio-Canada. Société Radio-Canada. Récupéré de <http://archives.radio-canada.ca/societe/famille/clips/5432/>

Tragédie à l'École Polytechnique. (Téléjournal, 6 décembre 1989). Les Archives de Radio-Canada. Société Radio-Canada. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/societe/criminalite_justice/clips/2178/

Femme et ingénieure. (Faut voir ça, 10 décembre 1989). Les Archives de Radio-Canada. Société Radio-Canada. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/societe/criminalite_justice/clips/2181/

La pratique des sages-femmes légalisée. (Téléjournal, 2 avril 1998). Les Archives de Radio-Canada. Société Radio-Canada. Récupéré de <http://archives.radio-canada.ca/societe/famille/clips/13223/>

Archives de l'Office National du Film

Saint-Paul L'Hermite, Québec/ Princess Juliana. (1940). Archives ONF. Office National du Film. Récupéré de http://helix2.nfb.ca/images//DB-524/NFB1940-DN-55-01/22723/DB-524_NFB1940-DN-55-01_22723_WebCopy.mov

Canada Communiqué No. 7. (1943). Archives ONF. Office National du Film. Récupéré de http://helix2.nfb.ca/images//DB-09/NFB1940-FG-444-01/4624/DB-09_NFB1940-FG-444-01_4624_WebCopy.mov

Le coin des enfants. (1946). Archives ONF. Office National du Film. Récupéré de http://helix2.nfb.ca/images//VI34472.000/NFB1940-FG-561-01/21933/VI34472.000_NFB1940-FG-561-01_21933_WebCopy.mov

I WAS A NINETY-POUND WEAKLING. (1958). Archives ONF. Office National du Film. Récupéré de http://helix2.nfb.ca/images//DB-420/58-240-N-01/41762/DB-420_58-240-N-01_41762_WebCopy.mov

NFB Footage (Canada-US Relations). (1959). Archives ONF. Office National du Film. Récupéré de http://helix2.nfb.ca/images//DB-251/SS-2410-FG-04/16753/DB-251_SS-2410-FG-04_16753_WebCopy.mov

A Canadian Town in Germany. (1960). Archives ONF. Office National du Film. Récupéré de http://helix2.nfb.ca/images//VI59186.000/60-321-4-N-01/7401/7401_WebCopy.mov

The Invention of the Adolescent. (1965). Archives ONF. Office National du Film. Récupéré de http://helix2.nfb.ca/images//DB-614/SS-1953-N-01/32076/DB-614_SS-1953-N-01_32076_WebCopy.mov

Baie Saint-Paul. (1970). Archives ONF. Office National du Film. Récupéré de http://helix2.nfb.ca/images//DB-558/SS-1842-N-02/2746/DB-558_SS-1842-N-02_2746_WebCopy.mov

Ensemble(s)!. (1970). Archives ONF. Office National du Film. Récupéré de http://helix2.nfb.ca/images//DB-32/SS-2374-OE-02/9391/DB-32_SS-2374-OE-02_9391_WebCopy.mov

NOUVELLES. (1996). Archives ONF. Radio-Canada. Récupéré de http://helix2.nfb.ca/images/SRC007/59598/59598_WebCopy.mov

Archive du centre de production Paraloeil, Collection Mémoires vives

Repas d'hôpital après un accouchement. (Avril 1955). Collection Mémoires vives. Contributeur : Brigitte Bertin. Récupéré de http://www.paraloeil.com/memoires-vives/215_repas-d-hopital-apres-un-accouchement?1_3

ANNEXE 2

MÉTHODE DE TRAVAIL DANS AVID MEDIA COMPOSER

Catalogage des entretus (*markers*)



| # | Name | TC | End | Track | Part | Comment |
|------|------|-------------|-----|-------|------|--|
| 0019 | AG | 19:47:04:09 | | V1 | | Syndrome de l'enfant du milieu |
| 0020 | AG | 19:47:22:15 | | V1 | | Aussi Christine plus demandante |
| 0021 | AG | 19:47:31:10 | | V1 | | Devoirs et lecons c'était pas avec moi que mamie passait du temps |
| 0022 | AG | 19:47:57:13 | | V1 | | Oui enfant du milieu c'était terrible - Chambre à coucher |
| 0023 | AG | 19:48:30:19 | | V1 | | Situation enfant du milieu, pas de probleme, autonome et responsable |
| 0024 | AG | 19:48:53:09 | | V1 | | relation avec mamie |
| 0025 | AG | 19:49:10:03 | | V1 | | Pour moi c'était neutre |
| 0026 | AG | 19:49:19:13 | | V1 | | Occupée avec Maryse et Christine |
| 0027 | AG | 19:49:27:10 | | V1 | | Jeune quand elle nous a eut |
| 0028 | AG | 19:50:11:08 | | V1 | | Jeune, je me rappelle plus avoir été bercée par ma grand-mère |
| 0029 | AG | 19:50:29:05 | | V1 | | Avec mon père plus |
| 0030 | AG | 19:50:59:13 | | V1 | | J'étais plus toujours avec Christine |
| 0031 | AG | 19:51:28:17 | | V1 | | J'ai pas cette impression que j'ai développé une relation avec ma mère |
| 0032 | AG | 19:51:37:17 | | V1 | | Choses transmises ou rejetées |
| 0033 | AG | 19:51:51:01 | | V1 | | Je te confie des choses parce que ça fait pas longtemps que j'en ai pris conscience |
| 0034 | AG | 19:52:12:19 | | V1 | | Les femmes de cet âge là c'était important d'être belle |
| 0035 | AG | 19:52:54:22 | | V1 | | Vouloir plaire à tout prix |
| 0036 | AG | 19:53:04:22 | | V1 | | C'est l'enveloppe - développer le dedans |
| 0037 | AG | 19:53:46:07 | | V1 | | Sa génération: femme au foyer, travail, scolarité |
| 0038 | AG | 19:54:07:15 | | V1 | | C'est pas une femme qui est allé à l'école longtemps |
| 0039 | AG | 19:54:32:12 | | V1 | | Femme vaillante |
| 0040 | AG | 19:54:52:22 | | V1 | | Famille, partage, respect |
| 0041 | AG | 19:55:30:16 | | V1 | | Esprit de famille |
| 0042 | AG | 19:55:58:07 | | V1 | | Grand-maman elle a été importante |
| 0043 | AG | 19:56:28:02 | | V1 | | 40 ans, veuve, 12 enfants |
| 0044 | AG | 19:57:01:07 | | V1 | | Y'aura pas un homme qui va venir diriger dans ma maison |
| 0045 | AG | 19:57:36:18 | | V1 | | Bon jugement |
| 0046 | AG | 19:57:52:09 | | V1 | | La tête connectée avec le coeur |
| 0047 | AG | 19:58:07:23 | | V1 | | Espoirs de jeune fille |
| 0048 | AG | 19:58:17:15 | | V1 | | Le traditionnel |
| 0049 | AG | 19:58:45:19 | | V1 | | Déjà Jeune je voulais faire un métier: technicienne en laboratoire |
| 0050 | AG | 19:59:05:21 | | V1 | | Je voulais des enfants ça c'était clair |
| 0051 | AG | 19:59:30:18 | | V1 | | C'était dû à quoi? |
| 0052 | AG | 19:59:41:03 | | V1 | | C'était ça qu'on voyait partout |
| 0053 | AG | 19:59:56:02 | | V1 | | Alice prie Jésus |
| 0054 | AG | 20:00:09:17 | | V1 | | Livre et télévision |
| 0055 | AG | 20:00:39:10 | | V1 | | Le modèle qu'on avait c'était ça, le bonheur était là: une maman, un papa, une famille |
| 0056 | AG | 20:00:57:07 | | V1 | | T'es tout petite et c'est ça que tu vois |
| 0057 | AG | 20:01:34:00 | | V1 | | Amis garçons et filles à l'enfance |
| 0058 | AG | 20:01:54:13 | | V1 | | À l'adolescence? |
| 0059 | AG | 20:02:06:21 | | V1 | | Une gang de filles, des amis de gars |

Catalogage des films de famille (*subclips*)

| _1994 BaptêmeDesFilles | | | | | | | x |
|--|----------|-----|------|--|---|------|----------|
| Name | Probleme | AG | Idee | Note | Description | Date | Duration |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.01 | | | | | GP AG | | 1:18 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.02 | | | | | F et G | | 1:16 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.03 | | xx | | | Devant chapelle + entrée R F G AG | | 27:20 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.04 | | xxx | | Je viens me faire baptiser | INT AG presente C au curé | | 40:17 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.05 | | | | | Int chapelle | | 5:09 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.06 | | | | | INT entree chapelle | | 13:06 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.07 | | x | | | EXT chapelle et lac | | 22:06 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.08 | | | | | INT PL entree chapelle | | 8:04 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.09 | | NG | | | entree | | 1:16 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.10 | | x | | | début ceremonie | | 35:06 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.11 | | xxx | | mains bouche | ceremonie - noms - pourquoi | | 1:59:16 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.12 | | | | | ceremonie PL | | 5:08 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.13 | | | | | ceremonie zoom | | 49:14 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.14 | | x | | | ceremonie - marchent vers autel | | 21:22 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.15 | | x | | | ceremonie - invités sasseoient | | 15:19 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.16 | | | | | Sylvie lecture | | 14:07 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.17 | | | | Seigneur nous te prions - boucle cheveux | Rosaire lecture - G et AG attente | | 34:08 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.18 | | | | | Curé main tete AG et Fr | | 21:22 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.19 | | | | | ceremonie suite | | 22:03 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.20 | | | | | Curé appel AG | | 5:13 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.21 | | xx | | Eau benite | AG verse eau benite | | 27:20 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.22 | | xxx | | | Baptême AG | | 54:20 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.23 | | x | | AG regarde | Baptême Fr | | 27:07 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.24 | | | | Huile d'onction sainte | Sam tient huile d'onction sainte | | 25:12 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.25 | | | | | Curé huile AG et Fr | | 44:09 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.26 | | x | | Vous avez revetue le christ | AG et Fr couvertes blanches | | 20:03 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.27 | | xxx | | | G place couverte sur AG - JP va voir AG | | 17:10 |
| <input type="checkbox"/> 94_Baptême.28 | | | | lumiere du christ | V et C chandelle | | 3:06 |
| <input type="checkbox"/> BaptêmeDesFilles_VTS_01_1.mov | | | | | | | 11:39:22 |
| <input type="checkbox"/> Neige | | | | | | | 10:21 |

Catalogage des archives publiques

| * ARCHIVES RC | | | | | | | x |
|---|----------|-----|------|----------------------|--|------|----------|
| Name | Probleme | AG | Idee | Note | Description | Date | Duration |
| <input type="checkbox"/> 1956-12-19_CloirealaMaternite | | | | Place aux dames | Visite mensuelle d'une patiente chez son gynecologue | | |
| <input type="checkbox"/> 1959-10-19_LaFormationdesAmes | | | | Pierre sur pierre | Dans une classe d'une école catholique | | |
| <input type="checkbox"/> 1963-03-26_AuxUrnesCitoyennes | | | | Actualités féminines | Léon Trépanier évoque la situation des femmes et leur lutte pou | | |
| <input type="checkbox"/> 1963-05-08_LaCommissionParent | | | | Droit de cité | Explication des recommandations du rapport Parent sur l'éducat | | |
| <input type="checkbox"/> 1963-12-09_LeMaintientdesJeunesFilles | | xxx | | Jeunesse oblige | Les cours de maintient | | |
| <input type="checkbox"/> 1963-12-21_SePreparerauMariage | | | | 20 ans express | Cours de préparation au mariage | | |
| <input type="checkbox"/> 1966-02-07_CreationduMinisteredelEducation | | | | Camera 66 | Création du ministère et du conseil supérieur de l'éducation: l'éc | | |
| <input type="checkbox"/> 1966-04-25_UneFederationpourlesFemmesduQuebec | | | | Femme d'aujourd'hui | Fondation de la Fédération des femmes du Québec | | |
| <input type="checkbox"/> 1966-05-25_Entraînez-vousavecYvette | | | | Femme d'aujourd'hui | Exercices et mise en forme | | |
| <input type="checkbox"/> 1968-06-14_AudiencesPubliquesdeLaCommissionBird | | | | Nouvelles | Conférence de presse de Florence Bird: fin des audiences de la c | | |
| <input type="checkbox"/> 1969-03-17_LaFemmeDivorcee | | | | Femme d'aujourd'hui | Enquete sur la loi sur le divorce: le femmes peinent à percevoir l | | |
| <input type="checkbox"/> 1970-03-11_LaFemmesReappropriationCorps | | | | Format 30 | Entrevue avec Fernande Saint-Martin: contribution de l'usage de | | |
| <input type="checkbox"/> 1970-12-08_StatutdeLaFemmeParoleauxPoliticiens | | | | Femme d'aujourd'hui | Des politiciens fédéraux commentent le rapport de la Commissi | | |
| <input type="checkbox"/> 1971-01-06_AccueilauRapportBird | | | | Femme d'aujourd'hui | Les invitées réagissent aux recommandations du rapport Bird | | |
| <input type="checkbox"/> 1971-03-25_LesFemmesdeValleyfield | | | | Femme d'aujourd'hui | Les femmes de Valleyfield discutent du statut de la femme au C | | |
| <input type="checkbox"/> 1978-09-19_CongedeMaternite | | | x | Télémag | Instauration au Québec du congé de maternité de dix-huit sema | | |
| <input type="checkbox"/> 1979-12-08_LisePayettelesQuebecoisesetlIndependantisme | | | x | Noir sur blanc | Entrevue de Denise Bombardier: Lise Payette, ministre d'État à la | | |
| <input type="checkbox"/> 1989-10-26_VousAvezDitPatrimoineFamilial | | | xx | Montréal ce soir | Entrée en vigueur de la loi sur le patrimoine familial | | |
| <input type="checkbox"/> 1989-12-06_TragediealEcolePolytechnique | | | xxx | Telegjournal | Un homme armé tue 14 femmes à l'école polytechnique | | |
| <input type="checkbox"/> 1992-03-08_PourlesDroitsdesFemmes | | | | Second Regard | Entrevue à l'occasion du 8 mars avec Simonne Monet-Chartrand | | |
| <input type="checkbox"/> 1997-01-23_DesPlacesa5dollars | | | xxx | Telegjournal | Nouvelle politique familiale: garderies à 5\$, congé de maternité | | |

RÉFÉRENCES

- Arruzza, Cinzia, Tithi Bhattacharya et Nancy Fraser. (2019). *Féminisme pour les 99 % : Un manifeste*. Paris : Éditions La Découverte.
- Atherton, Claire. (2018). L'art du montage. *Vacarme*, 82 (1), 92-98
- Beauvoir, Simone de. (1949). *Le deuxième sexe I*. Paris : Gallimard.
- Beauvoir, Simone de. (1949). *Le deuxième sexe II*. Paris : Gallimard.
- Blümlinger, Christa. (2013). *Cinéma de seconde main : Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris : Klincksieck.
- Bourdieu, Pierre. (1998, 2002). *La domination masculine*. Paris : Éditions du Seuil.
- Butler, Judith. (2005, 2006). *Trouble dans le genre: Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : Éditions La Découverte.
- Carrière, Louise. (1983). *Femmes et cinéma québécois*. Montréal : Les Éditions du Boréal Express
- CNTRL. (2019) *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNTRL)*. Récupéré de <https://www.cnrtl.fr/definition/>
- Conseil du statut de la femme. (2015). *Pour un partage équitable du congé parental*. Récupéré de https://www.csf.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/avis_partage_conge_parental.pdf
- Denault, Jocelyne. (1996). *Dans l'ombre des projecteurs. Les Québécoises et le cinéma*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Dumont, Micheline. (2013). *Pas d'histoire, les femmes ! : Réflexions d'une historienne indignée*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage.
- Ellis, Carolyn, Tony E. Adams et Arthur P. Bochner. (2011). Autoethnography : An Overview. *Historical Social Research*, 36 (4), 273-290.
- Farge, Arlette. (1989). *Le Goût de l'archive*. Paris : Éditions du Seuil.

Fédération des femmes du Québec. (2019). *Historique*. Récupéré de <https://ffq.qc.ca/a-propos/quest-ce-que-la-ffq/historique/>

Fraser, Nancy. (2005, 2011). *Qu'est-ce que la justice sociale ? Reconnaissance et redistribution*. Paris : Éditions La Découverte.

Fraser, Nancy. (2012). *Le féminisme en mouvements : Des années 1960 à l'ère néolibérale*. Paris : Éditions La Découverte.

Friedrich, Su. (2018). *Edited By : Women Film Editors*. Récupéré de <http://womenfilmeditors.princeton.edu/>

Foucault, Michel. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris : Éditions Gallimard.

Habermas, Jürgen. (1993). *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot.

Honneth, Axel. (1992, 2000). *La lutte pour la reconnaissance*. Paris : Les Éditions du Cerf.

Istituto Italiano di Cultura di Montreal. (2018). *Alina Marazzi : réalisation et œuvre cinématographique présentées dans un cycle de conférences et leçons auprès des Universités de Montréal*. Récupéré de https://iicmontreal.esteri.it/iic_montreal/fr/gli_eventi/calendario/2018/11/alina-marazzi-la-regia-e-l-opera.html

Jean, Marcel. (2005). *Le Cinéma québécois*. Montréal : Les Éditions du Boréal.

Lamoureux, Diane. (2016). *Les possibles du féminisme : agir sans « nous »*. Montréal : Les Éditions du Remue-ménage.

Lebow, Alisa. (2012). *The cinema of me: the self and subjectivity in first person documentary*. Columbia University Press.

Lepage, Marquise et Isabelle Hayeur pour Réalisatrices Équitables. (janvier 2011). *Les réalisatrices : vers une équité de fait*. Mémoire présenté en commission parlementaire du Québec.

Lusztig, Irene. (2019). *Feminist Filmmaking Syllabus*. Récupéré de http://komsomolfilms.com/wp-content/uploads/2019/05/feminist_filmmaking_syllabus_for_anyone.pdf

Marazzi, Alina. (29 novembre 2018). *Mémoire personnelle, mémoire collective (en dialogue avec Giovanni Princigalli)*. [Leçon de cinéma]. UQAM : Labdoc (Le laboratoire de recherche sur les pratiques audiovisuelles documentaires).

Odin, Roger (dir.). (1995). *Le film de famille : usage privé, usage public*. Paris : Méridiens Klincksieck.

Office national du film du Canada. (2019). *Archives ONF*. Récupéré de <http://www.images.onf.ca/images/pages/fr/index.html>

Panelli, Martina. (2016). *La réécriture comme autoportrait : médias, corps et archives dans le cinéma d'avant-garde féminin*. (Thèse D. en Études Cinématographiques). Université Paris 8 et Université d'Udine. Récupéré de <http://www.theses.fr/2016PA080086>

Paquin, Louis-Claude. (2014). *La recherche. Méthodologie de la recherche-crédation*. Récupéré de http://multimedia.uqam.ca/profs/lcp/methoRC/3_3_methodologie.pdf.

Paraloeil. (2019). *Collection Mémoires vives*. Récupéré de <http://www.paraloeil.com/memoires-vives/>

Réalisatrices Équitables. (Juin 2016) *La place des créatrices dans les postes clés de création de la culture au Québec*. Rapport, Journée d'étude sur les femmes créatrices du Québec

Le Regroupement québécois des Centres d'aide et de lutte aux agressions à caractère sexuel. (Décembre 2017). *Services en agressions sexuelles Une situation alarmante : des solutions présentes*. Portrait des besoins au sein du Regroupement québécois des CALACS.

Réseau Québécois en Études Féministes. (2015) *Ligne du temps de l'Histoire des femmes au Québec*. Récupéré de <http://www.histoiredesfemmes.quebec/>

Société Radio-Canada. (2019). Archives. Récupéré de <https://ici.radio-canada.ca/archives>

Société Radio-Canada. (2008). Archives. Récupéré de http://archives.radio-canada.ca/info/archives/archives_fr_00.asp

Surprenant, Louise. (2006). *L'art de monter : approche phénoménologique de la pratique du montage dans une étude de cas en documentaire*. (Thèse D. en études et pratiques des arts). Université du Québec à Montréal.

FILMOGRAPHIE

Baillargeon, Paule. (2011). *Trente tableaux*. [DVD]. Office National du Film du Canada.

Cho, Karen. (2012). *Statu quo? Le combat inachevé du féminisme au Canada*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de https://www.onf.ca/film/statu_quo_le_combat_inacheve_du_feminisme/

Dansereau, Mireille. (1973). *J'me marie, j'me marie pas*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de https://www.onf.ca/film/jme_marie_jme_marie_pas/

Dansereau, Mireille. (1972). *La vie rêvée*. [Film, 35 mm]. Association Coopérative des Productions Audio-Visuelles.

Dore, Mary et Nancy Kennedy. (2014). *She's Beautiful When She's Angry*. [DVD]. Southport : Music Box Films.

Lévesque, Claudie. (2011) *Ma famille en 17 bobines*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://f3m.ca/film/famille-17-bobines/>

Marazzi, Alina. (2002). *Un'ora sola ti vorrei* [DVD]. Campi Bisenzio : Cecchi Gori home video.

Marazzi, Alina. (2008) *Vogliamo anche le rose*. [DVD]. Milano : Dolmen home video.

Martel, Caroline. (2004) *Le fantôme de l'opératrice*. [DCP]. Productions Artifact.

Poirier, Anne Claire. (1968). *De mère en fille*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de https://www.onf.ca/film/de_mere_en_fille/

Poirier, Anne Claire. (1974). *Les filles du Roy*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de https://www.onf.ca/film/filles_du_roy/