

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LIBÈRE TA PAROLE.

UNE INSTALLATION SCÉNIQUE FÉMINISTE : CONCEPTUALISATION ET ANALYSE D'UN PROCESSUS DE
CRÉATION EN COLLECTIF AUPRÈS DE FEMMES VICTIMES D'AGRESSION.S SEXUELLE.S.

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

À LA MAITRISE EN THÉÂTRE

PAR

MÉLISANDE GOUX

AOÛT 2022

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.04-2020). 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

Merci à ma direction de recherche, Ney Wendell Cunha Oliveira d'avoir été présent lors de tous les aléas que ce parcours de maîtrise a pu avoir. Merci aussi d'avoir su pousser mes réflexions encore plus loin afin que ma démarche se transforme en savoir scientifique de qualité.

Je tiens à remercier tout particulièrement les huit participantes anonymes qui ont été présentes, parfois pour un temps, parfois jusqu'au bout et qui ont engagé leur énergie et leur intimité dans le projet. Merci de m'avoir fait confiance, de votre ouverture et d'avoir rendu, par votre présence, cette étude possible.

Merci au CALACS *Trêve pour Elles* pour sa confiance, sa patience et sa collaboration. Merci d'avoir été un lien sécurisant entre les participantes et cette recherche. Sans vous, l'étude n'aurait pas été aussi rassurante émotionnellement qu'elle a pu l'être.

Merci à Andréanne Samson et Geneviève Jacob, des amies, des collaboratrices et des collègues d'exception qui ont plongé avec joie et sans aucune limite dans la création de l'installation scénique. Merci pour votre militantisme féministe.

Merci à Maxime Guay et à sa famille d'avoir été là au quotidien et d'avoir souvent répondu aux besoins les plus farfelus qu'une maîtrise en théâtre peut demander.

Merci à mes amies et à ma famille pour leur soutien et leurs encouragements avant même mon entrée dans le programme. Merci de me soutenir constamment, à votre façon, mes projets artistiques.

Merci à l'équipe de l'école supérieure de théâtre, Azraelle, Patrice, Luc, Pascale, Charles-Hugo, Sylvianne, d'avoir rendu cette recherche-crédation possible dans le cadre d'une maîtrise en théâtre à l'UQAM en période de COVID-19.

Merci à l'ADÉMAT, mon association étudiante, de m'avoir sorti la tête des cours et de la solitude engendrée par la rédaction. Les rires, les loisirs et les relations interpersonnelles sont des chargeurs de batterie non négligeables qui m'ont permis de toujours mieux revenir à ma recherche.

Merci à mes cher.ères ami.e.s de la maîtrise en théâtre, Andréanne, Jade, Barbara, Anne-Marie, Emmanuelle et Claire pour ces moments d'écoute, de partage, de soutien et, surtout, pour ces nombreuses sessions de travail bien trop caféinées.

Merci à Hélène Lambin pour ta précieuse aide graphique et linguistique m'ayant permis la réalisation d'un programme de salle tel que je l'imaginai. Merci à Anaëlle Soler pour ta magnifique relecture.

Elisabeth Senay, merci pour le mentorat et les précieux conseils d'une ancienne élève passée par le même programme.

Merci à Salma Bensouda Koraichi, Mélanie Gravel et Annie Baillargeon Fortin d'avoir créé du savoir sur des sujets similaires qui m'ont nourri autant sur le fond que sur la forme. Vous avez été mes béquilles sans même le savoir. Merci d'avoir complété un parcours de maîtrise à l'UQAM avant moi.

Merci à tout.e.s celles et ceux que j'oublie...

DÉDICACE

À toutes les femmes survivantes d'agression.s sexuelle.s, vous êtes plus fortes que vous le pensez.

N-B

Des ressources pour l'entourage et les personnes ayant un vécu d'agression.s sexuelle.s existent. Vous pouvez vous référer aux professionnels de la santé, aux associations féministes ou à votre gouvernement selon votre lieu d'habitation. Voici deux ressources québécoises valides en 2023:

Ligne d'écoute et d'urgence anonyme pour les allié.e.s et les survivant.e.s d'agression.s sexuelle.s :

1 888 933-9007

Liste provinciale des organismes d'aide aux personnes victimes d'agression.s sexuelle.s rédigée par le gouvernement du Québec :

<https://www.quebec.ca/famille-et-soutien-aux-personnes/violences/agression-sexuelle-aide-ressources/organismes-d-aide-aux-victimes>

Les termes *survivantes* et *victimes* d'agression.s sexuelle.s sont utilisés ici au même titre puisque les femmes participantes ont mentionné, pendant le processus de création, qu'elles s'identifiaient autant à un terme qu'à l'autre. Afin de respecter leurs envies et de témoigner de l'hétérogénéité du groupe, les deux mots seront utilisés ici sans aucune différence.

L'écriture épiciène est utilisée dans ce mémoire afin de poser un geste concret qui affirme ma position féministe tout au long de ma rédaction. Ce geste permet aussi de démocratiser ce type d'écriture tout en le rendant valable dans un texte scientifique.

Afin de souligner que la majorité des agressions sont produites par des personnes du genre masculin, j'utiliserai le terme agresseur.s uniquement au masculin. Dans le même esprit, pour souligner que la majorité des victimes sont du genre féminin j'écrirai victime.s ainsi que survivante.s exclusivement au féminin dans ce présent mémoire.

Les participantes au projet sont définies dans leur genre comme des femmes pour les raisons suivantes :

- Demeurer en adéquation avec l'organisme partenaire, le CALACS *Trêve pour Elles*, qui s'adresse exclusivement aux personnes ayant un vécu d'agression.s sexuelle.s se définissant de genre féminin.
- Être en adéquation avec mes valeurs féministes en accordant par la règle du nombre. Dans le groupe de participantes, la majorité des personnes se définissaient comme des femmes.

Les textes des femmes, à l'intérieur de ce présent mémoire, ont été retranscrits à l'ordinateur pour une meilleure lecture. Cependant, ils sont restés fidèles aux originaux (fautes d'orthographe, ratures, mise en page, etc.) afin de respecter le processus de création et l'identité artistique des participantes.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iv
N-B.....	v
LISTE DES FIGURES.....	x
LISTE DES TABLEAUX	xi
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES.....	xii
RÉSUMÉ	xiii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I.....	7
COMPRENDRE LE BESOIN D’EXPLORER DES MOYENS D’EXPRESSION CRÉATIFS ET SÉCURITAIRES POUR LES FEMMES SURVIVANTES D’AGRESSION.S SEXUELLE.S	7
1.1. Les difficultés liées au dévoilement de la parole après une agression sexuelle	7
1.1.1. Le contexte	7
1.1.2. Les réactions des récepteur.rice.s des paroles des victimes.....	10
1.2. Les arts communautaires comme voie privilégiée pour ouvrir la parole des femmes victimes d’agression.s sexuelle.s	12
1.2.1. Définition et concepts clés des arts communautaires	12
1.2.2. Processus créatifs avec des femmes victimes de violences : exemple du collectif du théâtre des cuisines, de l’œuvre Bongo Té Tika! créer par le théâtre des petites lanternes et du projet artistique Elles disent... mis en scène par Sarah Champion-Schreiber	17
1.2.3. L’installation immersive et participative : forme artistique choisie pour dialoguer.....	23
1.3. La violence sexuelle envers les femmes vue comme un problème systémique : les arts communautaires et le féminisme intersectionnel, des méthodes d’action et de compréhension	30
1.3.1. Le féminisme intersectionnel pour comprendre les violences sexuelles faites aux femmes	30
1.3.2 Les arts communautaires et l’intervention sociale féministe : deux manières d’apporter du soutien aux femmes survivantes d’A.S.....	32
1.4. Problématique et questions de recherche	35
1.5. Conclusion du chapitre	37
CHAPITRE II.....	38
LA CRÉATION	38
2.1 Le terrain	39
2.1.1 L’organisme partenaire : Le CALACS Trêve pour Elles.....	39

2.1.2 Le profil des participantes	41
2.2 La préparation de la création	43
2.2.1 La posture de la chercheuse.....	43
2.2.2 Le recrutement et les limites du projet.....	44
2.2.3 L'éthique du projet.....	45
2.2.4 Les méthodes pour collecter les données : les questionnaires anonymes et le carnet de bord de la chercheuse.....	46
2.3 Le déroulement de la création	49
2.3.1 Les ateliers théâtre inspirés d'Augusto Boal	50
2.3.2 Les ateliers d'écritures inspirés de Sonia Chiambretto	56
2.3.3 Les ateliers de création autour de l'installation scénique.....	65
2.3.4 La diffusion de leurs paroles artistiques sous la forme d'une installation.....	71
2.4 Conclusion du chapitre.....	81
CHAPITRE III.....	84
APPORTS DU PROCESSUS DE CRÉATION POUR LES PARTICIPANTES : MISE EN PLACE DES STRATÉGIES, OBSERVATIONS ET RÉSULTATS.....	84
3.1 Un processus de création en collectif pour briser l'isolement.....	84
3.1.1 L'apport des jeux de groupe.....	85
3.1.2 L'effet d'entraînement d'une création individuelle en simultanée	90
3.1.3 La création d'une hiérarchie horizontale	93
3.1.4 Comment le groupe favorise l'agentivité des femmes participantes	95
3.2 De la femme victime à la femme créatrice : un procédé d'empouvoirement	102
3.2.1 La déconstruction de l'artiste.....	103
3.2.2 Rassurer les participantes grâce à des stratégies de régulation émotionnelle....	109
3.3 La traversée du processus de création : quelles retombées pour les participantes ?	114
3.3.1 Aborder la question du lâcher-prise et de la confiance	115
3.3.2 Porter un regard positif sur son histoire	117
3.3.3 L'interartistique : quels apports pour les participantes ?	120
3.3.4 Les effets positifs de tendre vers un projet commun : la création de l'installation scénique	125
3.3.5 Diminuer les craintes des participantes par la mise en place d'éléments sécurisants pendant la diffusion de l'installation.....	128
3.4 Les émotions des participantes pendant et après la diffusion de l'installation.....	131
3.4.1 Pendant leur venue à la diffusion de l'installation scénique	131

3.4.2 Après leur venue à la diffusion de l'installation scénique.....	134
3.5 Conclusion du chapitre.....	136
CONCLUSION.....	138
ANNEXE A.....	142
ANNEXE B.....	143
ANNEXE C.....	144
ANNEXE D.....	146
ANNEXE E.....	147
BIBLIOGRAPHIE.....	152

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 Le premier arrêt du parcours interactif : le rétroprojecteur	75
2.2 Le deuxième arrêt du parcours interactif : la forêt.....	77
2.3 Le deuxième arrêt du parcours interactif : les quatre iPads.....	77
2.4 Le troisième arrêt du parcours interactif : les cadres suspendus.....	78
2.5 Le quatrième arrêt du parcours interactif : le mur des définitions.....	80
3.1 Reproduction du jeu intitulé <i>les cases</i> fait dans le troisième atelier de théâtre.....	90
3.2 Détail du rideau de vêtements.....	98
3.3 Création d'un Calligramme depuis un texte produit en atelier d'écriture.....	106
3.4 Intérieur du cubicule côté droit.....	132
3.5 Intérieur du cubicule côté gauche.....	133
3.6 Détail du mur des spectateur.rice.s	135

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
Tableau 1 - Texte produit lors d'un atelier d'écriture.....	1
Tableau 2 - Texte produit lors d'un atelier d'écriture.....	7
Tableau 3 - Hypothèse de la recherche.....	15
Tableau 4 - Comparatif entre l'art communautaire et l'intervention sociale féministe par rapport aux femmes survivantes d'A.S.....	32
Tableau 5 - Texte produit lors d'un atelier d'écriture.....	38
Tableau 6 – Le déroulement du processus de création.....	50
Tableau 7 – Texte produit lors du premier atelier d'écriture.....	58
Tableau 8 – Texte produit lors du deuxième atelier d'écriture.....	60
Tableau 9 – Texte produit lors du troisième atelier d'écriture.....	63
Tableau 10 – Texte produit lors d'un atelier écriture.....	84
Tableau 11 – Texte produit dans le troisième atelier d'écriture et ayant servi de base textuelle pour la création du Calligramme	105
Tableau 12 – Texte et tableau produit lors du premier atelier d'écriture.....	107
Tableau 13 - Les 3 besoins psychologiques de base selon Edward Deci et Richard Ryan appliqués à ma recherche.....	111
Tableau 14 - Courbe en U appliquée aux ateliers de théâtre.....	122
Tableau 15 - Courbe en U appliquée aux ateliers d'écriture.....	123
Tableau 16 - Courbe en U appliquée aux ateliers de créations autour de l'installation.....	124
Tableau 17 – Texte produit lors d'un atelier d'écriture.....	138

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

A.S. : Agression.s sexuelle.s

RQCALACS : Regroupement Québécois des CALACS

CALACS : Centre d'Aide et de Lutte contre les Agressions à Caractère Sexuel

TPE : Trêve pour Elles (CALACS basé à Montréal)

SSPT : Syndrome de Stress Post-Traumatique (*définition tirée du mémoire de maîtrise de Patrick Straehl*)

TSO : Traumatismes liés au Stress Opérationnel, stress vécu spécifiquement par les militaires et employé par les forces canadiennes pour le différencier de celui vécu par le reste de la population (*définition tirée du mémoire de maîtrise de Patrick Straehl*)

GRET : groupe de Recherche sur l'Enseignement du Théâtre

Afin de garantir l'anonymat des femmes participantes, elles seront mentionnées ainsi dans le mémoire « (F.) », sans possibilité d'être différenciées de manière individuelle. Le choix de la lettre F fait référence à *femme*.

Afin de simplifier la notation et la compréhension, les données provenant des questionnaires seront mentionnées ainsi : (Q.1) pour le 1^{er} questionnaire (Q.2) pour le 2^{ième} et (Q.3) pour le dernier.

RÉSUMÉ

Cette recherche-crédation s'intéresse à l'expression artistique des femmes survivantes d'agression.s sexuelle.s (A.S.) sur leur vécu traumatique. Ancrée dans une démarche d'arts communautaires, cette étude a pour objectifs principaux l'accessibilité et l'appropriation de certains médiums artistiques par le groupe de femmes victimes d'A.S. participantes, s'affirmant ici comme des femmes créatrices.

Pour répondre à cette envie, j'ai mis en place un processus de création en collectif d'environ trois mois, constitué d'ateliers de théâtre, d'écriture et d'arts visuels à destination de huit femmes membres du Centre d'Aide et de Lutte contre les Agressions à Caractère Sexuel Trêve Pour Elles (CALACS TPE). Ces ateliers ont abouti à la présentation publique d'une installation immersive et participative intitulée « *Libère ta parole. Crier avec l'art* ». Cette dernière, grâce à sa forme interactive, aura permis aux spectateur.rice.s d'expérimenter la position d'allié.e, en lien avec le sujet.

Ces dix ateliers de création ont été l'occasion de mélanger les théories et les méthodologies des arts communautaires avec celles de l'intervention féministe intersectionnelle. J'ai alors procédé à une étude qualitative s'appuyant sur l'observation active et sur trois questionnaires diffusés aux femmes à différents moments du projet. Ma démarche a naturellement été inspirée par des pratiques artistiques et des pratiques sociales qui placent au cœur de leurs approches les personnes directement concernées par le sujet, soit les femmes survivantes d'A.S. dans mon cas. J'ai par conséquent dialogué avec des artistes tel.le.s qu'Augusto Boal et son théâtre de l'Opprimé, l'autrice Sonia Chiambretto concernant son rapport à l'écriture spontanée et le plasticien Alain Alberganti au sujet de sa vision de l'installation. Je me suis également intéressée à l'intervention féministe telle qu'explicitée par Francine Ouellet afin de traiter les participantes comme des collaboratrices en action, qui parviennent à s'approprier les moyens d'expression explorés ici.

Ce processus de création a été l'occasion pour elles de voir et de porter autrement leur vécu d'A.S., souvent avec plus de légèreté. Il a également été facteur d'empouvoirement, de reprise de confiance en elles et d'une meilleure connaissance de leurs capacités personnelles. Ces acquis ont permis aux participantes de s'affirmer et d'asseoir leur légitimité à parler artistiquement de leurs vécus d'A.S. dans l'espace public et ce, afin d'aspirer à certains changements sociaux.

Mots-clés : agression.s sexuelle.s, processus de création, arts communautaires, féminisme intersectionnel

INTRODUCTION

Tableau 1 - Texte produit lors d'un atelier d'écriture

<p><i>Ne demande pas si tu veux pas savoir. Ne parle pas si c'est pour me faire taire.</i></p> <p><i>Un jour peut-être on se comprendra, mais tant que le doute sera là je prendrais la fuite.</i></p>
--

Cette recherche-crédation a pris racine dans mon expérience de femme ayant un vécu d'agression.s sexuelle.s (A.S.) et cherchant des moyens de communication multiples afin d'exprimer de la manière désirée (dessins, poèmes, chansons, danse, etc.) son histoire personnelle d'A.S.. Malgré des contextes différents, en arrivant à Montréal en 2017, j'ai été confrontée à des problématiques similaires à celles rencontrées auparavant en France.

J'ai par ailleurs vite remarqué l'existence du Regroupement Québécois des Centres d'Aide et de Lutte contre les Agressions à Caractère Sexuel (RQCALACS) et que ce dernier était le principal répondant, dans la province¹, pour les femmes survivantes d'A.S..

Avec les récents mouvements de libération de la parole autour du sujet (*#Metoo*, la liste *Dis son nom*, les accusations d'A.S. dans les forces armées canadiennes, les nombreuses plaintes d'A.S. en milieu universitaire, etc.), le RQCALACS est beaucoup plus sollicité qu'auparavant. A titre d'exemple, le RQCALACS avait déjà constaté une nette augmentation des demandes d'aide auprès de leurs centres à la suite du dévoilement public qu'avait fait la chanteuse Nathalie Simard, en 2004, contre son producteur et imprésario Guy Cloutier (RQCALACS, 2017). Cependant, les demandes d'aide de la part des victimes se sont davantage intensifiées depuis le mouvement international *#Metoo* lancé sur les réseaux sociaux, en octobre 2017. L'organisme constate ainsi que :

Uniquement dans la période du 16 au 26 octobre 2017, soit 10 jours après le lancement de *#MoiAussi*, les Centres membres du Regroupement québécois des CALACS ont noté une hausse des nouvelles demandes d'aide variant entre 100% et 533%. En moyenne, les demandes ont plus que triplé. (RQCALACS, 2017, p. 13)

¹ En 2022 le RQCALACS compte à lui seul plus de 30 centres d'aide partout au Québec.

Le regroupement explique qu'il ne peut pas vraiment pallier ces besoins grandissants puisqu'il opère avec le même nombre de ressources humaines et matérielles qu'avant le #MeToo. Aujourd'hui, on fait donc face à un contexte tendu où les paroles des victimes se libèrent, mais où les espaces pour les recevoir sont insuffisants (RQCALACS, 2017). Cette tension ne laisse qu'une faible marge de manœuvre aux centres d'aide qui souhaitent innover ou expérimenter de nouvelles méthodes d'intervention. De plus, le RQCALACS déplore que « les délais d'attente pour obtenir des services ont augmenté dans la plupart des centres, allant désormais jusqu'à 18 mois dans certaines régions. » (2017, p. 13). L'augmentation de ce délai est problématique puisque cette attente se déroule dans un système où la culture du viol prédomine². Ce contexte est défavorable au bien-être des survivantes car, véhiculant des mythes et des idées reçues sur les A.S., il banalise des gestes agressifs envers les victimes comme, entre autres, la perte de leur entourage ou la remise en question immédiate de leur parole (Salmona, 2018). Cette culture du viol pousserait donc les femmes, en attente de soutien, à davantage s'isoler et se taire plutôt que l'inverse. Ainsi, plus l'attente pour accéder à un service d'aide est longue, plus la femme a de chance de voir son état émotionnel s'aggraver.

Je constate toutefois que cette situation est en train de changer depuis quelques années, puisque le sujet des A.S., avec son ampleur et sa médiatisation actuelle, passe tranquillement de la sphère intime à la sphère politique et, au Québec, prend aujourd'hui la forme « d'un débat public sans précédent » comme le mentionne le rapport québécois sur la violence et la santé en 2018 (Baril et Laforest, 2018, p. 57). La nature d'un débat public peut, par exemple, se constater par le type de personnes qui abordent le sujet et la facilité d'accès à l'information. Depuis quelques années, au Québec, il est possible de constater que le sujet des A.S. n'est plus limité à certaines sphères précises (domaine scientifique et militant) ou à des personnes spécialistes de la question (féministes, chercheur.se.s, etc.), mais que le sujet est bien présent dans de multiples domaines de la société. Ainsi, il est aisé pour la population de se procurer de l'information sur les A.S. sous diverses formes. Par ailleurs, la question des A.S. est également abordée par des personnes que l'on n'entendait pas forcément sur le sujet (témoignages de survivantes sur les réseaux sociaux, articles dans la presse, balados, etc.). Ces changements de formes et d'émetteur.rice.s permettent à la fois de toucher des publics différents (l'utilisation de canaux de diffusions divers et les intérêts des publics variant selon le médium proposé) que d'amener des discours innovants dans l'espace public par des personnes « généralement inaudibles et invisibles » (Lamoureux, 2010, p. 6). Cette volonté d'offrir une visibilité publique aux personnes marginalisées a pour objectif, autant en arts communautaires (Lamoureux, 2010) qu'en intervention sociale féministe, de faire passer le sujet traité de la sphère intime à la sphère politique.

² Voir partie 1.1.1 intitulé *Le contexte*.

Francine Ouellet (2000) prend l'exemple des violences conjugales, qui, grâce au travail effectué par les féministes, sont passées d'un débat de nature privée à une problématique d'ordre public. C'est en partie pour ces raisons que j'ai entamé une recherche féministe prenant la forme d'un processus d'arts communautaires permettant d'aborder la question des A.S..

Cette forme a ainsi constitué, pour les participantes de mon étude, des femmes recevant de l'aide auprès du CALACS TPE, une structure sécuritaire leur permettant de dévoiler de façon artistique leurs témoignages hors d'un cercle de confiance tout en minimisant les potentielles répercussions négatives liées à leurs expressions sur leur vécu d'A.S.. Ève Lamoureux (2011) explique d'ailleurs que l'art communautaire, une branche de l'art engagé, souhaite :

Susciter des questionnements, des réflexions à l'égard d'enjeux sociaux ou politiques ; créer du sens, de la connaissance ou décentrer le regard normalement porté sur les choses ; faire vivre aux spectateurs une expérience bouleversant à la fois leurs sens, leurs émotions et leur rationalité ; enfin, créer des espaces de rencontre, d'intimité, d'intersubjectivité entre les gens. (Lamoureux, 2011, p. 96)

Les volontés énumérées ci-dessus représentent des effets recherchés pour le public consommant ces œuvres, mais aussi des expériences souhaitées pour la communauté cocréatrice. Je parle de communauté cocréatrice car, en dépit de l'absence de définition commune aux arts communautaires, des pratiques similaires en ressortent, notamment le fait de collaborer étroitement avec la communauté touchée par le sujet. Ève Lamoureux (2011) démontre l'existence de ce lien étroit en précisant que :

Certains artistes, dans l'optique des arts communautaires, créent des œuvres qui exigent leur insertion dans une communauté particulière, souvent marginalisée, et une participation importante de ses membres. Ces derniers deviennent cocréateurs, puisqu'ils collaborent à l'entièreté du processus créatif (conceptualisation et réalisation). (Lamoureux, 2011, p. 96)

On peut ainsi dire que cette pratique pousse les artistes à créer *avec* les communautés touchées et non pas seulement *à propos* d'elles. Cette forme semble alors répondre aux besoins des femmes ayant un vécu d'A.S. souhaitant expérimenter elles-mêmes divers moyens d'expression artistique sur leurs histoires. C'est de là que découle l'hypothèse de mon étude : la diversification des moyens d'expression, inspirée par l'hybridité des projets d'arts communautaire, permet l'ouverture d'une nouvelle parole pour les femmes survivantes d'A.S.. En effet, cette diversification des formes d'expression pousse les participantes à adopter des points de vue souvent différents par rapport à leur propre vécu d'A.S. ce qui favorise l'émergence de discours inédits. Je souligne ici la nécessité

d'accorder autant d'importance au contenu du discours qu'à la forme choisie pour l'aborder, tout comme l'affirme Monique Surel-Tupin (1983) : « il ne suffit pas de donner une tribune aux femmes [...] encore faut-il laisser à leur parole toute son authenticité en leur laissant le choix de leur moyen d'expression. » (p. 63). Cependant, si expérimenter des moyens d'expression artistiques afin d'aborder différemment son vécu d'A.S. se révélait une noble entreprise, tout le projet demeurait encore très vaste et il m'a fallu spécifier mon projet d'étude, cela dès le début de ma recherche.

J'ai rapidement constaté qu'aujourd'hui, la pratique des arts communautaires est plutôt répandue au Québec, mais que les recherches scientifiques sur le sujet sont au contraire assez rares. J'ai également noté que les recherches scientifiques en féminismes, lorsqu'elles étudiaient le sujet des A.S., s'intéressaient surtout à la question de la prévention, laissant régulièrement de côté la question des conséquences sur les vies des victimes après ces événements. Ces lacunes scientifiques présentes dans les deux domaines cités m'ont confirmé l'importance et la pertinence de produire une recherche en arts communautaires avec des femmes survivantes d'A.S., et ce afin d'aborder artistiquement leur vie après cet événement traumatique. J'ai ainsi pu préciser ma recherche en me posant la question suivante : comment le processus de création en collectif permet-il aux femmes survivantes d'agression.s sexuelle.s (A.S) de s'approprier les moyens d'expression artistiques proposés? L'objectif fut donc de s'inspirer des techniques des arts communautaires afin que les femmes victimes d'A.S. puissent développer de nouvelles méthodes d'expression qui seraient présentées à un large public au moyen d'une installation immersive et interactive. Deux composantes du projet m'ont alors semblées importantes : leurs positions en tant que femme créatrice et leur appropriation des moyens d'expression artistiques proposés ici. Ces deux éléments m'ont amenée à analyser l'apport de ce processus de création en collectif sur ces femmes.

Afin de répondre à ma question et d'atteindre mes objectifs de recherche, j'ai procédé à une étude de type qualitative dans une perspective phénoménologique, ce qui m'a permis de comprendre l'essence des phénomènes vécus. Dans ce but, je me suis appuyée sur les points de vue des personnes qui les ont expérimentés, soit les participantes à l'étude (Ntebutse et Croyere, 2016). Cette méthodologie étant souvent appliquée lors de recherches en intervention sociale, en féminisme ou en art, il m'a semblé naturel d'avoir recours aux mêmes types de procédés. J'ai ainsi mis en place trois questionnaires de nombreux moments de discussion et de rétroactions collectives et mené une observation active pendant les dix ateliers de création, et ce en vue d'accéder aux vécus et aux ressentis des femmes participantes. Cette recherche a réuni huit femmes membres du CALACS TPE, durant dix semaines, dans des locaux de jeux de l'UQAM à l'occasion d'ateliers artistiques hebdomadaires. Ces ateliers ont abouti à une installation immersive et interactive ouverte aux publics.

Les balises de ma recherche se sont progressivement précisées. Dans un premier temps, j'ai cherché un organisme d'aide aux femmes victimes d'A.S. dans la perspective de créer un partenariat avec ce dernier. Nos échanges m'ont amenée à me positionner en tant qu'intervenante socioartistique et non plus uniquement comme une femme ayant un vécu d'A.S.. Nous avons également établi le nombre de participantes, fixé à un maximum de dix femmes membres de l'association, et le lieu des ateliers, qui se sont déroulés dans les locaux de répétition de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. Ces balises ont mis l'accent sur deux éléments importants du projet : la création d'un groupe intimiste et la mise en avant du côté artistique de cette recherche.

En parallèle à ces discussions, j'ai précisé les types de médiums artistiques qui constitueraient ce processus de création multidisciplinaire. Afin que les participantes s'approprient différents moyens d'expression sur leur vécu d'A.S., je me suis dirigée vers le théâtre, l'écriture et les arts visuels. Ces choix ont, par conséquent, précisé la forme esthétique que prendrait le résultat final, puisque ce dernier témoignerait à la fois du processus de création et de son éthique de recherche (sécurité pour les participantes, considération des cocréatrices comme des artistes, etc.). J'ai alors décidé que le lien entre les émettrices et récepteur.rice.s de ces paroles s'établirait par le biais d'une installation immersive et interactive. J'ai cependant fait le choix de concentrer mon regard sur le processus de création et non sur la réception du public, afin que les femmes participantes soient bien le cœur de cette recherche.

Dans ce mémoire, j'étaye mon raisonnement en trois parties. Dans le premier chapitre, je pose les assises fondamentales me permettant de définir la pratique des arts communautaires, en m'appuyant notamment sur les travaux d'Ève Lamoureux. Je mets également à contribution ma position sur la question des agressions à caractère sexuel, grâce aux travaux menés par Manon Bergeron et Martine Hébert.

En rapprochant ces deux domaines, je démontre en quoi les arts communautaires représentent une pratique intéressante à mettre en place auprès des femmes survivantes d'A.S. dans le contexte québécois actuel. Je porte mon regard sur des pratiques similaires afin d'en montrer les ressemblances et les divergences, ce qui me permet, dans un second temps, d'étayer la forme finale artistique choisie pour cette étude, soit la création d'une installation immersive et interactive.

Dans le deuxième chapitre, j'expose en détail les éléments concrets que j'ai mis en place afin de répondre à ma question de recherche et à ses objectifs. J'y développe la méthodologie phénoménologique choisie afin d'explicitier la manière dont la création avec les participantes s'est déroulée. J'y mets également en lien les divers médiums choisis, à savoir les ateliers de théâtre inspirés du théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal, ceux d'écriture basés sur la pratique de Sonia Chiambretto et les séances de création autour de l'installation scénique guidées par les recherches d'Alain Alberganti. Ce rapprochement me donne l'occasion de comprendre comment les femmes participantes se sont appropriées les moyens d'expression artistiques explorés ici.

Dans le troisième chapitre, j'analyse les résultats obtenus dans le but de valider mon hypothèse de recherche. Je détaille l'importance d'avoir mis en place un processus collectif, et non solitaire, afin de briser l'isolement et de créer un sentiment de sororité donnant une certaine force aux participantes.

Ce processus de création a en effet insufflé une certaine reprise d'agentivité dû notamment au changement de position opéré, de la femme survivante d'A.S. à la femme créatrice. J'identifie ensuite les éléments complémentaires à ceux abordés au sein du CALACS TPE afin d'explicitier la manière dont ce processus de création peut représenter une belle addition aux aides proposées dans les CALACS. Je conclus enfin par un bilan de l'expérience qui expose les réussites et les limites de l'étude.

CHAPITRE I

COMPRENDRE LE BESOIN D'EXPLORER DES MOYENS D'EXPRESSION CRÉATIFS ET SÉCURITAIRES POUR LES FEMMES SURVIVANTES D'AGRESSION.S SEXUELLE.S

Tableau 2 - Texte produit lors d'un atelier d'écriture

<p><i>Y'a quoi sous les nuages ? Hey tu penses à moi des fois ? Moi dès que je regarde le ciel.</i></p> <p><i>Un nuage de coton.</i></p> <p><i>Des fois, je voudrais être un orage pour déverser toute ma colère de la pluie de larmes, des éclairs de rage et le calme après, ce calme il est pour moi, c'est mon horizon.</i></p>

Ce premier chapitre présente le contexte dans lequel les femmes victimes d'A.S. ouvrent leur parole. Avant d'exposer la problématique et les enjeux de la recherche, je propose de définir le concept du féminisme intersectionnel, la notion de violence.s sexuelle.s et la pratique des arts communautaires. C'est dans ce chapitre que je pose les balises de ces trois thématiques afin de pouvoir les mettre en relation les unes par rapport aux autres. Dans ce but, je m'intéresse à deux champs de recherche, celui du féminisme et de l'intervention sociale, avec les travaux de Manon Bergeron, de Francine Ouellet et du RQCALACS, et celui des arts communautaires avec les écrits d'Ève Lamoureux et du groupe de recherche sur l'enseignement du théâtre (GRET). Ce chapitre permet d'exposer les fondements théoriques de la recherche afin de comprendre, dans un deuxième temps, les actions artistiques mises en place.

1.1. Les difficultés liées au dévoilement de la parole après une agression sexuelle

1.1.1. Le contexte

Delphine Lacombe (2019) constate que le mouvement international *#Metoo*, ou *#MoiAussi* en français, lancé sur les réseaux sociaux en octobre 2017 par l'actrice Alyssa Milano, a permis une certaine libération de la parole des femmes victimes d'A.S.. Plus tard, pendant l'été 2020, nous avons pu retrouver dans cette même idée la liste *Dis son nom*, initiée par un groupe de Québécoises anonymes sur Facebook et Instagram. L'objectif de ces mouvements est d'ouvrir publiquement, grâce aux réseaux sociaux, la parole des victimes d'A.S.. L'un de leurs enjeux phares est également de rassembler toutes

ces voix afin de montrer que les A.S. ne sont pas des faits isolés, mais au contraire, des événements extrêmement répandus. Sur leur site Web, les initiatrices anonymes de *Dis son nom* affichent d'ailleurs clairement leur position en écrivant : « Cet état des faits concernant la culture du viol dépasse les histoires individuelles et appelle à une réflexion sérieuse sur les crimes à caractère sexuel. » (Anonyme, 2021). Avec ces actions posées sur les réseaux sociaux, les violences à caractère sexuel questionnées dans leur globalité apparaissent alors comme un problème inhérent à un contexte sexiste et non propre à une personne unique. La sociologue Sandrine Ricci (2018) va dans le même sens et explique qu'au Québec « on peut parler de culture du viol, en référence à un environnement qui normalise une sorte d'appropriation permanente du corps et de la sexualité des femmes » (Ricci, 2018, p. 3). Les études féministes³ et les vagues de dénonciations sur les réseaux sociaux soutiennent le fait que la société québécoise porte les marqueurs d'une culture du viol, ce qui expliquerait pourquoi les A.S. sont un problème fondamentalement systémique et non individuel. Afin de définir le concept de culture du viol, je m'appuie sur l'ouvrage de l'autrice et militante Valérie Rey-Robert (2019), qui explique que :

La culture du viol est la manière dont une société se représente le viol, les victimes de viol et les violeurs à une époque donnée. Elle se définit par un ensemble de croyances, de mythes, d'idées reçues autour de ces trois items. On parle de "culture" car ces idées reçues imprègnent la société, se transmettent de génération en génération et évoluent au fil du temps. (Rey-Robert, 2019, p. 37)

Dans son livre, l'autrice s'appuie dans un premier temps sur la situation française afin d'expliquer son ancrage dans la culture du viol. Ce qui lui permet dans un second temps d'élargir son analyse à toutes les cultures occidentales. Cette définition de la culture du viol peut alors facilement s'appliquer à notre contexte, d'autant plus qu'elle est soutenue par l'autrice et juriste québécoise Suzanne Zaccour qui non seulement en partage les valeurs, mais pousse sa réflexion encore plus loin dans son ouvrage *La fabrique du viol* (2019) en expliquant qu'il faut : « concevoir le viol non pas comme un fait/une violence isolée, mais comme un fait imputable à une culture, à laquelle participent tous les hommes, directement ou indirectement » (Gauthier-Boiteau, 2020, p. 410). Selon elle, la violence sexuelle doit donc être considérée dans une perspective systémique. C'est avec cette position que Suzanne Zaccour explique qu'il est nécessaire d'interroger les mythes et les représentations véhiculées qui permettent l'entretien perpétuel de la culture du viol (Gauthier-Boiteau, 2020). Iris Brey (2020) s'est d'ailleurs intéressée aux représentations des violences sexuelles à l'écran, dans les films et les séries télévisées, afin de comprendre en quoi elles soutiennent la culture du viol dans nos sociétés et explique alors :

La grande majorité des images représentant le viol maintiennent la culture du viol en renforçant les stéréotypes liés à cette agression : culpabilisation de la victime (elle était

³ Sandrine Ricci (2018), Manon Bergeron (2019), Suzanne Zaccour (2019), etc.

ivre, habillée de manière trop sexy), minimalisation de la responsabilité du violeur (il ne peut pas s'en empêcher, c'est la nature masculine). (Brey, 2020, p. 101)

Pour elle, le *male gaze*, omniprésent dans l'industrie cinématographique, participe à cette création et à cette diffusion des représentations des violences sexuelles propres à la culture du viol (Brey, 2020). Le *male gaze*, se définit comme un procédé cinématographique où la caméra prend un point de vue masculin, met en scène des histoires et des héros masculins dans le but de rejoindre un public d'hommes. Autrement dit, c'est une façon de créer par les hommes pour les hommes (Brey, 2020). Le recours abondant à ce procédé, qui invisibilise toute une partie de la société (toutes personnes n'étant pas des hommes), permet aisément d'expliquer le constat selon lequel la majorité des représentations d'A.S. sont éloignées de la réalité. Plus proches du mythe, les viols montrés à l'écran vont, par exemple, être érotisés, ou encore être minimisés dans leurs aspects traumatisants (Brey, 2020). Ces procédés campent un point de vue masculin sans jamais basculer à un autre ce qui rend difficile le développement de représentations diversifiées et davantage réalistes des violences sexuelles à l'écran. D'ailleurs, la productrice Ellen Vanstone (2019) soutient que : « le regard des hommes domine encore. Les hommes et les femmes ont été élevés dans la tradition patriarcale et la culture du viol se perpétue. » (Vanstone cité par Baillargeon, 2019, p. 2). On s'aperçoit ainsi, qu'au cinéma, le *male gaze* est un procédé fort qui maintient les représentations des violences sexuelles dans les idéologies de la culture du viol. Les mythes véhiculés par cette culture, sont par exemple :

- Le concept de la victime non crédible : à titre d'exemple, une travailleuse du sexe ne pourrait pas subir d'A.S. (Despenite, 2006).
- L'idée d'un violeur-type : « les violeurs sont posés comme "déviant", "monstres" ou "porcs" » (Gauthier-Boiteau, 2020, p. 413).
- L'image de l'agression « parfaite » : agressé.e par un inconnu, sous la menace, avec de la violence, etc. (Salmona, 2018).

Ces préjugés sont d'ailleurs déconstruits un par un dans le film documentaire *La parfaite victime* réalisé en 2021 par Monic Néron et Émilie Perreault. Ce film utilise des procédés inverses à ceux du *male gaze*, apportant ainsi un *female gaze* expliqué par Iris Brey comme une piste de solution à explorer pour endiguer ces représentations éloignées de la réalité (Brey, 2020).

Cependant, ces idéologies et ces façons de faire ne sont pas propres à l'univers du cinéma. Bien au contraire, elles s'inscrivent dans chaque domaine de la société canadienne comme le remarque depuis

longtemps la sociologue Sandrine Ricci avec ses nombreux travaux sur le sujet.⁴ Elle met d'ailleurs en lien culture du viol et difficulté à parler pour les survivantes d'A.S., écrivant ainsi, dans son article sur la GRC (2018), que : « la culture du viol s'apparente à un dispositif de silenciation des victimes ». Cette difficulté à s'exprimer n'est toutefois pas la seule à franchir pour les survivantes d'A.S., qui se trouvent régulièrement face à un autre facteur défavorable à leur ouverture : les réactions des récepteur.rice.s.

1.1.2. Les réactions des récepteur.rice.s des paroles des victimes

Le contexte actuel ne favorise pas les attitudes aidantes pour l'entourage qui reçoit la parole de la victime. Les réactions négatives des récepteur.rice.s et les risques encourus pour les survivantes sont malheureusement fréquents (Salmona, 2018). La connaissance et l'anticipation des potentielles répercussions négatives à la suite d'un dévoilement ne favorisent pas l'ouverture de la parole des femmes victimes d'A.S., mais la rendent au contraire très difficile. En effet, lorsque l'on sait qu'au Canada un enfant victime de violence sexuelle raconte son histoire à neuf adultes en moyenne avant de trouver un adulte adoptant une attitude aidante et croyant ses dires, l'on comprend mieux le silence des victimes (Simpson, 2018). De plus, comme l'affirme la psychiatre Murielle Salmona (2018) dans ses études, une fois en face de quelqu'un acceptant d'écouter, les survivantes se retrouvent souvent face à des attitudes non-aidantes⁵ de la part des récepteur.rice.s.

Il est rare que les victimes réussissent à trouver un interlocuteur qui accepte de les entendre : face à la révélation, ils sont nombreux à avoir des conduites d'évitement (pour 34% d'entre eux dans l'enquête AIVI-IPSOS⁶), voir à imposer le silence (pour 19% d'entre eux), ou même à mettre en doute le témoignage et à traiter la victime de menteuse (pour 18% d'entre eux). (Salmona, 2018, p. 319)

Ces réactions sont récurrentes et restent malheureusement les plus fréquentes à la suite de ce genre de révélation. Elles sont dues à une méconnaissance générale des violences sexuelles et de leurs conséquences posttraumatiques pour la victime. Cette ignorance est générée et soutenue par une

⁴ Exemples de certains de ses travaux : écriture du livre *Avant de tuer les femmes, vous devez les violez !* (2014), participation à la recherche *Les violences sexuelles en milieu universitaire* (ESSIMU) (2017), thèse en cours à l'UQAM *Le versant idéal de la violence envers les femmes : culture du viol et résistance féministe*.

⁵ Quand je parle d'attitudes non-aidantes, je fais référence au livre de Muriel Salmona (2018) qui définit ces attitudes comme des comportements invalidants et réducteurs qui apportent des résultats inverses au soutien émotionnel bienveillant. Ces attitudes entraînent des répercussions exclusivement négatives pour la personne en face.

⁶ Enquête *Les français face à l'inceste* réalisée en 2009 par l'Association internationale des victimes de l'inceste (AIVI) et Ipsos (une entreprise de sondages français).

culture du viol qui véhicule de nombreux mythes sur les comportements et les répercussions de cet acte (Salmona, 2018). Incomprises, :

Les victimes seront alors le plus souvent condamnées à se taire et à rester seules avec leur souffrance, par crainte de traumatiser leur entourage avec le récit des violences qu'elles ont subies, pour ne pas courir le risque de ne pas être entendues ni crues, voire d'être maltraitées. (Salmona, 2018, p. 75)

Le silence et le repli sur soi sont des attitudes de protection courantes de la part des survivantes (Salmona, 2018). En plus des réactions mentionnées ci-dessus, d'autres types de réactions maltraitantes persistent, comme la victimisation secondaire. Il s'agit du fait, pour une victime, de vivre une nouvelle agression au moment où elle dévoile la première (Bergheul et Fernet, 2018). Cette réaction survient généralement lorsqu'il y a une position d'autorité préexistante entre les deux personnes – par exemple psychologue et patient.e, professeur.e et élève - puisque la victime se montre encore plus vulnérable qu'elle ne l'est déjà, donnant d'autant plus de pouvoir au récepteur. Ce risque encouru par la survivante est malheureusement répandu (Bergheul et Fernet, 2018). D'autres conséquences négatives peuvent intervenir lors de la révélation. Patrizia Romito (2006) explique qu'elles prennent diverses formes selon les cultures, mais qu'elles sont toujours en défaveur de la victime. A titre d'exemples, la femme victime de violence sexuelle peut perdre de la valeur matrimoniale, être reniée par sa famille, voire être tuée dans certaines cultures. L'autrice constate que la survivante se retrouve régulièrement exclue de son environnement, car « en cas de plainte pour inceste, ce sont les petites filles que l'on éloigne de la famille, et non l'homme qui les a violées. » (Romito, 2006, p. 99). L'ouverture de sa parole la sanctionne alors d'une solitude extrême, qui l'isole autant physiquement que psychologiquement. C'est la victime qui doit se reconstruire souvent seule et sur de nombreux plans de sa vie comme l'explique la psychologue Fawzia Tazdaït (2018) :

Le viol peut être inscrit dans une logique de double peine, lorsqu'il conduit au délitement du lien conjugal, au rejet par l'entourage, au crime d'honneur dans certaines cultures ou au déni de l'agression par les institutions (Police, Justice...). (Tazdaït, 2018, p. 40)

Le Québec ne déroge pas à la règle en continuant lui aussi de promouvoir ce type de double-peine régulièrement dénoncée par les féministes et les associations militantes. Par exemple, dans ses statistiques pour l'année 2018-2019, le RQCALACS mentionne que « seulement le tiers des survivantes (34,6%) ont indiqué que leur premier dévoilement avait été aidant » (2019, p. 13) ce qui expliquerait, selon le regroupement, l'isolement accru et une attente de la part des femmes qui dure en moyenne « plus de 11 ans avant d'aller chercher de l'aide dans un CALACS » (*ibid*). Cette double-peine, c'est-à-dire l'A.S. et l'isolement, n'est qu'un exemple parmi de nombreux autres persistants encore

aujourd'hui au Québec. Cette situation ne favorise pas une ouverture sereine de la parole des femmes victimes d'A.S.. On a notamment pu le voir de façon plus large avec le #*Metoo* ou encore la liste *Dis son nom*, puisque les femmes survivantes d'A.S. qui ont pris la parole sur les réseaux sociaux ont reçu en majeure partie des réactions non-aidantes. Afin de limiter cela, une des réponses des organismes d'aide et de lutte contre les violences à caractère sexuel a été de mettre en place des espaces sécuritaires. Ils se traduisent notamment par la création d'activités diverses (cercle d'écoute, aides judiciaires, etc.) non mixtes, réservées aux femmes ayant un vécu d'A.S. et encadrées par des intervenantes sociales (Bergheul et Fernet, 2018). Ce microcosme a cependant de moins en moins de ressources financières et humaines pour prendre le temps d'explorer d'autres types de réponses que celles déjà mobilisées (Bergheul et Fernet, 2018).

1.2. Les arts communautaires comme voie privilégiée pour ouvrir la parole des femmes victimes d'agression.s sexuelle.s

Les arts communautaires, en raison de leurs aspects sécurisant, innovant et collaboratif (Lamoureux, 2010), me semblent être une voie pertinente à explorer auprès des femmes survivantes d'A.S.. Je souhaite, grâce à cette pratique, que les participantes à mon étude parviennent à ouvrir leurs paroles sensibles et artistiques de façon publique, et ce en limitant autant que possible les répercussions négatives dues à ce dévoilement. Je cherche ici à analyser la manière dont cette forme artistique, autant dans sa définition que dans son application, peut s'avérer une réponse intéressante à explorer en réaction à la situation actuelle explicitée précédemment.

1.2.1. Définition et concepts clés des arts communautaires

Il me semble important de poser des balises expliquant la pratique des arts communautaire afin de comprendre pourquoi elle est pertinente dans ce contexte, et plus précisément à ce public précis. Elle peut se définir comme : « [une] gamme hétérogène de pratiques [artistiques] qui impliquent une collaboration entre un ou plusieurs artistes et des membres d'une communauté qui s'identifie comme telle » (Neumark, 2003, p. 50). Je souhaite préciser que les groupes visés sont souvent constitués de personnes subissant des inégalités économiques, politiques, culturelles ou sociales (Lamoureux, 2010). Les arts communautaires vont ainsi à la rencontre de personnes autochtones, de membres de la diversité sexuelle, ou encore de communautés subissant du racisme, pour ne citer que ces exemples. Ève Lamoureux (2010) constate et explique pourquoi les femmes sont particulièrement touchées par

cette démarche. C'est donc tout naturellement que, pour compléter ma définition, je m'appuie sur ses travaux qui indiquent que :

Les arts communautaires visent, par le biais de la création, à favoriser un mieux-être individuel et collectif, ainsi qu'à collaborer à des transformations sociopolitiques concrètes. [...] Ils sortent des lieux de création/diffusion usuels de l'art pour plonger directement dans l'espace social. (2010, p. 16)

On constate donc que cette pratique comporte plusieurs objectifs, relatifs à la fois à l'aspect individuel (les participant.e.s à un projet d'art communautaire) et à l'aspect collectif (le système dans lequel s'inscrit un tel projet). Je pose par la suite les balises et les concepts clés de cette pratique hétérogène afin de pousser un peu plus loin la définition précédemment donnée et de comprendre la manière dont elle peut s'appliquer à ma recherche.

La méthode du théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal

Afin de faire état du lien entre le personnel et le collectif dans la pratique des arts communautaires, je m'appuie ici sur la méthode du théâtre de l'Opprimé qu'Augusto Boal a développé tout au long de sa vie. Il soutient la nécessité de partir d'histoires singulières pour créer la grande Histoire, celle avec un grand H, car l'un de ses buts est de montrer à ses participant.e.s que l'oppression qu'ils vivent n'est pas une situation unique, mais qu'au contraire de nombreuses autres personnes subissent elles aussi des oppressions similaires (Boal, 2009). Il met en évidence que dans ses jeux d'expressions « il faut partir du particulier pour aboutir au général, et non l'inverse. Il faut choisir quelque chose qui est arrivé à quelqu'un en particulier, mais qui soit en même temps typique de ce qui arrive aux autres. » (2009, p. 43). Ce procédé d'échos entre les vécus est rendu possible seulement si le groupe de participant.e.s est constitué de personnes exposées à des oppressions similaires, ce qui incite alors à rompre l'isolement engendré par leur marginalité. Ce rassemblement, mis en place dans ma recherche, a permis aux femmes participantes de ressentir « [du] soulagement [de la] libération » (Q.2) : « je me sens moins seule. » (Q.2).

Briser l'isolement de ces personnes est source d'un certain bien-être pour les participant.e.s en plus d'être indispensable, selon Augusto Boal (2002), au développement d'une grande sympathie⁷ entre les

⁷ La sympathie suppose un partage de sentiments et l'établissement de liens affectifs tandis que l'empathie est la capacité de comprendre précisément les sentiments d'autrui tout en conservant une distance affective par

membres du groupe. Il explique que cet effet de sympathie se développe grâce aux improvisations basées sur leurs propres oppressions ou sur celles des autres personnes du groupe, qui partagent une oppression similaire. Ainsi, iels ne vont pas être envahi.e.s par l'émotion des autres, mais vont au contraire projeter la leur. Pendant les séances, les personnes présentes sont amenées à éprouver de la sympathie en s'identifiant à l'autre, ce qui les éloigne, selon Augusto Boal (2002), du schéma inverse et largement répandu en arts : l'effet d'empathie et de compassion avec les protagonistes de l'histoire présentée. La construction de ce cercle de sympathie permet alors aux participant.e.s d'aborder plus facilement leurs vulnérabilités dans les exercices de création. Ainsi, dans des jeux d'improvisations, un groupe vivant le même type d'oppression va être plus enclin à aborder cette oppression commune, ce qui va faciliter l'accumulation d'histoires individuelles sur le sujet (Boal, 2002). Par exemple, si dans un groupe de femmes ayant un vécu d'A.S., elles abordent dans une improvisation théâtrale leur rapport singulier à leur dévoilement, donc à leur silence, ce sont bien les dynamiques de pouvoir encourageant ou non le dévoilement de leur parole qui vont ressortir et rester à la fin du jeu, et non pas les détails de chacune sur le sujet.

Avec cette multiplication de vécus sur une situation, Augusto Boal (2002) montre que les singularités disparaissent peu à peu et que seuls les rouages généraux propres à l'oppression subsistent, ce qui donne l'occasion aux participant.e.s de parvenir à une mise à distance émotionnelle nécessaire pour une analyse distanciée de la situation. Cette analyse distanciée est une étape indispensable afin de comprendre que l'oppression subie n'est pas propre à un.e individu.e, qui en porterait l'entière responsabilité, mais qu'à l'inverse cette oppression est régulièrement créée et soutenue par la société dans laquelle iel vit (Boal, 2009). Augusto Boal (2002) soutient l'idée que « les grands thèmes sont inscrits dans les plus petits problèmes personnels. Quand il s'agit d'un cas isolé, il s'agit, par extension, de la société où ce cas isolé a lieu. » (p. 48). Il est possible d'illustrer cette synthèse en prenant pour exemple des moments précis de sexisme ordinaire. Augusto Boal propose, dans sa pratique du théâtre de l'Opprimé, de ne plus regarder le problème depuis le point de vue d'une seule femme, mais bien de mettre en commun les vécus similaires de nombreuses femmes afin de démontrer que le sexisme ordinaire n'est pas propre au comportement d'une personne unique, mais qu'il découle plutôt du système patriarcal dans lequel ces personnes vivent. Cette approche rejoint la pensée d'Ève Lamoureux (2010) sur les arts communautaires, qui soutient que l'accumulation de *je* crée un *nous* permettant alors d'analyser la problématique dans son ensemble. Cette stratégie, commencer à partir d'histoires singulières afin de questionner la thématique de manière plus générale, permet de faire

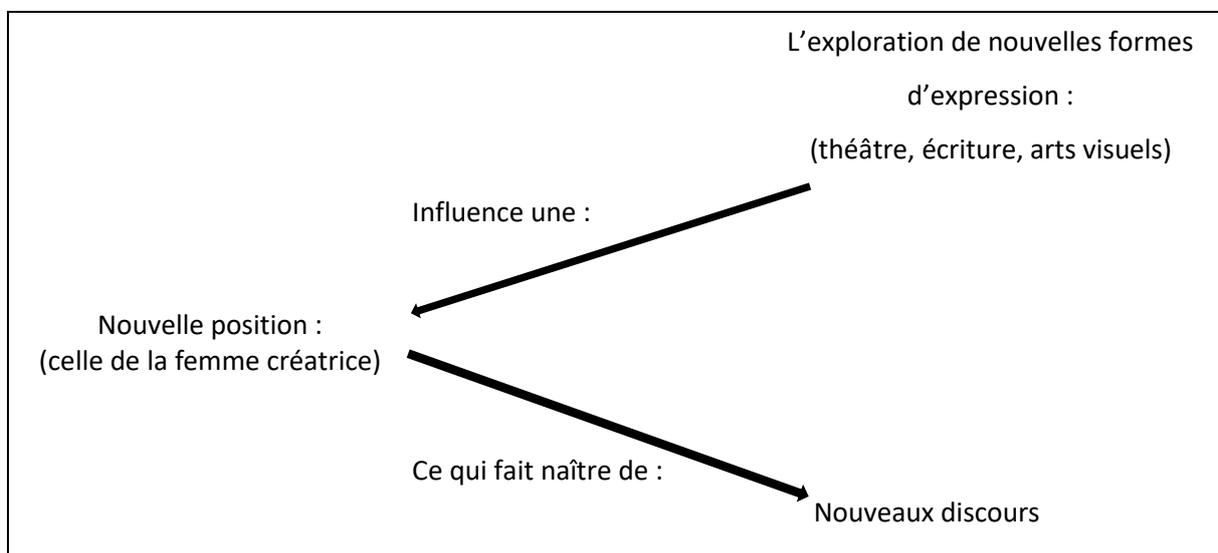
rapport à l'autre. (Explication tirée de l'Office québécois de la langue française. Site internet visité le : 11/05/2022)

passer le sujet traité de la sphère intime à la sphère publique (Lamoureux, 2010), affichant ainsi le lien indéfectible entre enjeux individuels et les enjeux collectifs.

L'enchevêtrement de l'esthétique et du politique

Au cours de cette recherche, j'ai constaté l'existence d'un autre enjeu récurrent à la pratique des arts communautaires : l'utilisation de la forme esthétique à des fins de changements sociaux dans une volonté de « théâtraliser la parole citoyenne » (Gendron-Langevin et Marceaux, 2018, p. 105). Cette volonté rapproche alors de façon directe les méthodes du théâtre de l'Opprimé et les processus d'arts communautaires, puisqu'Augusto Boal (2009) explique « [qu'] on veut montrer dans la pratique que le théâtre peut être mis au service des opprimés pour qu'ils s'expriment et découvrent, en utilisant ce nouveau langage, de nouveaux contenus. » (p. 14). Cette analyse se trouve au cœur de ma recherche, dans la mesure où je mets à l'épreuve, dans cette étude auprès de femmes survivantes d'A.S., l'hypothèse suivante :

Tableau 3 - Hypothèse de la recherche



D'après le tableau ci-dessus, qui illustre mon hypothèse de recherche, l'acquisition de la place de femme créatrice est une étape primordiale pour que les participantes analysent leur discours différemment et qu'elles en tirent des discours innovants. C'est ainsi que, pour légitimer cette nouvelle

posture, je les ai nommées et considérées comme des femmes créatrices qui abordent leur vécu d'A.S., et non pas comme des femmes victimes d'A.S. qui font de l'art.

Cependant, j'ai constaté que l'hypothèse étayée dans le tableau ci-dessus a principalement été expérimentée et validée lors de pratiques théâtrales avec des citoyen.ne.s (théâtre de l'Opprimé, dramathérapie...) et peu lors de processus artistiques hybrides, comme celui proposé ici. Patrick Straehl (2014) attire d'ailleurs notre attention sur les bienfaits de la projection dramatique en dramathérapie:

Avec ce moyen, les participants parviennent à extérioriser leurs difficultés en projetant des caractéristiques d'eux-mêmes sur un matériau propre au monde du théâtre et par lequel s'opère une fonction «symbolisante». Un téléphone qui glisse constamment des mains peut représenter les difficultés de quelqu'un à verbaliser ses sentiments à des proches. Ou encore, un camion de pompier jouet peut correspondre au cadeau significatif tant espéré, mais non reçu, ou représenter l'espoir déçu de quelqu'un qui n'exerce pas le métier auquel il aspirait lorsqu'il était enfant. (2014, p. 21)

L'utilisation de symboles pour aborder son vécu douloureux s'applique facilement en théâtre et, dans cette recherche, j'ai souhaité aller plus loin en mettant à disposition de mon groupe divers médiums, tous porteur de codes et de langages différents. En plus de s'initier à l'emploi de symboles lors d'improvisations théâtrales, les participantes ont expérimenté l'utilisation de métaphores en écriture, d'images en arts visuels, etc. Cette diversité a été l'occasion, pour les participantes, d'explorer plusieurs langages et donc d'apporter plus facilement de nouveaux éléments à leur vécu d'A.S.. Dans ce type de processus, il advient parfois que les membres du groupe associent ludisme, poésie, et même bien-être à leur histoire personnelle (Nascimento Da Luz, 2018). Ces nouveaux ressentis, rattachés à leurs vécus douloureux passés, peuvent parfois amener à une certaine forme de cicatrisation personnelle (Lamoureux, 2010). La découverte de ces éléments donne l'occasion au groupe de participant.e.s de changer leur regard initial, car iels sont encouragé.e.s à ne plus éprouver la structure du dialogue comme un frein à leur expression personnelle, mais au contraire, à plutôt la vivre comme un tremplin stimulant pour leurs paroles. Ces processus d'arts communautaires permettent aux participant.e.s de développer des dialogues créatifs au plus proche de leur personnalité (Baillargeon Fortin, 2009), liant ainsi le fond et la forme choisie, le discours et l'esthétique comme le soutient Augusto Boal (2002) :

L'opprimé-artiste produit son monde à travers l'art. Il crée des images à partir de sa vie réelle, de ses oppressions réelles. Ce monde d'images contient, esthétiquement transformé, les mêmes oppressions qui existent dans le monde réel qui les a provoquées. (2002, p. 50)

L'art communautaire souhaite décentraliser le regard habituellement posé par les participant.e.s sur leur propre oppression afin de leur apporter les bénéfices mentionnés plus haut (mise à distance émotionnelle de son vécu, appropriation de dialogues artistiques, nouvelle posture, etc.). Ce déplacement du regard n'est pas réservé aux participant.e.s de ces projets : en diffusant les finalités artistiques de manière publique, la volonté de transformer les regards portés par la société est palpable (Lamoureux, 2010). C'est notamment en faisant apparaître dans l'espace public les témoignages et les revendications de personnes « généralement inaudibles et invisibles » (2010, p. 6) que les arts communautaires poursuivent un double objectif : « permettre au moyen de la création une mise à distance de cette souffrance et favoriser une prise de parole créatrice visant à contester les cadres culturels, sociaux, politiques et économiques l'engendrant. » (2010, p. 2). Je peux en conclure que l'esthétique au service du politique est un des concepts clés traversant la pratique des arts communautaires pouvant se résumer comme ceci :

Pour que l'expérience soit réussie, tant sur le plan personnel (estime de soi, bris de l'isolement, autonomisation) que politique (dialogue citoyen, pont avec la communauté), la production théâtrale devait toucher le public et l'interpeler non seulement sur le plan du discours, mais aussi dans sa forme. (Gendron-Langevin et Marceau, 2018, p. 111)

Dans cette partie, j'ai défini les balises et les enjeux des arts communautaires afin de comprendre en quoi cette démarche est pertinente pour mon terrain de recherche. Cependant, cette pratique met en place des actions artistiques diverses et prend des formes esthétiques très variées, puisqu'elle s'adapte aux besoins de la communauté avec laquelle elle collabore. Ce qui m'amène, dans la partie suivante, à analyser les procédés et la forme finale par lesquels trois projets d'arts communautaires féministes, en lien avec le terrain de recherche et la population visée, se sont construits.

1.2.2. Processus créatifs avec des femmes victimes de violences : exemple du collectif du théâtre des cuisines, de l'œuvre *Bongo Té Tika!* créé par le théâtre des petites lanternes et du projet artistique *Elles disent...* mis en scène par Sarah Champion-Schreiber

Les luttes féministes du théâtre des cuisines

Le *théâtre des cuisines*, fondé en 1973 par Véronique O'Leary, est considéré comme le premier théâtre féministe du Québec (Cloutier, 2021). Il a été créé par un groupe de militantes féministes dans un contexte tendu de revendications sociales. En effet, au cours des années 1960-1970, les groupes

militants et les syndicats d'orientation marxistes et anticapitalistes prennent de l'ampleur en amenant au-devant de la scène sociale leurs revendications. Leur analyse du travail productif et des rapports de classes les conduit à placer les revendications féminines comme une lutte secondaire (Lizé, 1986). C'est en réponse à cela qu'est né le *théâtre des cuisines*, groupe non mixte, où les femmes portent leurs propres revendications sous les projecteurs avec comme lutte première les combats féministes (Lizé, 1986). Étant donné sa position, le *théâtre des cuisines* se voit doublement marginalisé, autant par le système en place que par les regroupements de gauche. Le collectif utilise donc la forme théâtrale de façon efficace avec comme objectif principal : « il faut être compris et il faut convaincre » (Lizé, 1986, p. 192). Le collectif écrit d'ailleurs dans son manifeste que :

Pour ne pas être uniquement un phénomène artistique, le théâtre doit s'incarner dans une lutte concrète, correspondre à des réclamations précises, être utilisable. Si les comédiennes du Théâtre des cuisines aiment faire du théâtre, [...] elles accordent plus d'importance à l'information que peut diffuser le spectacle qu'au spectacle lui-même. (Collectif, 1975, p. 69)

Le *théâtre des cuisines* s'affirme clairement comme un théâtre d'intervention⁸ où le fond prime sur la forme. Ce médium leur permet de faire passer des messages clairs et sans ambiguïté, ainsi utilisé comme « un outil de propagande très efficace » (Collectif, 1975, p. 74). Outre le dialogue avec le public, ces expérimentations artistiques leur apportent aussi sur le plan personnel. En effet, elles expriment que cette pratique leur permet autant de se détendre et d'éprouver du plaisir que de « développer des formes d'expression nouvelles » (Collectif, 1975, p. 70). Cette expression, la forme théâtrale, est appréciée par les membres du collectif, puisque cette dernière mêle des moments de révolte et de revendications à des instants plus ludiques et poétiques avec notamment du chant ou de l'improvisations théâtrales (Collectif, 1975). Le théâtre est alors perçu comme un outil de communication puissant qui doit être accessible à toutes et non être réservé aux professionnels. C'est d'ailleurs pour cela qu'elles n'ont jamais voulu faire du *théâtre des cuisines* leur activité principale

⁸ *Petite histoire du théâtre d'intervention au Québec d'après Maureen Martineau et Danielle Lepage (2007) :* quand le théâtre d'intervention a commencé, dans les années 70, le but était d'atteindre un "renversement des pouvoirs économiques et politiques dominants" (2007, p. 2) porté par un théâtre qui éduquait par le haut. Ce mouvement s'est vu extrêmement démuné vers la fin des années 80 lorsque les mouvements sociaux, auxquels il était très lié, se sont effondrés (chute du communisme, échec du premier référendum au Québec, etc.). Un virage s'opère dans les années 90 puisque le théâtre d'intervention se veut moins didactique et politique qu'avant. Il met en place une démarche davantage horizontale entre les artistes et le public dans le but non plus de renverser le pouvoir mais plutôt de résister au pouvoir actuel.

Petite définition du théâtre d'intervention d'après Anne Larcher (2017) : « La définition et le terme « théâtre d'intervention » font débat mais la tendance tend à y inclure toutes techniques théâtrales dont la première vocation est la transformation personnelle et sociale, devant l'aspect artistique ou esthétique. [...] Ces techniques privilégieront donc l'impact, la clarté du message, l'interaction avec le public, le souhait de se placer (en terme de langage, de personnages, de costumes et de dramaturgie) près du peuple et de ce qu'on appelle « Monsieur tout le monde » plutôt que le travail de de l'acteur, un niveau de langue et une dramaturgie accessibles à une élite avertie. » (2017, p. 1)

(Lizé, 1986). Cette position leur permet de rester en contact étroit avec le terrain et donc de ne pas perdre de vue les problématiques qui en ressortent, telles que la difficulté d'accès à l'avortement ou encore l'invisibilisation du travail domestique par exemple. Il est aisé de constater que les thématiques de leurs spectacles émergent toujours de difficultés concrètes et contemporaines qui touchent les membres du groupe (Collectif, 1975). Leurs sujets sont alors teintés de leurs expériences personnelles et de leurs engagements politiques. En abordant la volonté d'un accès libre et gratuit à l'avortement et à la contraception dans leur première pièce *Nous aurons les enfants que nous voulons*, écrite en 1974, elles font passer ce sujet de la sphère privée à la sphère publique tout en affirmant leur position idéologique. Pour arriver à un tel résultat, le *théâtre des cuisines* procède à une recherche « autant pratique que théorique » (Collectif, 1975, p. 75). En effet, en plus de lire des documents et des études scientifiques, elles vont à la rencontre de femmes ayant fait face à cette problématique, (Collectif, 1975). À la suite de cette étape, elles font des improvisations et procèdent à une écriture collective du texte, avant de le répéter et enfin de le jouer devant un public - puis de le modifier en réponse aux réactions des spectateur.rice.s. Cette façon de faire prône l'horizontalité dans les rapports du groupe et intègre le public dans l'autocritique du collectif (Lizé, 1986). Il me semble important de mentionner que ce collectif a été très actif jusque dans les années 1990 et que, malgré une baisse d'activité notable⁹, il reste encore aujourd'hui une référence majeure dans le domaine théâtral pour son côté avant-gardiste et féministe (O'Leary, 2004).

Les paroles sensibles et spontanées du théâtre de petites lanternes : exemple de la pièce Bongo Té Tika!

Le *théâtre des petites lanternes* est une compagnie artistique créée en 1998 et basée à la ville de Sherbrooke au Québec (Théâtre des petites lanternes, 2021). Depuis 2006, elle a inventé sa propre méthode d'intervention socioartistique nommée *la grande cueillette des mots*, qu'elle met en application sur certains de ses projets (Holliday et Seguin, 2018). C'est notamment par cette façon de travailler que l'équipe du *théâtre des petites lanternes* a construit la pièce *Bongo Té Tika!* en 2017. Cette pièce m'intéresse particulièrement, autant pour son processus de création que pour la thématique abordée. Créée en République Démocratique du Congo (RDC), en partenariat avec Oxfam-Québec et Affaires Mondiales Canada, elle aborde le sujet des violences faites aux femmes et aux filles

⁹ Au plus fort de leur activité, elles produisaient une nouvelle création théâtrale par an, en plus de faire des interventions artistiques ponctuelles. Aujourd'hui, elles produisent une nouvelle création artistique aux deux ou trois ans, rayonnent de manière locale (particulièrement dans le Bas-du-Fleuve) et non plus provinciale. Elles s'éloignent également du milieu artistique en proposant notamment des cours de Tai-Chi et de Qi-gong. (Informations tirées du site officiel de la compagnie. Site internet visité le : 13/01/2023)

(Théâtre des petites lanternes, 2021). Afin de ne pas réduire l'existence de ces violences à des contextes spécifiques et stéréotypés, l'équipe a choisi la ville de Kinshasa et ses alentours comme terrain de recherche - et non pas les territoires du nord de la RDC qui sont actuellement en guerre (GRET, 2017). Ainsi, en enlevant le caractère unique et exceptionnel régulièrement accolé au sujet des violences perpétrées sur les femmes et les filles, *le théâtre des petites lanternes* analyse cette problématique comme un résultat inhérent à un système patriarcal (GRET, 2017). Pour parvenir à faire passer son message sur les violences faites aux femmes et aux filles, l'équipe applique sa méthode originale *la grande cueillette des mots*, se déroulant en treize étapes rigoureuses :

1. La mise en place d'un partenariat avec le milieu / 2. La formation du comité de pilotage / 3. Le thème du carnet de parole / 4. Le réseautage / 5. La préparation des ateliers d'écriture animés / 6. La formation des animatrices et animateurs / 7. La cueillette / 8. La condensation / 9. L'écriture du texte / 10. La préparation des autres outils de sensibilisation et d'animation autour du spectacle / 11. La recherche-crédation et la production / 12. Le spectacle / 13. La diffusion, la tournée et la sensibilisation (Holliday et Seguin, 2018, p. 146)

L'étape 7, nommée *la cueillette*, est le moment où se déroule une suite d'ateliers d'écriture animés qui ont pour but d'accéder à une parole sensible et spontanée de la part des participant.e.s. (Holliday et Seguin, 2018). Afin de recueillir ces témoignages, qui abordent les récits intimes des personnes, de violences faites aux femmes et aux filles dans le cas présent, *le théâtre des petites lanternes* essaie d'instaurer le plus possible un climat de bienveillance et de confiance, qui a pour effet de faciliter l'écriture (GRET, 2017). Il propose, par exemple, des séances d'écriture non mixtes où hommes et femmes sont séparé.e.s¹⁰, anime les ateliers avec « trois ressources humaines : un professionnel du théâtre, un animateur ou une animatrice et un ou une spécialiste en suivi psychosocial » (Holliday et Seguin, 2018, p. 147) et récolte ces écrits au moyen de carnets de paroles anonymes et scellés - auxquels seule l'équipe artistique a accès au terme de l'ensemble des séances d'écriture terminées. Ce dispositif, mis en place pour assurer la sécurité des volontaires pendant les ateliers, illustre une des valeurs fondamentales de la compagnie qui adapte sa démarche à chaque contexte et besoin spécifique. L'enjeu des carnets de paroles dans lesquels les participant.e.s se livrent restent cependant le même, celui d'accéder à une « parole citoyenne brute » (Holliday et Seguin, 2018, p. 146). Les carnets servent à guider les personnes et non à leur faire dire ce que le comité de pilotage ou l'équipe artistique souhaite entendre. Pour cela, ils prennent la forme d'une suite de phrases ouvertes du type : « avant, j'étais... j'avais... [...] Et puis il y eu... je me suis dit... » (Carnet de parole du projet *Monarque* feuilleté le 10 novembre 2022 lors du colloque international du GRET), où les volontaires sont invité.e.s

¹⁰ Pour *Bongo Té Tika!* 600 femmes et 210 hommes ont participé à cette expérience. (Théâtre des petites lanternes, 2021)

à répondre de façon spontanée et libre. Ces questions ouvertes facilitent l'expression de discours intimes et n'imposent aucune forme d'écriture spécifique (Dumont *et al.*, 2021). C'est ainsi que, lors du projet *Le granit des Mots*, la compagnie s'est retrouvée avec de la poésie, des textes, des dessins d'enfants et même des idéations de designs de lanternes. En plus d'être le matériel principal de la dramaturgie, cette production a constitué une grande source d'inspiration pour la scénographie du spectacle : les voix des citoyen.ne.s ayant participé au projet transparaissent à tous les niveaux de la pièce de théâtre présentée (Holliday et Seguin, 2018). Les témoignages comportés dans les carnets de paroles sont d'ailleurs conservés, autant que possible, tels qu'écrits dans les carnets puisqu'ils représentent la seule trace restante des citoyen.ne.s collaborateur.ice.s. En effet, les étapes suivantes ne sont réalisées que par l'équipe artistique et le comité de pilotage, les citoyen.ne.s collaborateur.ice.s n'étant présent.e.s que lors des ateliers d'écriture animés (GRET, 2017). Le travail de dramaturgie se fait à la manière d'un collage avec comme composante principale ces témoignages bruts transformés en matériaux artistiques (Holliday et Seguin, 2018). Avec ce spectacle, la compagnie a la responsabilité de faire entendre les voix des habitant.e.s de la région de Kinshasa portant sur la thématique des violences envers les femmes et les filles. L'accessibilité à ces témoignages est rendue possible, pour les québécois, car le *théâtre des petites lanternes* fait office de pont entre ces deux univers (La fabrique culturelle.tv, 2017).

Des femmes victimes portant leur propre parole sur scène : exemple de la pièce Elles disent...

Depuis quelques années, le gouvernement français annonce souhaiter donner plus de place aux personnalités féminines dans ses espaces publics. La ville de Marseille a ainsi rebaptisé des rues, des places ou encore des parcs avec des noms de femmes (Guiducci, 2021). En 2019, à l'occasion de l'inauguration officielle de la place Louise Michel, située dans le quartier de Belsunce à Marseille, la pièce de théâtre collective *Elles disent...* a été créée. Sarah Champion-Schreiber, la metteuse en scène du projet, a souhaité faire entendre dans l'espace public les paroles des femmes du quartier et des environs (Gilles, 2019). Je me suis intéressée à ce projet dans le cadre de ma recherche car il a pour enjeu l'occupation de l'espace public par les femmes et par l'art, ce qui le place en adéquation avec les enjeux portés par l'art social et le féminisme.

La thématique de la pièce étant libre, les participantes ont témoigné de tranches de vies personnelles et intimes en lien avec divers sujets considérés comme féminins (contraception, violences, menstruations, intersectionnalité, etc.). Cette diversité des thématiques souligne l'unicité de chaque

participante tout en créant un chœur de femmes (Gilles, 2019). À travers leurs monologues, dialogues ou échanges en petits groupes, les femmes partagent toutes un moment intime avec le public, ce qui leur permet d'exister en tant que personne unique. Ces passages plus privilégiés sont couplés avec des scènes de groupes ce qui fait ressortir l'ampleur des problématiques abordées. Ainsi, les participantes ne donnent pas l'impression d'être isolées ou d'être seules à vivre leur oppression, au contraire. L'accumulation et la diversité de témoignages personnels présents dans l'œuvre mettent en lumière ces luttes féminines comme des luttes collectives (Gilles, 2019), un procédé qui se rapproche de la démarche d'Augusto Boal (2009) avec son théâtre de l'Opprimé. Toutefois, la metteuse en scène de la pièce semble privilégier un ton léger et humoristique lors de tableaux plus pédagogiques, dans un souci d'éviter une atmosphère trop pesante. Le public se retrouve, par exemple, devant un jeu-questionnaire pour aborder les inégalités hommes-femmes par rapport à la contraception (Gilles, 2019). Ce procédé permet au public d'accueillir avec moins de réticence les thématiques plus lourdes abordées ensuite pendant le spectacle, comme les violences à caractère sexuel. Il est important de mettre les spectateur.rice.s dans un état d'esprit de bienveillance, similaire à celui présent lors des ateliers de création, puisque les femmes participantes portent leur propre parole sur scène, dans l'espace public (Gilles, 2019). Ces dernières se retrouvent dans une position de grande vulnérabilité, il est donc important que les spectateur.rice.s ne se sentent pas pointé.e.s du doigt afin d'éviter qu'ils ne veulent s'en prendre à elles à la suite du spectacle.

Ces trois exemples sont en lien avec ma propre démarche et nourrissent mon processus de création. En effet, le *théâtre des cuisines* m'inspire au niveau de son affiliation féministe indissociable de sa pratique, le *théâtre des petites lanternes* m'interpelle, quant à lui, pour son rapport avec les écritures brutes des citoyens et, enfin, la pièce *Elles disent...* m'intéresse par son parti-pris donnant l'occasion aux femmes de porter leurs propres paroles devant des publics sans les déléguer à un.e artiste professionnel.le. Au-delà de l'intérêt que je leur porte d'un point de vue créatif, ces trois exemples diffèrent toutefois de ma démarche du point de vue de la forme finale. En effet, ils aboutissent tous à la création d'une pièce de théâtre, alors que l'aboutissement de ma démarche artistique prend lui la forme d'une installation scénique. J'explique par la suite les raisons pour lesquelles j'ai choisi cette forme dans le cadre de cette recherche, et non pas la forme théâtrale plus conventionnelle.

1.2.3. L'installation immersive et participative : forme artistique choisie pour dialoguer

Afin de définir l'installation scénique et d'expliquer en quoi elle contient une certaine théâtralité, je vais principalement m'appuyer sur le mémoire de maîtrise de Véronique Hudon intitulé *L'installation : une expérience limite du théâtre ?* (2013). Cette recherche me donne l'occasion de mettre en dialogue les chercheur.se.s et professeur.se.s Richard Schechner (2008), Alain Alberganti (2013) et Ève Lamoureux (2009-2011), ayant tous trois des visions de cette pratique à la fois complémentaires et pertinentes pour mon étude. A titre d'exemple, Alain Alberganti démontre tout au long de sa thèse que « l'art de l'installation peut se concevoir comme un théâtre sans théâtre ou bien comme un espace plastique qui intègre la théâtralité » (2013, p. 111). Selon lui, cette théâtralité s'exprime par trois facteurs : la fusion de la scène et de la salle, l'immersion d'un.e spectateur.rice actif.ve, et le détachement d'un texte dramatique ou d'un acteur comme base de création (Alberganti, 2013). Au sein de son ouvrage intitulé *Performance* (2008), Richard Schechner décortique, de son côté, le lien qu'il fait entre théâtralités et espace dans ce qu'il nomme le *théâtre environnemental* en proposant six axiomes : « L'évènement théâtral est un ensemble de transactions connexes » (p. 121), « L'intégralité de l'espace est utilisé pour la performance » (p. 129), « L'évènement théâtral a lieu dans un espace totalement transformé ou dans un espace trouvé » (p. 132), « L'attention est flexible et variable » (p. 140), « Toutes les composantes du spectacle parlent leur propre langue » (p. 143) et « Le texte n'est pas forcément le point de départ ni le but du spectacle » (p. 144). En rapprochant ces deux visions, il est tentant de dire, en toute simplicité, que « l'élaboration de la forme installative exige un travail mettant en relation plusieurs disciplines, ce qui crée une certaine théâtralité. » (Hudon, 2013, p. 14). Cette hybridité est d'ailleurs soulignée dans les travaux d'Ève Lamoureux (2009) comme l'un des éléments rendant la définition de la forme installative très difficile. Dans son article (2011), elle soutient que l'évolution de cette pratique est si rapide, depuis les années 1990, qu'il est très complexe d'en donner une définition précise et universelle, vision que partage aussi Alain Alberganti (2013). Véronique Hudon tente, de son côté, d'expliquer pourquoi cette hybridité, surtout entre arts visuels et théâtre, est si présente dans l'art de l'installation.

À cette période [dès les années soixante] les artistes du domaine théâtral, ou encore des arts visuels, se retrouvent à travailler sur un espace commun qui vise un décloisonnement concret de l'espace de la représentation. De même, le développement phénoménal de la performance couvre des pratiques qui proviennent, tout autant du théâtre que des arts visuels, permettant de créer un pont entre les diverses disciplines artistiques. (2013, p. 21)

Ce rapprochement entre le théâtre et les arts visuels, constaté dans les années 1960, est encore d'actualité dans le paysage artistique (autant en théâtre, qu'en arts visuels, ou dans l'art de l'installation) comme l'explique Marie-Christine Lesage, qui affirme que :

Elle [la pratique théâtrale] constituerait plutôt un espace potentiel à explorer par des praticiens de tous horizons. Il est intéressant d'observer que des artistes issus des arts visuels et médiatiques se sont emparés de la scène théâtrale, productrice de matérialités visuelles et sonores, pour créer des œuvres hybrides croisant formes plastiques et théâtralité, ou encore, nouveaux médias visuels / sonores et corps en scène. De la sorte, la distinction entre artiste visuel et artiste en arts vivants tend parfois à s'estomper. (2016, p. 22)

C'est en m'appuyant sur ces théories, qui relie indéfectiblement le théâtre et les arts visuels dans la pratique de l'installation, que je vais développer ici deux axes importants de ma recherche et de cette pratique, à savoir les questionnements sur le travail de l'espace ainsi que sur ceux sur la place des publics.

Le rapport à l'espace

En cherchant à décloisonner de manière tangible le lieu de la représentation et celui de la contemplation, les artistes en théâtre, comme Augusto Boal avec son théâtre forum¹¹, et ceux en arts visuels/performatifs, comme Christian Boltanski, produisent un travail sur l'espace qui « veut faire sortir l'art du cadre d'une vision frontale et le faire pénétrer dans l'espace environnant » (Hudon, 2013, p. 19). Cette fusion de la scène et de la salle confère un rôle actif aux publics et vient en contradiction avec la posture passive et contemplative habituellement accordée aux spectateur.rice.s dans les représentations frontales (Hudon, 2013 et Boal, 2009). En effet, comme il n'y a plus de rupture entre ce qui se passe sur scène et ce qui se passe dans la salle, les publics sont au cœur de l'œuvre d'art et de l'action dramatique, côtoyant parfois les interprètes lors de *théâtre in situ*, par exemple, ou en devenant les protagonistes des autres spectateur.rice.s lorsque l'installation scénique ne met en scène aucun interprète (Hudon, 2013). Cette déambulation des publics au cœur de l'installation scénique, comme il est possible de la voir dans l'œuvre *Personnes* de Christian Boltanski, est principalement due à l'absence d'espaces traditionnels pour les récepteur.rice.s de l'œuvre (rangées de chaises ou de bancs, délimitation de la scène, etc.) (Alberganti, 2013). Cette absence incite les publics à être actif,

¹¹ Le théâtre forum est une sous-catégorie du théâtre de l'Opprimé. Il est expliqué en détail dans l'ouvrage d'Augusto Boal, réédité en 2009, et intitulé *Théâtre de l'opprimé*.

tout en effaçant les frontières existantes entre scène et salle ce qui confère nécessairement un aspect immersif à ces œuvres installatives.

Véronique Hudon s'appuie sur l'œuvre *Personnes* de Christian Boltanski afin d'établir le lien entre participation et immersion et remarque que « *Personnes*, en tant que situation donnée, en tant qu'espace à parcourir, va exiger du spectateur certaines actions participant à sa propre expérience. Ainsi, le spectateur est en immersion dans l'œuvre, et il doit l'être pour accéder pleinement à cette dernière. » (2013, p. 77). C'est notamment ce qu'a réalisé l'artiste visuel Jesus Raphael Soto avec sa série de sculptures nommée *Pénétrable*, invitant les personnes à les traverser afin de les faire vivre et de les comprendre dans leur entièreté. Ces dernières prennent la forme de carrés suspendus constitués de nombreuses tiges de résine très proches les unes des autres, incitant les publics à prendre place en leurs cœurs afin de les faire bouger, leur donner du son et d'avoir un rapport corporel avec ces installations. Tout cela a pour but, selon J. R. Soto, de réaliser une symbiose entre l'homme et l'œuvre d'art. Sa vision et sa pratique ont été très innovantes pour les arts visuels de l'époque car, comme l'explique Hélène Lassalle dans son article : « Schlemmer disait qu'une sculpture est essentiellement un objet autour duquel on tourne. Soto a renversé la proposition: désormais on ne tournerait plus autour de l'objet, on tournerait à l'intérieur de l'objet : il faudrait y pénétrer. » (1983, p. 40). Ce renversement de la place des publics par rapport à l'œuvre d'arts visuels découle, comme nous l'avons vu, d'une remise en question de la construction usuelle des espaces. Cependant, ces questionnements en lien avec la symbolique qu'apporte le travail de l'espace ne s'arrêtent pas à la fusion scène/salle puisque les artistes engagés vont, par la suite, repenser le lieu de diffusion en souhaitant une fusion scène/salle/bâtiment (Alberganti, 2013).

Le lieu de diffusion devient ici une source de création et un élément constitutif de l'installation scénique au même titre que l'espace scénique et l'espace du public. L'installation scénique vient en réponse au lieu et non l'inverse car, comme le mentionne Ève Lamoureux, « on prend acte du fait que le lieu de présentation de l'œuvre devient constitutif de l'œuvre en elle-même, cette dernière ne se réalise que dans et par l'exposition, l'installation, la présentation. » (2009, p. 73.). Elle explique que les artistes en arts visuels engagés interviennent dans les espaces publics de façon extrêmement réfléchie, car le lieu de diffusion représente un élément constitutif de leurs créations en portant son propre discours. Véronique Hudon constate et partage cette opinion en soulignant dans son étude que « la critique anglophone emploie le terme « *site specificity* » pour signifier que le choix du lieu n'est pas neutre, mais lié intimement au projet artistique. L'identité d'un lieu non prévu pour le théâtre offre

une épaisseur supplémentaire de signes au spectacle. » (2013, p. 28). L'exemple de l'ATSA¹² permet d'appuyer cette pensée avec ses éditions intitulées *L'état d'urgence*, qui se sont déroulées sur la place Émilie Gamelin à Montréal, et qui abordaient les questions d'itinérance (Lamoureux, 2009). Ce lieu de diffusion n'a pas été choisi au hasard, il s'agit d'un endroit où l'itinérance est très présente à Montréal. Ainsi, autant par leur choix de l'espace public que par leur travail sur l'immersion, *L'état d'urgence* de l'ATSA est un exemple parfait de fusion scène/salle/lieu de diffusion. Ce procédé rapproche l'œuvre d'art et son milieu en poussant les artistes à créer une proximité palpable entre la pratique artistique et la société dans « une volonté d'inscrire l'art au plus près de la vie. » (Hudon, 2013, p. 28).

Pour l'artiste Joseph Beuys, cette volonté d'ancrer l'artiste et ses œuvres dans la société revient à s'interroger sur la place et l'utilité de l'art dans la vie quotidienne. Ces réflexions sont très présentes chez les artistes engagés et se concrétisent par des méthodes multiples et variées. Le choix du lieu de diffusion en est un exemple, mais la démarche ne s'arrête pas là. En effet, l'inclusion d'éléments de la vie réelle dans les installations artistiques est un autre procédé très répandu chez les artistes. Un autre exemple est celui de l'ATSA qui prend comme matériaux de base à sa création des éléments dits « non artistiques » mais ayant une forte portée symbolique (machines à laver, vaisselle, etc.) afin de créer ses œuvres. On peut également citer l'artiste Joseph Beuys, qui insérait régulièrement de la graisse d'animal ou encore des éléments de chasse afin de situer l'art au plus proche de la société, ce qui vient à contrecourant du mythe romantique où l'artiste serait isolé de sa société (Paré et Lambert, 1992). Grâce à l'utilisation d'objets de la vie courante dans ses installations, Joseph Beuys invite à décentrer le regard que l'on porte habituellement sur ces objets en leur donnant une valeur artistique, ce qui confère à ses œuvres d'art une dimension politique (Paré et Lambert, 1992). C'est ce procédé que j'ai choisi d'exploiter dans mon processus de création afin de déconstruire la posture de l'artiste et, par le fait même, des matériaux constituant ces œuvres d'art. Dans ma recherche, les femmes créatrices ont d'ailleurs mobilisé cette technique en créant un rideau à partir de vêtements issus de leurs vies personnelles. En utilisant leurs vêtements pour la création de l'installation scénique, elles leur ont automatiquement donné une dimension artistique. Tout cela soutient un discours engagé puisqu'il déconstruit le mythe selon lequel certaines catégories d'habits justifieraient une A.S.. Ce discours étant concrètement un problème de société, l'acte porte alors une dimension politique. Cet exemple illustre clairement le fait que le regard habituellement porté par les publics sur ces vêtements est décentré, et ce afin de remettre en question un enjeu de société. Ici le discours n'est pas porté par un texte, mais montré par la matière et par sa mise en espace, il y a alors une autonomisation de ces composantes

¹² ATSA est la contraction de la phrase « quand l'art passe à l'action ».

(Alberganti, 2013) dans une volonté proche de la pensée de Richard Schechner (2008), qui souhaite se détacher de la pratique textocentrée et actocentrée du théâtre¹³.

Ces questionnements sur l'espace m'ont amenée à décentrer le regard usuellement porté sur les publics et sur l'espace afin d'ancrer l'art de l'installation au plus proche de la société actuelle. Soit, dans une société où les spectateur.rice.s jouent un rôle actif au même titre que dans les propositions artistiques vues précédemment.

La place des spectateur.rice.s

Ce décentrement du regard fait éclater l'idée d'un discours unique diffusé par l'œuvre d'art, puisque le discours compris est propre à chaque point de vue des publics éprouvant de façon unique et intime une expérience sensorielle avec l'installation. Véronique Hudon constate d'ailleurs « [qu'] il y a une absence de point de vue unique structurant l'œuvre. Le spectateur est libre de porter son regard sur différents éléments, de passer d'une image à l'autre. » (2013, p. 102). Elle montre ainsi que, dans une installation immersive, il n'y a plus d'emplacement idéal pour comprendre au mieux l'action dramatique (Hudon, 2013), pensée qui vient en contradiction avec la présence de l'œil du prince souvent utilisé en théâtre frontal. Cette absence permet d'abandonner l'idée d'une perspective et d'une expérience unique, dans l'objectif de la remplacer par l'idée d'une expérience de l'œuvre d'art qui « s'adapte aux mouvements et aux inclinaisons du spectateur. » (Hudon, 2013, p. 78). Ainsi, l'installation scénique n'impose pas un discours et une posture unique aux publics, mais propose et s'adapte à la présence de chacun.e afin de leur faire vivre un moment intime entre elle.eux et l'œuvre d'art (Alberganti, 2013). Ces propositions d'interactions sont propres à chacun.e qui les reçoit et qui y répond singulièrement, prouvant qu'il y a autant de points de vue et d'expériences diverses de l'installation que de spectateur.ice.s. Ces multiples interactions intimes et aléatoires constituent un moment unique pour la personne qui les vit ainsi que pour l'expérience des spectateur.rice.s autour. En effet, si, par exemple, dans une installation scénique une personne répond à voix haute à une vidéo, elle fait automatiquement partie de l'expérience sensorielle des autres participant.e.s présent.e.s puisqu'ils la voient et l'entendent. Ainsi, cette personne-ci, en éprouvant un dialogue personnel avec l'œuvre d'art, crée automatiquement une expérience unique, qui ne se renouvellera sûrement jamais,

¹³ Textocentrée signifie que la création théâtrale a comme point de départ et est centrée autour d'un texte dramatique déjà écrit. Actocentrée signifie que la création théâtrale est centrée autour de la présence de.s acteur.rice.s sur scène. Richard Schechner souhaite avoir une pratique théâtrale qui se détache de ces deux points d'ancrage et qui souhaite en avoir d'autres.

pour les personnes autour d'elle (Alberganti, 2013). Il est important de mentionner ces aspects, car les actions réalisées par les publics et induites par l'installation sont régulièrement des actions du quotidien comme nous l'affirme Véronique Hudon.

Le spectateur au sein de *Personnes* est amené à circuler, à se déplacer, à marcher, à monter des escaliers, à contourner aussi les rectangles de vêtements jonchant le sol. Ces actions sont comparables à celles exécutées au quotidien. La remise en contexte de ces actions « ordinaires » au sein de l'installation leur donne une autre signification et une autre densité. En effet, l'environnement théâtralise ces déplacements faisant de ces actions, pourtant banales, une expérience renouvelée pour le spectateur. (2013, p. 83)

Ces incursions d'actions quotidiennes dans l'œuvre d'art appuient sur l'aspect unique et théâtral que comporte ce type d'installation, en plus d'affirmer le lien fort qui existe entre l'art et la société. Ce procédé, cette fois-ci basé sur le comportement des publics face à l'œuvre, porte le même objectif que l'insertion d'objets de la vie de tous les jours et le choix d'espaces non artistiques comme lieux de diffusion (Hudon, 2013).¹⁴

En proposant aux spectateur.rice.s une installation immersive et interactive, qui joue avec plusieurs sens à la fois (la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et parfois même le goût), Véronique Hudon (2013) ouvre la possibilité de percevoir cette forme artistique comme une expérience d'art totale. Cette dernière permet, d'après Alain Alberganti (2013), de sortir les publics de leur posture contemplative extérieure à l'œuvre d'art en leur donnant une place active et centrale à la dramaturgie de l'œuvre, ce qui « n'opère aucune discrimination entre le corps et l'esprit » (Hudon, 2013, p. 96). Ce souhait est actuellement central dans ce type de pratiques, explique Véronique Hudon dans sa recherche :

À l'inverse, dans des formes telles que l'installation, la performance, le happening, l'art technologique (entre autres), un rôle plus actif est attribué au spectateur. La relation corporelle, affective et spatiale des acteurs et/ ou des spectateurs explore les possibilités de la participation et de l'interaction, ce qui accentue la présence, le faire dans le réel, au lieu de la représentation. L'œuvre s'affirme comme un processus et non comme un résultat et un objet artistique accompli. (Hudon, 2013, p. 77)

On peut en déduire qu'une installation n'existe donc entièrement que lorsque les spectateur.rice.s la traversent, interagissent avec et se l'approprient. Cette vision rejoint celle exprimée par Augusto Boal, qui conceptualise son idée du *spect-acteur* dans ses actions de théâtre forum. Pour lui (2002), dans ces interventions de théâtre forum, il n'y a plus de public passif et extérieur à l'œuvre, au contraire, les personnes présentes sont tou.te.s en interaction avec la pièce présentée et ont le pouvoir d'agir sur l'action dramatique. La poursuite de cet objectif tire son origine du constat suivant, qu'a fait Augusto

¹⁴ Voir partie 1.2.3 intitulée *Le rapport à l'espace*.

Boal au début de sa pratique : « cela intéresse le public d'expérimenter, d'essayer : les représentations traditionnelles, fermées, l'ennuient. » (2009, p. 35). Il est alors possible de remarquer que les enjeux et les tensions autour de la question des publics (actif/passif) et celle de l'agencement de l'espace (fusion scène/salle/lieu) prédominent autant en arts visuels qu'en théâtre, ce qui pousse à leur paroxysme ce type de questions dans l'art de l'installation. Cette séparation avec les arts visuels plus traditionnels (Hudon, 2013) et le théâtre orthodoxe (Schechner, 2008) peut se résumer pour le cas de l'art de l'installation par la pensée d'Ève Lamoureux, qui constate que :

L'art engagé actuel en arts visuels, c'est-à-dire celui produit depuis 1990, est un art micropolitique misant sur l'inclusion des spectateurs dans le « faire sens » de l'œuvre ou leur participation. Cette forme contemporaine adopte des buts modestes, réformistes, qui aspirent moins à conscientiser de grandes collectivités qu'à amener quelques individus à réfléchir. (2009, p. 82)

Pertinence d'explorer la forme de l'installation dans cette recherche

Les approches de l'installation vues précédemment me permettent d'intégrer, dans l'œuvre d'art présentée aux publics, plusieurs symboliques très importantes pour mon sujet de recherche. Le premier point est le fait que l'art de l'installation, par son investissement de lieux non artistiques et régulièrement publics (parcs, rues, places...), donne l'occasion aux personnes marginalisées de se réapproprier ces espaces, tout en donnant une visibilité à leurs luttes, qui passent de ce fait de la sphère privée à la sphère publique et politique (Lamoureux, 2009). Cette large diffusion a un effet d'empouvoirement¹⁵ pour les populations créatrices et, dans mon cas, pour les femmes survivantes d'A.S.. Cette constatation vient donc tisser un lien fort entre les objectifs que poursuivent les pratiques d'arts communautaires et ceux des luttes féministes.

Le deuxième point que je trouve intéressant d'explorer dans ma recherche consiste en l'immersion des publics actifs dans l'œuvre d'art. Dans un premier temps, ce procédé permet d'inverser les dynamiques de pouvoirs actuellement présentes puisqu'il propose aux publics d'être enveloppés du monde créé par les femmes survivantes d'A.S., et non l'inverse. En créant une immersion des publics, les participantes à cette étude ont eu l'occasion de prendre de façon concrète toute la place qu'elles souhaitaient, un élément qui fut d'ailleurs très apprécié par ces dernières. Dans un second temps, l'aspect interactif entre l'œuvre et les publics aura donné l'opportunité aux spectateur.rice.s

¹⁵ De multiples traductions en français sont proposées telles que : « capacitation », « autonomisation » ou encore « pouvoir d'agir ». (Bacqué et Biewener, 2013)

d'éprouver symboliquement la place de l'allié.e. En effet, en interagissant avec l'œuvre, les personnes expérimentaient de petites actions bienveillantes en lien avec la thématique, prouvant alors que tout le monde est concerné à sa manière, de près ou de loin, par l'enjeu des A.S..

Enfin, l'installation, en cherchant une autonomisation de l'espace et de la matière et en se décentrant du texte et de l'interprète, me donne une structure que je trouve à la fois sécurisante et empouvoirante pour les femmes participantes à mon étude. Cette forme n'exige pas nécessairement de corps en scène¹⁶, ce qui a évité à mes participantes d'être dans une position de grande vulnérabilité due à la confrontation avec les publics, tout en leur permettant de porter leurs paroles artistiques et personnelles jusqu'au bout, sans être obligées de passer par des artistes professionnelles qui auraient esthétisé leurs témoignages.

Pour toutes ces raisons, l'installation scénique me semble être une forme esthétique intéressante à explorer dans le cadre de mon étude. Nous allons voir dans la partie suivante comment ce projet d'art communautaire peut s'arrimer au CALACS TPE et aux besoins de ses membres.

1.3. La violence sexuelle envers les femmes vue comme un problème systémique : les arts communautaires et le féminisme intersectionnel, des méthodes d'action et de compréhension

1.3.1. Le féminisme intersectionnel pour comprendre les violences sexuelles faites aux femmes

J'adopte ici la vision du RQCALACS afin de définir les violences à caractère sexuel commises envers les femmes. Je m'appuie sur leur définition car il s'agit du plus grand regroupement d'aide aux femmes victimes d'A.S. au Québec et que j'en partage les valeurs. Depuis les années 2000, le féminisme intersectionnel a été intégré officiellement à la démarche du RQCALACS (Bergheul et Fernet, 2018). Cette vision met en avant le vécu des femmes comme une source de connaissance valide et scientifique (Ouellet, 2000). De plus, ces vécus sont pensés en rapport à leur propre contexte, soit, ici, la culture québécoise. Le féminisme intersectionnel considère que le système actuel crée de multiples oppressions envers les femmes et qu'il valide les violences qui en découlent afin de maintenir son hégémonie patriarcale (Bergheul et Fernet, 2018). Pour le RQCALACS, les A.S. ne sont pas des événements isolés, mais bien les conséquences de cette société. Il est alors primordial d'abolir la lecture individualisante et judiciaire de la violence sexuelle envers les femmes afin de privilégier une approche intersectionnelle et sociologique qui met l'accent sur la prévention, la prise en compte des

¹⁶ Je considère ici tout corps ayant d'avance une partition à jouer. Je ne prends donc pas en compte les corps des publics.

conséquences psychologiques pour la victime et la remise en question du système patriarcal (Bergheul et Fernet, 2018). Le féminisme intersectionnel attire l'attention sur deux points interreliés : l'individuel, avec l'aide à la victime, et le global, avec la remise en question du système. C'est d'ailleurs ce qu'explique le RQCALACS dans sa déclaration de principe rédigée en 2010 :

il y a intersection entre le patriarcat et d'autres contextes d'oppression, de discrimination et d'exclusion. Ces contextes sont le capitalisme, le néocolonialisme, le sexisme, le racisme, l'« hétérosexisme », le « capacitisme », l'âgisme et le « classisme ». Ces différents systèmes de discriminations agissent l'un sur l'autre simultanément. L'intersection de ces contextes est propice à l'exploitation des femmes et favorise les agressions à caractère sexuel et les violences sexuelles. L'intersection de ces structures discriminatoires contribue de plus à l'isolement politique, économique, social, psychologique et géographique des femmes et empêche leur pleine participation à la société québécoise et à l'échelle planétaire. (RQCALACS, 2010, p. 1)

Le féminisme intersectionnel permet ainsi de concevoir les violences à caractère sexuel envers les femmes comme le résultat d'un ensemble d'oppressions sexistes engendrées par la société. L'organisme Trêve pour Elles, faisant partie du RQCALACS et collaborateur du projet *Libère ta parole*, écrit d'ailleurs sur son site internet :

Les agressions à caractère sexuel sont au cœur même d'une société dans laquelle les structures sociales, politiques et économiques sont déterminées sur des valeurs sexistes. Les femmes peuvent alors prendre conscience que les agressions à caractère sexuel ne sont pas des actes isolés auxquels elles auraient plus ou moins contribué, mais bien la manifestation de rapports inégalitaires entre les hommes et les femmes. (Trêve pour Elles, 2019)

Cette vision, que je partage, me permet de concevoir la problématique dans son ensemble, ce qui m'évite de tomber dans l'individualisation des violences à caractère sexuel. Ainsi, dans ce processus de création, le travail produit sur les histoires de chaque femme m'apparaissait comme un point de départ pour situer leurs vécus dans une problématique systémique. La vision intersectionnelle des violences à caractère sexuel s'est appliquée de façon concrète dans les ateliers créatifs, ce qui affirme mon intuition selon laquelle le féminisme intersectionnel s'articule très bien avec les enjeux et les valeurs des arts communautaires. Nous allons voir ci-dessous comment chacune d'elle peut apporter à sa manière un soutien aux femmes victimes d'A.S..

1.3.2 Les arts communautaires et l'intervention sociale féministe : deux manières d'apporter du soutien aux femmes survivantes d'A.S.

Tableau 4 - Comparatif entre l'art communautaire et l'intervention sociale féministe par rapport aux femmes survivantes d'A.S.

Objectif	Comment		Répercussions sur les participantes						
	Arts communautaires	Intervention sociale féministe	Déculpabilisation, baisse de la honte	Gestion de ses émotions	Aptitude à extérioriser son vécu traumatique plus sereinement	Empouvoirement personnel et collectif	Briser l'isolement	Reprise de l'espace public	Développer la confiance en soi
Les A.S ne sont pas des faits isolés et personnels et sont, au contraire, les conséquences d'un système sexiste opprimant.	Accumulation de vécus similaires dans le groupe afin de créer un effet de distanciation émotionnel nécessaire à l'analyse des rouages systémiques de l'oppression (Boal, 2002).	Afin de soutenir la vision de l'OMS expliquant que le viol est "un problème social et un problème de santé publique" (Bergheul et Fernet, 2018, p. 52), les CALACS donnent, par exemple, de la documentation sur le sujet à lire entre les ateliers (Bergeron et Hebert, 2006).	X			X	X	X	X
Les A.S ne font pas partie de la sphère privée, à l'inverse, c'est un sujet public et politique.	"contester les cadres culturels, sociaux, politiques et économiques l'engendrant [la souffrance sociale]" (Lamoureux, 2010 p. 2) par le biais des actions artísticos politiques qui se diffusent dans l'espace public.	Manifestations dans l'espace public, rédaction de manifestes et de recommandations, présence des RQCALACS dans les institutions gouvernementales.				X	X	X	
Collaboration directe avec les personnes touchées par la problématique (les femmes survivantes d'A.S).	La personne opprimée a la force en elle pour une reprise de pouvoir grâce aux outils et visions apportés par l'artiste (Boal, 2009).	Les femmes ont la force en elles pour reprendre l'agentivité qu'elle ont perdue à la suite de leur vécu traumatique (Bergeron et Hebert, 2006).	X			X			X

Objectif	Comment		Répercutions sur les participantes						
	Arts communautaires	Intervention sociale féministe	Déculpabilisation, baisse de la honte	Gestion de ses émotions	Aptitude à extérioriser son vécu traumatique plus sereinement	Empouvoirement personnel et collectif	Briser l'isolement	Reprise de l'espace public	Développement de la confiance en soi
Légitimer le vécu des participantes.	Les jeux artistiques sont souvent introspectifs afin que les personnes explorent leur intériorité et abordent différemment leurs blessures (Lamoureux, 2010) ce qui donnent une légitimité aux histoires personnelles.	"Valorisation du vécu, de l'intuition et de la subjectivité" (Mayers et Ouellet, 2000, p. 310) par des jeux introspectifs tels que le collage, la visualisation, etc. (Bergeron et Hebert, 2006).		X					X
Donner des outils pour que les participantes réduisent les conséquences actuelles de leur oppression.	Discussions après les ateliers de création. Banque d'outils créatifs donnée aux participants pouvant être exécutés facilement dans le quotidien des personnes après le projet (Lamoureux, 2010)	"Plusieurs techniques d'ancrage, de respiration et de relaxation pour réduire l'anxiété, les peurs, les cauchemars et les flash-back." (Bergeron et Hebert, 2006, p. 1148)	X	X	X	X		X	X
Créer une certaine solidarité entre les participantes en leur montrant qu'elles ne sont pas les seules à vivre leur oppression.	Créations artistiques collectives avec des personnes ayant un vécu similaire afin de créer un cercle de sympathie (Boal, 2002).	Les ateliers et cercles de parole sont en petits groupes non mixtes avec uniquement des personnes ayant vécu une/des A.S (RQCALACS, 2010).	X		X		X		
S'ancrer dans le moyen / long terme afin d'apporter des changements dans le quotidien des participantes.	Long processus durant en moyenne plusieurs mois. (Lamoureux, 2010)	"entre 15 et 17 semaines à raison de trois heures par rencontre" (Bergeron et Herbert, 2006, p. 1147)	X	X	X	X	X	X	X

Objectif	Comment		Répercussions sur les participantes						
	Arts communautaires	Intervention sociale féministe	Déculpabilisation, baisse de la honte	Gestion de ses émotions	Aptitude à extérioriser son vécu traumatique plus sereinement	Empouvoirement personnel et collectif	Briser l'isolement	Reprise de l'espace public	Développement de la confiance en soi
Faire ressortir les singularités dans le groupe.	Autant dans le processus créatif que dans le résultat artistique final, les identités des participantes et les désaccords sont présents. Le groupe n'efface pas les singularités, au contraire, il les révèle (Lamoureux, 2010).	Le féminisme intersectionnel permet de prendre en compte la réalité spécifique de chaque participante et donc d'adapter l'intervention de terrain en fonction des diverses marginalisations vécues. (Larouche, 1985)			X	X			X
Mettre de l'avant le processus plutôt que le résultat final.	Les dynamiques présentes durant le processus de création apparaissent dans le résultat artistique final (Lamoureux, 2010).	Représentation fidèle du cheminement et des rôles des participant.e.s dans les résultats de la recherche (Mayers et Ouellet, 2000).				X		X	X
Créer une dynamique horizontale bienveillante entre les encadrant.e.s et les participantes.	L'artiste module constamment son processus de création en fonction des envies et des besoins des participants. L'artiste crée tout avec les personnes et ne fait pas à leur place. (Boal, 2009)	Le vécu et le savoir de chaque personne (encadrant.e.s comme participantes) sont reconnus à la même valeur ce qui fait que tout le monde apprend de tout le monde (Bergheul et Fernet, 2018).			X	X			X
Varié les modes d'expression afin de s'adapter aux besoins des participantes et d'accéder à de nouveaux discours.	"Ces regroupements sont souvent interdisciplinaires, autant sur le plan artistique (théâtre, danse, musique, arts visuels, vidéo) que social (éducation, psychologie, anthropologie, sociologie)." (Martineau et Lepage, 2007, p. 4)	"photos-langage, dessins, sketches, lettres" (Mayers et Ouellet, 2000, p. 304).		X	X	X			X

Ce tableau, créé à partir des textes théoriques lus sur le sujet et des observations faites pendant cette recherche, souligne les similitudes entre ces deux approches et prouve ainsi la pertinence de mettre en place des projets d'arts communautaires dans des structures comme le CALACS TPE. Je pense que ces deux approches se complètent et que la démarche d'art communautaire vient donner de multiples outils d'expressions créatives pour les femmes survivantes d'A.S., en lien avec leur vécu traumatique.

1.4. Problématique et questions de recherche

Comme nous avons pu le constater plus haut, l'ouverture de la parole des femmes survivantes d'A.S. sur leur vécu est difficile et susceptible de générer de nombreuses conséquences négatives pour la victime (Tazdaït, 2018). Le repli sur soi, entre femmes ayant des vécus similaires, se réalise naturellement, intervenant comme une protection physique et morale nécessaire. Les organismes tels que les CALACS sont souvent les seuls lieux où l'ouverture de cette parole comporte des conséquences potentiellement négatives, minimales. Ces derniers évoluent toutefois dans un système hostile, ce qui ne leur donne pas l'opportunité de mobiliser autant de ressources qu'ils le désireraient (Bergheul et Fernet, 2018). Le manque de variété en termes de ressources proposées ne permet pas aux membres de ces organismes d'accéder à des formes d'expressions diverses. À titre d'exemple, les suivis psychologiques vont passer par de l'expression orale et rarement par d'autres formes d'expression. Les organismes réduisent, malgré eux, les formes d'expression possibles pour leurs membres. Dans le cadre de ce projet, je m'intéresse donc à la mise en place de moyens d'expression novateurs pour ces femmes et accessibles pour les centres d'aides, et ce dans l'optique d'étudier les conséquences d'un tel projet. La création d'un processus artistique pluridisciplinaire, comprenant du théâtre, de l'écriture et de la création plastique, donne l'opportunité aux participantes du projet d'expérimenter plusieurs méthodes d'expression et de voir avec laquelle elles sont le plus à l'aise. Je me posais alors la question suivante : comment ce processus de création en collectif crée-t-il de nouveaux moyens d'expression pour les femmes victimes d'agressions sexuelles ? De cette question initiale se sont développées deux pistes de réflexions : comment l'écriture des femmes centrée sur leurs vécus peut-elle devenir un matériel artistique rassembleur entre les artistes et les publics ? Comment les ateliers de création proposés à l'occasion de ce projet peuvent-ils permettre une ouverture de la parole des femmes survivantes d'A.S. ?

Pour chercher une réponse à ces questionnements, j'ai proposé à un groupe de femmes volontaires, membre du CALACS TPE, de participer à un processus de création en collectif féministe. L'enjeu principal était de s'inspirer des techniques des arts communautaires afin que les femmes victimes

d'A.S. puissent développer des méthodes d'expression artistiques et sécuritaires inspirées des pratiques d'Augusto Boal, de Sonia Chiambretto et d'Alain Alberganti. J'ai basé mon approche sur les jeux d'improvisation qu'Augusto Boal détaille dans son livre *L'arc-en-ciel du désir* (2002) ainsi que sur les exercices d'écriture spontanée que Sonia Chiambretto met en place afin de déconstruire le geste d'écriture. Cette étude se permet de jouer avec les codes de la création artistique afin que les femmes volontaires se placent différemment par rapport à leur vécu, et ce dans l'objectif de faire émerger de nouveaux discours qui étaient alors voués à se transformer en matériaux artistiques. Avec l'enjeu central d'ouvrir la parole sur ce sujet, l'idée de cette recherche fut d'arriver à créer un dialogue artistique et sécuritaire autant pour les femmes participantes que pour les récepteur.rice.s. Cette posture me permet de me rapprocher des objectifs poursuivis par les artistes québécois engagés qui, d'après les travaux d'Ève Lamoureux, cherchent à :

susciter des questionnements, des réflexions à l'égard d'enjeux sociaux ou politiques ; créer du sens, de la connaissance ou décentrer le regard normalement porté sur les choses ; faire vivre aux spectateurs une expérience bouleversant à la fois leurs sens, leurs émotions et leur rationalité ; enfin, créer des espaces de rencontre, d'intimité, d'intersubjectivité entre les gens. (Lamoureux, 2011, p. 96)

Les intentions mentionnées ci-dessus sont, dans ma recherche, applicables autant aux participantes volontaires qu'aux membres du public, ce qui me donne l'opportunité de créer un lien tangible entre ces deux groupes, émettrices et récepteur.rice.s. En effet, ces volontés d'amener des réflexions, de décentrer le regard ou encore d'avoir des espaces de réunification sur le sujet se présentent autant pendant les ateliers de créations que pendant la diffusion de l'installation scénique. Cependant, dans cette recherche, je m'intéresse spécifiquement au processus de création et à ses effets sur les participantes. Ainsi, la diffusion de l'installation scénique et le rapport aux spectateur.rice.s seront analysés ici uniquement dans le but de comprendre de façon globale le cheminement personnel et collectif des participantes. Je me pencherai précisément sur les questions suivantes :

- Comment créer et mettre en place un processus de création artistique collectif adapté aux femmes ayant un vécu d'A.S., qui aboutirait à la présentation publique d'une installation scénique féministe ?
- Est-ce que le déplacement de position, de femme survivante d'A.S. qui fait de l'art à celle de femme créatrice, qui témoigne de son vécu d'A.S., est un processus d'empouvoirement ?
- Comment le processus de création éprouvé ici peut-il être complémentaire aux aides proposées au CALACS Trêve pour Elles ?

1.5. Conclusion du chapitre

Dans ce premier chapitre, j'ai contextualisé les difficultés actuelles liées au dévoilement d'un vécu d'A.S. pour les femmes survivantes. Cela a situé la problématique dans son contexte, c'est-à-dire celui d'une culture du viol diffusant des représentations stéréotypées sur le sujet ce qui favorise les attitudes non-aidantes pour les récepteur.rice.s de ces paroles. C'est avec cette posture féministe que j'ai pensé un projet d'art communautaire pouvant répondre à cette situation. J'ai ensuite proposé une définition de l'art communautaire et expliqué la forme esthétique que prendrait l'ouverture de la parole des femmes sur leur vécu traumatique après une telle expérience. Enfin, j'ai mis en lien les valeurs et les actions posées par les arts communautaires et l'intervention sociale féministe présente dans les centres d'aide pour les femmes survivantes d'A.S..

Pour finir, j'ai fait le constat que les arts communautaires et l'intervention sociale féministe, par exemple auprès de ce groupe de femmes ayant un vécu d'A.S., comportent beaucoup de similitudes et se complètent dans leurs applications sur le terrain. Je pense que l'art social peut répondre au besoin actuel de proposer des méthodes d'expression à la fois créative et sécuritaire pour les émetteur.rice.s comme pour les récepteur.rice.s.

Le chapitre suivant expose la méthodologie de la recherche-crédation afin d'amorcer l'analyse des résultats présentée dans le troisième et dernier chapitre.

CHAPITRE II

LA CRÉATION

Tableau 5 - Texte produit lors d'un atelier d'écriture

Ma tête n'a peut-être rien compris, mais mon corps a reçu le message. Des cicatrices invisibles ont été tracées, tu m'as marqué au fer chaud. Il suffit qu'on me touche et je redeviens ce chevreuil terrorisé au milieu de la route. Je rêve de parcourir la forêt, mais je serai sûrement écrasé avant.

Ce deuxième chapitre présente les éléments méthodologiques et la mise en place de la création. Il répond à l'une des questions formulées dans la première partie : comment créer et mettre en place un processus artistique collectif adapté aux femmes ayant un vécu d'A.S., qui aboutirait à la présentation publique d'une installation scénique féministe ? Dans ce but, ce chapitre établit brièvement le portrait des collaboratrices du projet, c'est-à-dire de l'organisme partenaire le CALACS TPE, et des participantes au processus de création. Dans un deuxième temps, j'explique la manière dont cette collaboration s'est concrétisée. Enfin, je présente en quoi les trois phases d'ateliers constituant le processus de création et la dernière phase de présentation publique de l'installation scénique représentent des moyens concrets et opérationnels de réponse aux questions de recherche. Elles se découpent comme suit :

- La première phase du processus de création est constituée d'une suite de trois séances de théâtre basées sur les techniques du théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal.
- La deuxième période du processus de création est une suite de trois ateliers d'écriture inspirés de Sonia Chiambretto et de son rapport à l'écriture spontanée.
- La dernière partie du processus de création est une suite de quatre ateliers artistiques autour de l'installation scénique.
- La phase finale du projet consiste en la diffusion publique de l'installation scénique collective féministe créée par les femmes participantes à la suite du processus de création.

2.1 Le terrain

2.1.1 L'organisme partenaire : Le CALACS Trêve pour Elles

Afin de déterminer l'organisme communautaire qui pouvait m'épauler dans mon étude, ce dernier devait remplir certains prérequis. Il fallait, naturellement, qu'il vienne en aide aux femmes victimes d'A.S.. L'aide pouvait être de n'importe quelle nature, et le public cible était susceptible ne pas être exclusivement composé de femmes survivantes d'A.S.. Il était cependant nécessaire qu'il se trouve sur l'île de Montréal, ou aux alentours, puisque le processus de création devait se dérouler dans les locaux de l'organisme. Enfin, j'avais besoin qu'il porte des valeurs féministes et qu'il mette en place des démarches d'intervention sociales féministes en accord avec mon éthique de travail.

C'est naturellement que je me suis tournée vers le réseau des CALACS. Ces organismes travaillent spécifiquement avec des femmes ayant un vécu d'A.S., ce qui me permettait d'être certaine de toucher la population souhaitée au Québec. De plus, ils constituent le plus grand réseau d'aide et de lutte pour les femmes victimes d'A.S.. Avec plus de cinquante organismes répartis dans toutes les régions du Québec, le RQCALACS s'affirme comme un acteur féministe incontournable de la lutte contre les violences à caractère sexuel. Leur ancrage important dans le paysage québécois m'a assuré une certaine visibilité et une reconnaissance du projet par les pairs. Il m'a donné accès à de nombreuses études et articles rédigés à son sujet, en partenariat avec d'autres, mais aussi par eux-mêmes. Leurs participations actives à la scène sociale actuelle (manifestations, interventions dans les écoles, liens avec le système judiciaire, etc.) m'ont permis de bien comprendre leurs engagements. J'ai ainsi contacté plusieurs organismes montréalais membres des CALACS. Le CALACS Trêve pour Elles (TPE) a été le seul à me répondre positivement dans les délais impartis de ma recherche, et, en plus de comporter tous les prérequis cités ci-dessus, TPE avait deux autres atouts non négligeables : une inclusion de l'art dans leurs actions et des expériences préexistantes avec le milieu universitaire. En effet, TPE intègre actuellement de petits exercices artistiques dans ses groupes de parole. L'art fait ainsi partie intégrante de leurs pratiques, ce qui va de pair avec ma propre démarche socioartistique. Plus académiquement, TPE a déjà participé à plusieurs recherches de maîtrise avec l'UQAM (et notamment une avec l'école supérieure de théâtre), ce qui lui donne une compréhension quant aux enjeux, à la temporalité d'un tel projet et à leur potentielle implication.

La nature de leurs implications fut longuement discutée avec l'équipe avant d'en arriver à la réponse qui suit. Les travailleuses sociales en lien avec le projet se sont occupées de la diffusion et du recrutement auprès de leurs membres, puisqu'elles les connaissaient déjà. Elles ont également assuré un soutien psychosocial, au besoin, pour les femmes participantes. Elles ont aussi participé aux

réflexions éthiques autour du projet et ont signifié leur accord quant à la certification éthique que j'ai rédigé en tant que chercheuse. Enfin, elles ont pu avoir le résultat artistique du processus de création, l'installation, au sein de leur organisme à la suite de sa première diffusion à l'UQAM. La préparation de la création s'est véritablement faite en collaboration avec TPE puisque, pendant plusieurs mois, il y a eu des échanges réguliers entre les travailleuses sociales et moi-même. Je créais chaque élément (certification éthique, affiche de recrutement, déroulement des ateliers de création, etc.) et le transmettais à une travailleuse sociale de TPE, qui le présentais ensuite aux autres membres de l'organisme. Ces concertations permettaient à l'organisme de prendre ses décisions de façon horizontale, leurs suggestions m'étant ensuite envoyées afin que j'apporte des modifications à mes propositions initiales. Une fois qu'un accord était trouvé entre TPE et moi, les éléments étaient validés un à un et la suite du projet pouvait être pensée.

Pour ces diverses raisons j'avais alors pris la décision de faire mon étude en collaboration avec l'organisme communautaire Trêve pour Elles du réseau des CALACS. Ce dernier m'a apporté des outils théoriques et pratiques sur le domaine de l'intervention sociale auprès des femmes ayant un vécu d'A.S., ce qui a complété les apports théoriques que peut donner une maîtrise en théâtre. Ainsi, en évoluant dans ces deux univers, je m'assurais d'être nourrie autant sur les besoins et les enjeux spécifiques au public cible, les femmes victimes d'A.S., que sur la forme que prendrait l'action, ici un processus d'art communautaire.

En étant en lien avec un organisme communautaire j'ai automatiquement alignées les valeurs de ma recherche-crédation à celles du CALACS TPE. Cette concordance démontrait la validation par le CALACS TPE de l'éthique de ma recherche, ce qui a eu pour effet de rassurer les futures participantes. Ce partenariat a donc favorisé une certaine confiance des futures participantes en ce projet, ce qui a facilité leur recrutement. Ce dernier fut également simplifié par le fait d'agir en collaboration avec un organisme communautaire. En effet, l'organisme ayant déjà un procédé de recrutement fonctionnel pour ses projets (par courriel), cette structure a été reprise dans le cadre de la recherche, ce qui a facilité l'inscription des femmes, a simplifié mon travail et a fait un lien avec les autres activités de l'organisme.. Enfin, cette collaboration m'a permis de cibler seulement les membres de l'organisme partenaire, ce qui a aidé à la création d'un climat de confiance entre les participantes. En contactant seulement ces membres, j'étais assurée que les futures femmes participantes aient déjà entamé une démarche de guérison par rapport à leur vécu d'agression et que cette dernière avait été encadrée par des professionnelles. Ce sont autant d'éléments propres à cette collaboration qui ont permis d'amoinrir les risques liés au recrutement et au public cible. Ce partenariat visait également à minimiser les risques pouvant survenir pendant les ateliers de création, puisqu'un soutien social pour

les participantes au projet était proposé par l'organisme. Cette aide facilement accessible et déjà connue du public cible représentait un filet de sécurité émotionnelle. Ce cadre a été pensé dans l'objectif de rassurer et d'accompagner au mieux les futures participantes, tout en m'épaulant sur le plan de l'intervention sociale féministe.

2.1.2 Le profil des participantes

D'un point de vue micro, les participantes au projet sont devenues le terrain de cette recherche. Il me semble important de dresser un rapide portrait de ces femmes volontaires, puisque, comme le disent Maud Gendron-Langevin et Carole Marceaux, « les caractéristiques propres aux groupes ont une incidence certaine sur les choix artistiques, esthétiques et pédagogiques » (Marceau et Gendron-Langevin, 2018, p. 105). Cette recherche-crédation visait à mettre en place un processus créateur adapté aux femmes victimes d'A.S.. C'est dans cette idée qu'un questionnaire anonyme a été mis en place en amont des ateliers. Ce dernier a permis de comprendre les profils des femmes intéressées, leurs prérequis ainsi que leurs envies. Je vais en souligner les grandes lignes ci-après afin de mieux comprendre les participantes qui ont rejoint l'étude.

Le groupe de participantes était constitué de huit femmes volontaires et membres du CALACS TPE. Elles étaient d'âge divers et exerçaient des professions variées (étudiante, retraitée, professionnelle de la santé, etc.). Différentes situations sociales économiques et ethniques étaient représentées. Les femmes se trouvaient à des étapes variées de leurs parcours de guérison, certaines ayant fait des démarches judiciaires, d'autres ayant dévoilé leur vécu à leur entourage récemment... Elles portaient également des vécus d'A.S. hétérogènes : inceste, violence conjugale, agresseur inconnu, etc. J'ai pu constater que les éléments ci-dessus n'avaient pas forcément d'influence sur leur volonté de participer au projet, dans le sens où aucune variable majoritaire, de profil ou de situation, n'a émergé. Le premier questionnaire a cependant fait ressortir d'autres éléments notables quant au profil des participantes.

Il paraît intuitif que les intéressées auraient toutes une expérience de pratique artistique, ancienne ou actuelle et, en effet, sept femmes sur huit avaient déjà participé à une activité artistique dans leur vie. Les conditions et les fréquences de cette pratique étaient cependant très diverses : « drama thérapie » avec un organisme communautaire (Q.1, F.1), « cours de théâtre pendant 8 ans, à l'école primaire et secondaire » (Q.1, F.2), « DEC en art plastique », (Q.1, F.7). Cette hétérogénéité s'est aussi constatée dans les liens qu'elles entretenaient actuellement avec l'art. Certaines ont ainsi mentionné avoir besoin de l'art dans leur vie, car cela leur apportait un équilibre au quotidien, tandis que d'autres

exprimaient au contraire « un rapport plus conflictuel avec la création » (Q.1, F.6) qu'elles souhaitaient déconstruire ici. Enfin, quelques-unes se disaient « novices » (Q.1, F.3), voire ne se considéraient pas comme des personnes artistiques. Ces dernières affirmaient leur curiosité et leur envie de passer du côté passif (spectatrice) au côté actif (créatrice). Malgré cette diversité de pratiques, leur vécu d'A.S. restait globalement très peu exploré lorsqu'elles faisaient des créations artistiques : celles qui avaient déjà utilisé l'art comme moyen d'expression pour aborder leur vécu l'avaient fait soit dans un contexte communautaire avec un organisme tel que TPE (le produit artistique reste dans un cercle de confiance), soit dans un contexte personnel mais ne l'avaient « montré à personne » (Q.1, F.7). J'ai remarqué qu'elles avaient toutes une sensibilité artistique, qui se manifestait toutefois au travers d'expériences très diverses.

A la lecture du premier questionnaire, j'ai par ailleurs rapidement remarqué que les femmes volontaires portaient des attentes similaires quant à cette recherche. En effet, six femmes sur huit y ont mentionné vouloir s'exprimer sur leur vécu dans l'objectif de briser un silence « lourd à porter » (Q.1, F.5), ou encore de « [s]e libérer un peu, ne plus avoir peur de taire et oser exprimer pour que ça pèse moins. » (Q.1, F.7). Un autre élément phare, précisé par six femmes sur huit, est l'importance que revêt le fait de partager cette expérience avec des personnes ayant un vécu similaire. Cet aspect étant amené par l'idée d'un « cadre bienveillant » (Q.1, F.3) et en capacité de recevoir positivement leurs paroles leur permettrait ainsi d'être comprises et de briser leur isolement. De plus, quelques-unes ont également mentionné qu'elles souhaitaient s'amuser, qu'elles voulaient éprouver du plaisir dans la création afin de pouvoir changer leur rapport à leur vécu d'agression. Une participante l'explique ainsi : « je trouve que prendre quelque chose de laid et le transformer en quelque chose de beau peut être très libérateur. » (Q.1, F.4). Ces trois envies phares - exprimer son vécu, briser l'isolement et vouloir s'amuser -, leur a tout de même procuré un certain stress. Elles avaient conscience d'être amenées à montrer leur vulnérabilité, ce qui est facteur d'anxiété, mais leur désir de vivre leurs projections positives restait une source d'excitation et d'attentes à l'égard du projet.

Cette diversité parmi les participantes, tant au niveau de leurs caractères, de leurs parcours de survivantes, que de leurs positions sociales-économiques, indique que ce type de projet a su interpeller différents profils de femmes ayant en commun leur vécu d'A.S. et un lien, quel qu'il soit, avec l'art. Dans la suite de ce chapitre, je vais montrer comment j'ai préparé une recherche-création qui a su prendre en compte leurs attentes à l'égard du processus de création, dont certaines ont été exprimées avant même le début des ateliers.

2.2 La préparation de la création

2.2.1 La posture de la chercheuse

Ma posture, sur ce projet, était celle d'une artiste-chercheuse évoluant dans un cadre universitaire. Ma position s'est cependant avérée complexe dans le cadre d'une telle recherche, puisqu'elle était nourrie par différents domaines, comportant eux-mêmes diverses approches méthodologiques et théoriques. Il me semble important de la définir puisqu'elle a été au cœur de ma construction méthodologique, donnant ainsi une structure et des limites claires à mes actions sur le terrain. J'ai naturellement été inspirée de la posture des travailleuses sociales de TPE et de leur démarche d'intervention féministe qui est basée sur l'écoute et l'acceptation inconditionnelle. Manon Bergeron définit l'intervention féministe ainsi :

L'intervention féministe tend à permettre aux femmes de connecter avec leur pouvoir personnel en misant sur les forces et les capacités de chacune d'elles. [...] Permettre aux femmes de se déculpabiliser face à l'A.S., de reprendre du pouvoir en remettant entièrement la responsabilité de l'A.S. à l'agresseur et de comprendre le processus de dévictimisation pour favoriser la reprise de pouvoir. (Bergeron et Hébert, 2006, p. 1155)

De par cette vision, l'intervention féministe rejoint l'un des principes fondamentaux de la recherche-action qui reconnaît le savoir d'expérience et l'autonomie des participant.e.s à l'étude (Ouellet, 2000). La recherche-action féministe vue par Francine Ouellet et Robert Mayers ajoute une nouvelle dimension en expliquant que :

Les principaux paramètres de la recherche féministe sont les suivants ; le vécu des femmes comme point de départ, l'intersubjectivité, la collectivisation, la femme comme sujet, l'attitude empathique à l'égard des participantes et la multidisciplinarité comme mode de connaissance afin de favoriser une approche globale "holistique" de la réalité féminine. (Ouellet, 2000, p. 310)

C'est avec cette vision que les femmes volontaires n'ont pas été perçues ici comme des *sujets* d'étude, mais bien comme des *participantes* à la recherche. Placées de manière la plus horizontale possible, les résultats de recherche ont émergé de leurs actions sur le terrain (Ouellet, 2000). Ces volontés d'horizontalité, de partage des savoirs et de reprise d'agentivité pour les participantes, sont autant présentes dans le domaine de l'intervention sociale auprès des femmes que dans celui de la création artistique. En effet, Carole Marceau et Maud Gendron-Langevin affirment que, dans leurs projets de nature socioartistiques :

Nos façons de faire s'approchent de la pédagogie d'horizontalité identifiée par Paulo Freire invitant chacun à un partage de ses savoirs (d'expérience, théorique, etc.) de

manière à ce qu'il n'y ait pas une hiérarchie parmi ceux-ci. (Marceau et Gendron-Langevin, 2018, p. 112)

C'est donc avec une posture d'intervenante-chercheuse féministe de nature socioartistique que je me suis engagée dans cette étude. Ma relation avec les participantes fut d'ordre artistique et en aucun cas de nature thérapeutique. Bien que des qualités et des compétences similaires aux dramathérapeutes ont pu être mobilisées au travers de mon comportement - faire preuve de grande compréhension et de souplesse à l'égard des participantes, avoir des aptitudes relationnelles et du leadership, etc. (Straehl, 2014) - aucune relation thérapeutique (patient/professionnel de la santé) ne prend place dans ce projet. Dans cette recherche, j'ai mélangé des éléments d'interventions sociales féministes (brefs partages en début d'atelier afin de savoir dans quelle émotion chaque femme arrive, rétroactions de groupe en fin de séance) à des éléments propres aux actions socio artistiques (partage de techniques artistiques, mise en place de jeux de création collectifs), et ce, dès le recrutement des participantes.

2.2.2 Le recrutement et les limites du projet

La mise en place du recrutement des participantes pour cette étude m'a permis deux choses : déterminer spécifiquement le public cible et les modalités du recrutement et dessiner concrètement les balises de ma création.

Les participantes devaient être membres de TPE, ce qui m'assurait qu'elles rassemblaient les caractéristiques suivantes : avoir un vécu d'A.S., être majeures, se considérer comme femmes et résider autour de Montréal. Toutes les membres, sans exception, ont alors reçu un courriel informatif sur le projet, celui-ci comportant un document joint explicatif ainsi que les modalités d'inscription. Il a été envoyé un mois avant le premier atelier afin que les femmes intéressées aient le temps de s'inscrire. Ces procédures sont des manières habituelles de procéder pour l'organisme, ce qui a permis de rassurer les femmes quant au soutien de cette recherche par TPE. Le nombre de participantes a été fixé à dix, comme c'est souvent le cas dans des recherches et des projets similaires. Prenons l'exemple des projets suivants ayant eu lieu entre 2005 et 2020 : la recherche-crédation d'Annie Baillargeon Fortin concernait un groupe de dix femmes, le projet de Carole Marceau était, lui aussi, constitué de dix personnes, la maîtrise de Maud Gendron-Langevin comportait huit élèves. Pour un projet de la sorte, ce nombre favorise la création collective, depuis laquelle émerge la sympathie entre les participant.e.s, ce qui aide à briser leur isolement (Boal, 2002 et Baillargeon Fortin, 2009). TPE met aussi en avant les effets positifs des rencontres en petits groupes dans ces cercles de paroles, indiquant qu'ils permettent

de réduire l'isolement des victimes et ainsi de briser leur silence plus facilement (RQCALACS, 2010). Dans la mesure où plus de dix personnes se sont inscrites au projet, nous avons dû former une liste d'attente. L'idée d'un groupe ouvert a vite été abandonnée à la suite des contraintes logistiques imposées par la crise sanitaire causée par la Covid-19 et à l'évolution des dynamiques de groupe, ce qui a laissé place à la formation d'un groupe fermé. De plus, pour garantir la sécurité émotionnelle des femmes et favoriser l'ouverture de leurs paroles, il a été important d'encourager le développement de relations de confiance fortes entre les femmes participantes et les autres membres du projet. Angèle Seguin mentionne d'ailleurs ce lien de confiance comme un aspect non négligeable dans sa démarche (Holliday et Seguin, 2017). Les acteurs entourant le projet ont donc été les mêmes du début à la fin et chaque changement fut annoncé et discuté à l'avance avec les participantes.

Le processus de création s'est étendu de mi-avril 2021 à fin juin 2021, en présentiel dans des locaux de répétition de l'UQAM. Il a été composé de dix ateliers de création et de trois jours de diffusion publique de l'installation scénique. La diffusion s'est déroulée dans une salle de répétition de l'UQAM. Les ateliers de création ont eu lieu une fois par semaine, le vendredi, de 18h à 21h. La longueur totale du projet, la fréquence des rencontres et la durée des ateliers ont été inspirés des démarches d'intervention sociale faite par les CALACS « entre 15 et 17 semaines, à raison de trois heures par rencontre » (Bergeron et Herbert, 2006, p. 1147) ainsi que des méthodes en art communautaire qui se veulent de longs processus, qui durent jusqu'à plusieurs mois (Lamoureux, 2010). Comme Annie Baillargeon Fortin, qui découpait ses ateliers de cette façon : « une heure pour la discussion autour du thème de la solitude, une heure pour expérimenter le théâtre par des jeux et des exercices, la dernière heure pour faire la création de l'œuvre collective. » (Baillargeon Fortin, 2009, p. 56). J'ai moi-même découpé chaque séance de création en trois parties : une première phase de discussion, une deuxième phase de relaxation et de jeux artistiques et une dernière phase de partages au groupe et de retours sur la séance.

2.2.3 L'éthique du projet

Les participantes se sont engagées volontairement dans le projet et ont toutes signé un formulaire de consentement et d'information en amont de leur implication. Chaque personne collaborant sur la recherche a également signé un formulaire de consentement et d'information dans lequel était expliqué de manière claire et concise les rôles de chacune (participantes, chercheuse,

coanimatrice...).¹⁷ Les femmes participantes, mais aussi la coanimatrice et les diverses intervenantes sociales de TPE associées au projet ont ainsi pris connaissance des limites éthiques encadrant la recherche. Tout le monde a été informé, dès le début de l'étude, de ses objectifs, de sa durée et du lieu où elle se déroulerait. Les participantes pouvaient quitter le processus à n'importe quel moment, sans besoin de se justifier et sans crainte de retombées négatives. Ces éléments ont d'ailleurs été très appréciés, puisque plusieurs d'entre elles ont mentionné, dès le premier atelier, percevoir le projet comme leur permettant de reprendre le contrôle sur leur vie. Elles ont également donné leur accord pour que mes notes sur les discussions de fin de séance ainsi que leurs écrits produits pendant des ateliers d'écriture puissent être utilisés anonymement dans mon mémoire. L'anonymat des femmes participantes a été garanti durant toutes les étapes de la recherche et les mesures servant à les sécuriser ont été pensées et mises en place avec TPE.

Ma demande de certification éthique a été approuvée par le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants de la faculté des arts de l'UQAM ainsi que par l'organisme partenaire TPE. Un dialogue permanent avec TPE a eu lieu tout au long de la recherche. C'est également de ce dernier qu'a émergé l'idée d'un soutien émotionnel pour les femmes participantes, au besoin, de la part de l'organisme. Ainsi, une membre de TPE était présente pendant les ateliers afin de garantir un lien entre l'organisme, les participantes et la recherche. En cas de besoin, elle était la première répondante sociale pour écouter les femmes. Sa présence et celle de la coanimatrice, en plus de celle de la chercheuse, ont permis de créer un espace sécuritaire depuis lequel la création et l'ouverture de la parole ont pu émerger plus facilement. Ce modèle est basé sur celui du *théâtre des petites lanternes* lors de leur *grande cueillette des mots*, puisque chez eux : « Chaque atelier est animé par trois ressources humaines : un professionnel du théâtre, un animateur ou une animatrice et un.e spécialiste en suivi psychosocial. » (Holliday et Seguin, 2018, p. 147). Tous ces éléments éthiques mis en place, approuvés par l'UQAM et l'organisme collaborateur, ont eu pour mandat de rassurer les femmes participantes quant à leur implication dans le projet.

2.2.4 Les méthodes pour collecter les données : les questionnaires anonymes et le carnet de bord de la chercheuse

Dans cette étude, deux méthodes de récoltes de données ont été appliquées, les questionnaires semi-dirigés et le journal de bord. Ces deux méthodes avaient pour objectif de recueillir des données

¹⁷ Voir annexe E

qualitatives basées sur le vécu des participantes par rapport au processus de création proposé. La combinaison de ces méthodes est fréquente dans les recherches qualitatives (Baribeau, 2010) et a notamment fait ses preuves dans les recherches-actions (Ouellet, 2000).

Les questionnaires anonymes

Trois questionnaires semi-dirigés et anonymes ont été remplis individuellement par les participantes. Le premier questionnaire, présenté en amont des ateliers de création¹⁸, a permis d'établir un portrait succinct des futures participantes, tout en essayant de comprendre leurs envies et leurs craintes par rapport à cette recherche. Le deuxième questionnaire, se situant entre le dernier atelier de création et la diffusion de l'installation scénique¹⁹ a quant à lui servi à avoir un retour d'expérience sur le processus de création vécu, tout en explorant les positions des femmes participantes (peur, fierté, appréhension, etc.) en lien avec la future exposition de leur œuvre collective. Le dernier questionnaire, qui a eu lieu après la diffusion de l'installation scénique²⁰, est venu faire un bilan du processus dans son entièreté. Avec leurs positionnements en amont, en fin et en post projet, ces trois questionnaires ont récolté, à des moments clés, des données sur la globalité du processus de création en lien avec les thématiques de recherche.

Cette méthode de collecte de données a été choisie, car elle comporte plusieurs éléments permettant d'obtenir des témoignages libres et variés sur les comportements et les attitudes des participantes à l'égard du projet (Boutin, 1997). Pour commencer, cette forme permet aisément de garantir l'anonymat. En effet, les questions posées ne permettaient pas l'identification précise des participantes. De plus, les questionnaires étaient envoyés par la chercheuse qui, par la suite, recevait seulement les réponses à ces derniers. L'anonymisation des questionnaires a permis de créer un certain équilibre avec l'autre forme de collecte de données qui, elle, ne permettait pas ce type de relation entre les participantes et la chercheuse. Dans un deuxième temps, les questionnaires ont été envoyés aux participantes de façon électronique, ce qui leur a donné l'occasion de les remplir où elles le souhaitent et quand elles le désiraient. C'est dans une perspective naturaliste écologique -

¹⁸ Les participantes ont reçu le premier questionnaire environ une semaine avant le premier atelier ayant eu lieu le 16 avril 2021.

¹⁹ Les participantes ont reçu le deuxième questionnaire le lendemain du dernier atelier de création ayant eu lieu le 18 juin 2021.

²⁰ Les participantes ont reçu le troisième questionnaire quelques jours après la diffusion de l'installation scénique à l'UQAM, soit dans la semaine du 29 juin 2021.

l'environnement et l'émotion du volontaire ont une influence sur la façon dont iel reçoit l'étude et donc sur ses réponses - que les questionnaires ont été remplis individuellement et hors de l'UQAM (Boutin, 1997). L'idée était que les participantes se retrouvent dans un contexte différent que celui mis en place lors des rétroactions de fin d'atelier. Enfin, dans un dernier temps, la structure des questionnaires a été pensée afin de rassurer les participantes sur leur implication et leur place dans cette étude. Ainsi, les questions ouvertes portant sur le ressenti ont été placées au début des questionnaires et les interrogations fermées sont venues les clôturer. Cette démarche cherche à valoriser le vécu unique de chaque répondante puisqu'il met en avant les réponses plus singulières plutôt que celles de nature plus objective (Boutin, 1997.) Cette méthode de collecte de données a agi ainsi comme un complément, autant dans sa structure que dans les réponses attendues, à l'autre méthode de collecte de données : le carnet de bord de la chercheuse.

Le carnet de bord de la chercheuse

Pour compléter les résultats apportés par les questionnaires, j'ai tenu un carnet de bord. Dans ce dernier se trouvaient deux éléments : mes notes écrites à la suite des discussions de groupe et mes notes d'observation et de rétroactions.

Dans un premier temps, des discussions de groupe venaient clôturer chaque séance afin que les participantes qui le souhaitent partagent directement leurs ressentis sur l'atelier qui venait de se passer. Cette démarche est inspirée de celle de TPE, qui termine tous ses groupes de parole par un moment de rétroaction volontaire. Ces partages, basés spécifiquement sur l'atelier qui vient de se dérouler, complétaient les questionnaires qui amenaient eux, des réponses plus globales, ce qui évitait ainsi l'impression de répétition pour les participantes (Baribeau, 2010). De plus, l'effet de groupe a permis de faire ressortir les tendances prédominantes tout en restant attentif aux singularités (Boutin, 1997). L'objectif était qu'elles expriment leurs ressentis sur la séance et leurs envies pour la suite des ateliers. Ces discussions de groupes ont été retranscrites à la main dans mon journal de bord. Aucune photo et aucun enregistrement audio ou vidéo n'a été effectué pendant le processus de création. Ces méthodes ont été choisies afin de rester dans la même démarche que les organismes communautaires, qui prennent également des notes à la main et n'enregistrent pas les discussions.

Dans un deuxième temps, j'ai pris d'autres notes à la main pendant les séances pour laisser une trace écrite de mes observations. Ces notes avaient pour objectif de comprendre les attitudes des femmes

face aux exercices proposés. Des notes prises sur le moment, mais aussi des conclusions en aval, ont composé ce carnet de bord. Cela m'a permis de comprendre les difficultés traversées, l'évolution du processus, mais aussi mes ressentis en tant que chercheuse. J'ai pu, grâce à cet outil, être dans une adaptation perpétuelle de ma posture ainsi que de mes ateliers. En effet, pour préparer les séances à venir, je me tournais vers mes notes des ateliers passés qui comprenaient les points à améliorer. Ces traces écrites me permettaient alors de moduler ma posture plus facilement, par exemple en utilisant un mot plutôt qu'un autre ou en expliquant de manière plus approfondie une consigne. Cela m'a aussi donné l'occasion d'adapter le contenu de mes ateliers au fur et à mesure, comme j'étais à la fois en capacité d'évaluer la progression de mon groupe dans le processus de création et d'analyser ce qu'il avait préféré ou non (davantage d'improvisation théâtrale, jeux sur telle thématique, etc.).

Représentant une dernière forme de récolte, les textes produits par les participantes pendant les ateliers d'écriture ont fait partie des données de la recherche. Ils ont été analysés et insérés dans mon mémoire comme des témoins intacts du processus de création réalisé dans le cadre de ce projet. Afin de rassurer les participantes et pour instaurer un climat de confiance, elles ont su dès le début à quoi pourraient servir leurs textes (Morris, Muzychka, et ICREF, 2002). Les textes ayant été remis de façon volontaire par les participantes elles-mêmes, dans le respect de leurs souhaits, certains ne sont pas présents dans ce présent mémoire.

Toutes ces méthodes m'ont donc permis de récolter des données qualitatives afin d'étudier le rapport intime que les participantes ont eu avec le processus de création vécu dans le cadre de ce projet. Le but a été d'observer leur place en tant que femmes créatrices, qui expérimentent de nouvelles méthodes d'expressions.

2.3 Le déroulement de la création

Pour cette étude, le processus créateur se composait de dix ateliers artistiques, soit trois de théâtre, trois d'écriture et quatre de création autour de l'installation scénique. Ce processus a abouti à une diffusion publique de cette installation scénique. Les ateliers de créations sur le terrain ont eu pour but de répondre à ma question de recherche et à ses sous-questions précisées dans le chapitre précédent. J'explique, dans les lignes qui suivront, pourquoi j'ai choisi ces médiums artistiques et en quoi ils m'ont permis d'atteindre mes objectifs.

Tableau 6 – Le déroulement du processus de création



2.3.1 Les ateliers théâtre inspirés d’Augusto Boal

J’ai choisi de commencer ce processus de création par une pratique théâtrale inspirée des techniques du théâtre de l’Opprimé d’Augusto Boal. Cette méthode est apparue en Amérique latine dans les années 1960. Par la suite, elle s’est exportée et a été adaptée aux enjeux européens et nord-américains. Elle est aujourd’hui très utilisée dans les pratiques de théâtre social au Québec (GRET, 2017). Le théâtre de l’Opprimé me semble pertinent à étudier pour plusieurs raisons. Il a déjà fait ses preuves dans des contextes similaires et avec des personnes portant des caractéristiques semblables à celui de mon étude. La recherche d’Annie Baillargeon Fortin (2009) en est un parfait exemple, car elle a mis en place, au Québec, un processus artistique basé sur le théâtre de l’Opprimé pour des femmes vivant de l’isolement social. Cette méthode a été pensée pour atteindre des personnes qui subissent des oppressions systémiques et qui ne sont pas des professionnel.le.s du théâtre. Le public ciblé pour cette recherche, des femmes ayant un vécu d’A.S., me semble alors parfaitement adapté à cette méthode artistique créée par Augusto Boal. De plus, le théâtre s’est affirmé comme un bon médium artistique avec lequel commencer ce type de processus créatif puisqu’il a mis l’accent sur les jeux collaboratifs, sans négliger cependant la mise en place de quelques jeux individuels. Cela a favorisé dès le début un certain esprit de groupe, ce qui a permis de briser les barrières personnelles que peuvent avoir les participantes (Boal, 2009). C’est avec ce médium de communication original qu’elles ont appris à se connaître tout en découvrant pour la première fois les contraintes liées à cette forme artistique. Le théâtre me semble une porte intéressante à emprunter afin que les non-acteur.rice.s commencent à s’exprimer artistiquement. En effet, le théâtre, par sa forme, utilise de multiples autres médiums artistiques pour sa construction. Dans le cadre d’une improvisation théâtrale, les participantes ont pu utiliser leurs corps, mais aussi leurs mots et tout cela dans la forme qu’elles souhaitent (marionnette, mime, danse, etc.). Elles ont alors approché la diversité des moyens de communication artistiques existants, et ce simplement par l’exploration du théâtre de l’Opprimé.

L'enjeu est ici de comprendre comment ces ateliers inspirés du théâtre de l'Opprimé peuvent-ils permettre une ouverture de la parole des femmes survivantes d'A.S.? Pour que les participantes ouvrent leur parole, j'ai voulu créer un espace sécuritaire et stimulant artistiquement grâce à la mise en place de divers jeux d'expression créatifs individuels et collectifs. Dans cette phase de théâtre, un double objectif était donc visé. Le premier but était la création d'un cercle de sympathie, qui s'est consolidé tout au long du processus. Augusto Boal décrit d'ailleurs le cercle de sympathie comme un groupe uni grâce à la sympathie générée due à la similarité des expériences vécues par les participant.e.s (Boal, 2002). Le second objectif fut de permettre aux femmes de se familiariser avec ce médium, à la fois comme un moyen d'expression original pour communiquer sur son vécu, mais également comme un outil à utiliser dans sa vie pour un futur positif. J'entends par « futur positif » le fait de trouver, dans des ateliers de créations, des pistes de solutions qui enrayeraient l'oppression actuelle dans le but de vivre un quotidien plus agréable. Comme l'explique le *théâtre des petites lanternes*, l'idée n'est pas de rester dans son traumatisme, mais plutôt de l'explorer afin de mieux pouvoir « se tourner vers l'avenir » (Holliday et Seguin, 2018, p. 148).

Dans le premier atelier, l'objectif était que les participantes se présentent par le biais de petits jeux de théâtre. J'ai donc commencé la séance par un jeu de connaissance où les femmes devaient se décrire grâce à trois objets ou trois images mises à leur disposition. Ils représentaient des choses hétéroclites qui pouvaient être prises dans leur sens premier ou être détournées : bougie, cadenas, tablier, mais aussi des images de paysages, de sportifs, de nourriture... Ces objets ont permis aux femmes de s'appuyer sur un support, ce qui a automatiquement mis une certaine distance entre la femme qui se présentait et les femmes qui l'écoutaient. Cette distance a donné un aspect sécurisant qui a eu pour effet de faire baisser le niveau de vulnérabilité des participantes, une émotion qui, m'ont-elles rapporté à la fin de cet atelier, est souvent ressentie dans de tels exercices (F.). De plus, ces objets leur ont aussi laissé la liberté de se présenter comme elles le souhaitaient en exprimant ou en omettant certains éléments. Cela les a tout de suite éloignées des jeux de présentation habituels où elles se définissent régulièrement par leur nom, leur âge ou encore leur profession. Avec cette façon de procéder, elles ont pu se réapproprier leur pouvoir d'énonciation en présentant uniquement les parties d'elles-mêmes qu'elles souhaitées. Ce premier jeu a donné lieu à des présentations originales où les participantes n'ont pas forcément dit leur nom, mais ont davantage choisi d'exprimer leurs intimités et leurs vulnérabilités en lien avec leur.s A.S.. Ainsi, le groupe s'est connu par le moyen du partage de leur vécu, ce qui a tout de suite aidé à former un cercle de sympathie tel qu'Augusto Boal le définit. D'ailleurs, la quatrième participante au jeu avait exprimé, avant sa présentation, qu'elle s'était sentie assez à l'aise de partager sa propre vulnérabilité, car les personnes avant elles avaient fait des présentations abordant elles aussi leur intimité. Elle a donc partagé son rapport à sa sexualité

et à sa peur de la solitude en choisissant une culotte en dentelle et une image de personnes faisant la fête. L'autre point fort de cet exercice, soulevé cette fois par la troisième participante au jeu, a été les effets bénéfiques engendrés par le fait d'utiliser des symboles pour se présenter. Cette participante avait remarqué que certaines femmes avaient pris les mêmes objets (le chapeau, le masque et le doudou par exemple) pour s'en servir différemment, ce qui rappelait que chaque élément portait une symbolique différente en fonction du vécu des participantes. Les outils que nous a donnés le théâtre pour communiquer, par le biais d'accessoires dans cette situation, ont permis d'outrepasser les mots. La même participante a ainsi souligné le bienfait de passer par les objets et images pour se présenter afin de contourner « la limite des mots qui ne sont pas assez forts » (F.). Le jeu d'après s'est placé dans cette même continuité, dans la mesure où c'est uniquement avec l'aide de leur corps et des objets apportés que les femmes ont pu témoigner de leur histoire. J'ai utilisé l'exercice intitulé *Image des images* d'Augusto Boal tiré de son ouvrage *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Ce jeu amène à ce que les participants représentent une oppression vécue et encore présente dans leur quotidien en une image fixe. Aucun mouvement ou parole ne sont admis, seuls les corps parlent (Boal, 2002). Cet exercice a été réalisé dans un temps très court, ce qui a encouragé la spontanéité de la part des participantes. Ces deux éléments, la spontanéité et l'utilisation d'un autre langage que la parole les a poussées à penser l'oppression envisagée dans sa portée symbolique plutôt que dans sa description littérale. Par exemple, une femme a représenté son sentiment d'emprisonnement avec la symbolique des mains liées. De plus, cela leur a donné confiance en elles puisqu'elles ont réalisé qu'elles avaient la capacité de s'exprimer dans un nouveau langage de façon intuitive. Ce partage de vécus, ici par le biais du langage corporel, a donc constitué un deuxième langage original avec lequel les participantes ont pu se présenter au groupe. De cet exercice ont découlé des rapprochements et des discussions autour des oppressions présentées, qui parfois, ont été les mêmes pour plusieurs participantes (la solitude et la soumission, par exemple). Les formes d'expression empruntées dans cet atelier (les objets et le corps humain) ont donné l'occasion aux participantes d'être maîtresses du contenu de leur discours, ce qui a créé, dès la première séance, un cercle de sympathie permettant des rapprochements humains basés sur le vécu et les vulnérabilités de chacune.

Pour donner suite à la création de ce cercle de sympathie, je souhaitais, dans le deuxième atelier, que les femmes participantes soient initiées à des jeux collectifs. Il me semblait important de proposer des créations communes à ce moment-ci du processus, car à l'issue des ateliers je désirais amener les femmes vers une œuvre collective. Je trouvais alors important que l'aspect du collectif apparaisse tôt dans le processus. J'ai donc mis en place l'exercice nommé *Image et contre image* d'Augusto Boal (2002). Ce jeu se réalisant en groupes de deux, il a été une porte d'entrée idéale afin d'introduire les exercices collaboratifs suivants de plus grande envergure (improvisations avec la moitié du groupe,

jeux avec toutes les participantes, etc.). Il demande à une personne de partager une tranche de vie à une autre personne qui doit, elle, s'imaginer à sa place. À la suite de ce long moment de partage d'environ quinze minutes, chaque membre crée une image fixe, avec les corps et les accessoires à disposition, qui représente l'histoire qu'elle vient d'entendre ou de dire. Les deux femmes avaient alors la tâche de retransmettre la tranche de vie donnée à leur manière, ce qui a généralement engendré des images fixes différentes. En effet, certaines ont appuyé sur un détail tandis que d'autres souhaitaient plutôt retranscrire l'émotion générale de l'histoire. Ce moment d'ouverture pour les unes et d'appropriation pour les autres a été très enrichissant et a donné lieu à des discussions qui ont rapproché l'ensemble des participantes. Les conteuses ont exprimé qu'il était déstabilisant de voir quelqu'un d'autre s'approprier leur histoire tandis que les écoutantes ont ressentis une certaine responsabilité de bien faire et de traiter avec justesse le vécu d'une autre personne. Il est cependant ressorti de manière générale que ces dynamiques permettaient de déposer leur.s traumatisme.s dans un endroit bienveillant, ce qui a eu tendance à briser leur isolement personnel. Cet exercice leur a permis de ne plus voir leur oppression comme un problème singulier, mais bien comme un problème collectif. Le partage et la réception d'un vécu sensible ont donc pu être explorés avec cet exercice. J'ai ensuite proposé un autre jeu tiré du même livre d'Augusto Boal intitulé *Rashomon* (2002). Ce jeu d'improvisation montre une même scène avec un point de vue différent. Ainsi, une scène de famille comportant trois protagonistes a été jouée trois fois, incarnant lors de chaque improvisation le point de vue d'une personne différente. Cela a permis de mettre en avant les répercussions que peut avoir le regard des autres sur une situation vécue et par là sur notre ouverture et notre façon d'en parler. Cette séance, mettant à l'honneur le partage de son vécu avec autrui, portait un objectif sous-jacent : la recherche de solutions à ses vécus d'oppression. Ainsi, à chaque fin d'exercice, les femmes pouvaient changer l'image ou l'improvisation créée afin de trouver une issue positive. Si la protagoniste n'avait pas de solution, alors les autres membres du groupe testaient des choses pour elle afin de la libérer. Ces moments de reprise de pouvoir ont été très appréciés car ils donnaient l'occasion aux participantes de s'affirmer et de s'en sortir. À la fin de la séance, la majorité des femmes ont exprimé avoir ressenti ce moment de libération comme un élément extrêmement bénéfique et ont indiqué vouloir s'attarder davantage sur cet aspect dans la suite du processus.

Enfin, le dernier atelier de théâtre a permis d'effectuer une synthèse des explorations vécues dans les séances précédentes, puisqu'il comportait des jeux d'expression corporelle, un exercice d'improvisation cherchant des issues positives et un petit jeu de connaissances. À la demande des participantes, les jeux ont pris des formes plus longues, quarante-cinq minutes au lieu de quinze minutes, par exemple, tout en gardant une part importante de spontanéité. Le corps, exploré lors des séances précédentes, a été mis à contribution ici comme un outil de dialogue entre soi et les autres et

aussi entre soi et soi-même. En effet, lors du premier jeu, les femmes ont éprouvé différentes émotions lors d'une marche silencieuse et continue. Elles ont ressenti physiquement les émotions que je leur proposais tour à tour. Cet exercice a permis aux femmes participantes d'avoir un moment privilégié pour écouter et moduler les signaux physiques que leur envoyait leur corps lorsqu'elles étaient dans une émotion donnée, et d'entrer en écoute profonde de leur corps. Par exemple, lors de l'incarnation de la peur, les participantes ont pu prendre conscience de leur respiration (accélération, respiration en surface, etc.), de leur posture (replis sur soi, tête baissée, etc.), de leur regard (vif, vitreux, etc.) et de leur démarche (saccadée, désorganisée, lente, etc.). Toute leur attention était portée sur ces éléments afin qu'elles prennent conscience de leur existence. Dans un deuxième temps, elles pouvaient donc s'investir différemment en tentant de les moduler et de les maîtriser. Par exemple, lorsqu'elles incarnaient de nouveau la peur, après être passées au travers de différentes émotions, elles avaient conscience des signaux physiques propres à ce sentiment. Ainsi, elles ne se retrouvaient plus à subir leur corps, mais bien dans l'apprentissage d'une communication avec son corps afin de comprendre le message envoyé par ce dernier. À la suite de ce dialogue avec soi-même c'est le dialogue avec les autres membres du groupe qui fut exploré. Toujours dans une marche incarnée et continue, les femmes sont entrées en contact entre elles, ce qui leur a permis de mettre en parallèle leurs réactions. Les similitudes et les différences d'incarnation sont venues normaliser tous les types de comportements, ce qui a eu tendance à briser l'isolement pouvant en résulter. Enfin, les émotions traversées et leur langage physique ont été mis en scène conjointement dans des improvisations collectives. Cette période leur a donné l'occasion d'incarner physiquement leurs émotions sans les subir, tout en étant en réaction empathique avec les émotions qu'incarnaient les autres femmes. Ainsi, le dialogue corporel avec soi se trouvait aussi être un dialogue avec les personnes autour de soi. Par exemple, lors d'une improvisation, une personne s'est mise à faire des gestes abstraits pour représenter son malaise, les femmes tout autour ont été sensibles à sa démarche et se sont mises à faire des mouvements similaires. La femme, initialement mal à l'aise dans le groupe, s'est alors sentie incluse grâce à la lecture et à la réaction qu'ont eue les autres femmes de son langage corporel. Son malaise, émotion explorée par le groupe à ma demande, s'est ainsi dissipé à la fin de l'improvisation. Ce jeu, en plusieurs parties, leur a permis de voir que leur corps et ses signaux physiques sont une source de dialogue pour elles et pour les autres. Le deuxième jeu traversé lors de cette séance leur a donné l'occasion de vivre, dans une improvisation de groupe, une attitude qu'elles aimeraient avoir, mais qu'elles n'ont pas encore aujourd'hui. Cet exercice nommé *Le contraire de soi* est issu de la pratique d'Augusto Boal (2002). Il a permis aux femmes d'éprouver une attitude problématique et son contraire dans un cadre bienveillant. Par exemple, une participante a choisi de montrer son manque d'estime de soi et d'en explorer son contraire : une bonne estime de soi. Ainsi, dans la même improvisation, les femmes ont voyagé plusieurs fois de leur attitude considérée négative à leur attitude

souhaitée. Mettre en parallèle ces opposés les a plongées dans une grande écoute, à la fois de leur corps et des autres. En effet, cette même participante a constaté pendant l'improvisation l'incidence que ses attitudes pouvaient avoir sur son environnement. Elle a vu que, lorsqu'elle manquait d'estime de soi, elle avait tendance à se replier sur elle-même, ce qui l'excluait du reste du groupe, ne donnant que très peu d'occasions aux autres femmes pour l'intégrer au groupe. Ainsi, de son attitude problématique envers elle-même découlaient des rapports non-aidants de son environnement. Elle a pris conscience que son manque d'estime de soi « touchait beaucoup ses rapports avec les autres » (F). En ayant l'occasion de tester le contraire de cette attitude, elle a pu voir quelles pouvaient être les réactions à la suite de celle-ci. Une bonne estime d'elle-même lui donnait plus d'assurance et d'affirmation dans ses gestes et ses dires, ce qui a eu tendance à rassurer le groupe qui l'incluait alors davantage. Ces résultats très positifs, obtenus dans un cadre sécuritaire et bienveillant, sont interprétés comme une « répétition de la réalité » (Boal, 2002), puisque les participantes ont pu tester ces comportements dans des mises en situation. Lors de la discussion de fin de séance, il est sorti de façon unanime que cette répétition avait eu des effets positifs, les participantes s'étant rendues compte que les conséquences anticipées ne correspondaient pas aux conséquences qu'elles avaient effectivement rencontrées dans l'improvisation. Cet exercice a permis de les rassurer en leur montrant qu'elles avaient la capacité de s'offrir un futur positif. Enfin, pour clôturer cette séance, un dernier jeu de connaissances a été mis en place. Il me semblait important de terminer cette phase avec un exercice similaire à celui réalisé au début du processus afin de constater l'évolution du groupe. Inspiré du spectacle *100% City de Rimini Protokoll*, ce petit jeu que j'ai nommé *Les cases*²¹ était plus ludique et léger sans pour autant minimiser le vécu des femmes participantes. Ces aspects ont été extrêmement appréciés et une femme l'a exprimé à la fin de la séance : « ça m'a fait du bien qu'on rit, que ce soit léger » (F.). Elles ont mentionné qu'il était rare que le rire ou l'amusement interviennent ou soient associés au fait d'aborder leur vécu d'A.S. et que cela le rendait parfois plus lourd à porter ou à aborder. Cette légèreté non diminuante, due en partie au fait que le groupe était exclusivement constitué de femmes ayant un vécu d'A.S., a été un des aspects que les participantes souhaitaient conserver pour la suite du processus. Ce dernier atelier de théâtre validait les propos de Rosenildes Nascimento Da Luz, qui explique que : « les participants construisent des images ludiques et trouvent des solutions créatives en dénonçant la réalité. » (Nascimento Da Luz, 2018, p. 139).

²¹ *Les cases* consignes : découper l'espace en 2 grandes cases face à face et 1 case plus petite au fond. Lorsque l'animatrice dit une synthèse les participantes doivent se placer dans l'une de ces 3 cases. La case du fond représente un *joker* (si je ne veux pas participer, si je ne me sens pas concernée...) et les 2 autres cases représentent les 2 côtés de la synthèse énoncé par l'animatrice. *Exemple* : si l'animatrice dit « J'ai porté plainte contre mon agresseur. Je n'ai pas porté plainte contre mon agresseur. » les participantes ont le choix de se placer dans l'une des 3 cases qui correspondent à *joker*, *j'ai porté plainte*, *je n'ai pas porté plainte*.

2.3.2 Les ateliers d'écritures inspirés de Sonia Chiambretto

J'ai choisi de continuer ce processus de création par trois ateliers d'écriture. Ils ont été inspirés du travail de la dramaturge Sonia Chiambretto et de son approche de l'écriture automatique. Donnant des ateliers d'écriture dans les écoles de théâtre en France (Théâtre National de Strasbourg, Université d'Aix-Marseille...), elle met à l'honneur une écriture spontanée dans le but de faire émerger des discours intimes. Le *théâtre des petites lanternes* propose une approche similaire avec la *grande cueillette des mots* (Holliday et Seguin, 2018). En effet, leurs ateliers d'écriture consignent dans des carnets d'écriture « la parole citoyenne brute » intime et sensible des participants (Holliday et Seguin, 2018, p. 146). La forme des témoignages est laissée libre puisque l'important est le discours qui en émerge. La structure de l'écriture est donc désacralisée dans l'objectif que la forme fasse sortir une parole sensible basée sur le vécu des participants (Dumont *et al.*, 2021). Ainsi, Angèle Seguin et Kristelle Holliday écrivent que : « C'est à propos de ces histoires personnelles ou collectives qui marquent une vie [...] que les écritures spontanées des citoyens ont été recueillies » (Holliday et Seguin, 2018, p. 148). C'est avec cette même dynamique que j'ai souhaité emprunter la voie de l'écriture spontanée avec des femmes ayant vécu un événement traumatique tel qu'une ou plusieurs A.S..

Cette forme d'écriture me semble appropriée pour travailler avec les femmes survivantes d'A.S. pour diverses raisons. Dans un premier temps, j'ai remarqué que ce procédé visait des objectifs similaires à ceux du RQCALACS, comme la reprise d'agentivité²², la (re)découverte de son histoire ou encore la capacité à pouvoir nommer son vécu. Dans un second temps, j'ai constaté que l'écriture automatique faisait vivre de façon sécuritaire des situations déjà expérimentées par ces femmes, telles que la remontée de réminiscences ou encore la dissociation du corps et de l'esprit (Lemaître, 2009). En effet, dans son texte publié en 2009, Sophie Lemaître explique que les situations précitées arrivent régulièrement lors de séances d'écriture automatique. Elle mentionne que le sujet, dans les jeux d'écriture, ouvre sa voix intérieure de façon incontrôlée et involontaire (Lemaître, 2009). Pour elle : « C'est l'intimité du sujet qui s'expose dans le texte automatique [...] La vérité secrète du sujet s'y exprime donc sans entraves, dans l'immédiat de la parole libérée. » (Lemaître, 2009, p. 221) : cela renvoi davantage à une réminiscence qu'à une simple confidence, puisque la personne (re)découvre son propre vécu. La réminiscence se définit d'ailleurs comme : un « retour à la conscience claire de souvenirs non accompagnés de reconnaissance » (Larousse, 2022). Cependant, pour les victimes d'A.S., ces réminiscences sont régulièrement vécues sans cadre sécuritaire, ce qui ne les pousse pas à être bienveillante envers elles-mêmes (Salmona, 2018). La structure donnée par l'écriture

²² Je définis l'agentivité ici comme la capacité d'une personne à avoir un contrôle sur sa vie et sur son environnement. C'est une volonté de reprise de pouvoir autonome.

automatique a permis aux femmes participantes à l'étude d'avoir un cadre sécuritaire pour vivre une réminiscence de manière sereine afin d'éviter de la subir de façon brutale. La seconde expérience que l'écriture automatique fait vivre de façon sécuritaire a été la dissociation du corps et de l'esprit. Sophie Lemaître explique que le participant existe dans le texte (c'est lui le sujet de l'écrit) et dans le corps (c'est lui qui tient le stylo), mais plus dans l'esprit. En effet, pour rendre son esprit disponible à la (re)découverte de soi, dans le but de pouvoir chercher dans son vécu non dévoilé à soi-même, le participant sépare volontairement son corps de son esprit (Lemaître, 2009). Cet état de séparation fait penser à l'état de dissociation que les femmes survivantes d'A.S. ont traversé involontairement pendant leur agression (Salmona, 2018). Cependant, Sophie Lemaître explique que, lors d'une séance d'écriture automatique, cet état de dissociation est sécuritaire puisqu'il est volontaire de la part du participant et qu'il est éprouvé dans un cadre bienveillant – l'envie de (re)découvrir son vécu et non pas l'incapacité à se représenter ce qui lui arrive. Ces liens entre écriture automatique et vécu à la suite d'une A.S. ont confirmé mon choix d'utiliser cette approche, puisqu'elle tente de transformer une expérience négative subie en une expérience volontaire et bienveillante envers soi-même. Afin de rassurer les participantes, de les mettre en condition physique et émotionnelle pour la séance, tout en m'inscrivant dans la démarche de l'écriture automatique, j'ai mis en place un petit moment de relaxation et de visualisation en début de chaque atelier. Je me suis posée la question suivante : comment l'écriture des femmes centrée sur leurs vécus peut-elle devenir un matériel artistique compréhensible pour le public? Pour transformer leurs témoignages en matériel artistique servant à la construction d'une installation scénique, j'ai mis en place des jeux d'écriture qui ont exploré différents types de discours (par exemple : poésie, liste de mots, lettre.) et diverses formes visuelles (par exemple : les *Calligrammes*²³ et les collages). Cette phase comprenait plusieurs enjeux : la désacralisation de l'écriture et la consolidation du cercle de sympathie (poursuite des objectifs de la phase précédente), la (re)ouverture d'une parole sensible grâce à la forme du médium, la considération esthétique de l'écriture, et les débuts d'une prise de conscience d'un dialogue avec le public.

Dans le premier atelier d'écriture, il s'agissait de démystifier le médium afin de prouver qu'il était simple de s'amuser avec ses codes. Les jeux ont commencé avec de simples listes de mots ou de SMS personnels afin d'arriver en fin de séance à l'écriture d'un petit paragraphe. S'inspirer de phrases existantes avant l'atelier a montré aux participantes qu'elles avaient déjà produit des textes de qualité. Cette porte d'accès à l'écriture les a validées dans leur capacité à produire des textes, tout en les

²³ Référence au recueil suivant : Apollinaire, G. (1970). *Calligrammes : poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*. pref.de Michel Butor (Ser. Poésie). Gallimard.

rassurant pour la suite des ateliers. En effet, elles ont pris conscience que leurs productions ne devaient pas nécessairement partir de zéro, mais pouvaient s'appuyer sur des textes déjà faits. De plus, l'utilisation de formes d'écritures présentes dans le quotidien a eu pour objectif de les rassurer sur les structures diverses et variées que pouvait prendre ce médium. Ainsi dans ces ateliers, un SMS écrit dans le métro avait la même importance qu'une longue dissertation. La forme esthétique choisie était alors perçue comme une enveloppe parmi tant d'autres permettant simplement de soutenir un discours. C'est avec cette volonté que j'ai choisi de commencer le premier atelier d'écriture par la création spontanée de listes de mots sur un sujet donné. La liste étant une forme connue et souvent utilisée dans le quotidien, les participantes ont évolué dans un cadre familier. À la suite de ces listes de mots, j'ai élargi l'objectif en leur demandant d'écrire cette fois-ci une phrase sur un sujet donné. La phrase pouvait prendre la forme qu'elles souhaitaient (onomatopée, description...) tant qu'elle était spontanée. Les participantes devaient écrire la première phrase qui leur passait par la tête dès l'annonce du sujet. Il n'y avait pas de place à la réflexion, le temps imparti pour écrire étant seulement de quelques secondes. Ce procédé m'a permis d'ouvrir doucement la porte de l'écriture automatique qui souhaite recueillir notre « petite voix intérieure » (Lemaître, 2009, p. 215). Dans l'objectif de faire sortir sur papier cette voix intérieure et d'en comprendre le message, j'ai mis deux éléments en place : une contrainte de temps très courte et un morcèlement du discours. Le second point s'est concrétisé par la création de multiples petits objectifs aboutissant ensemble à un paragraphe. Ces petits objectifs sont moins impressionnants que l'objectif final dans son entièreté. Ainsi, en écrivant une phrase après une autre, de façon irréfléchie, les femmes ont créé sans même sens rendre compte, et sans grand stress un petit paragraphe porteur de sens. Nous en avons ici un exemple :

Tableau 7 – Texte produit lors du premier atelier d'écriture

Nourriture : J'ai peur de prendre du poids.

Corps : mon corps mérite mieux.

Agression : J'ai pas de mots.

Reconnaissance : Je suis reconnaissante-contente d'avoir mis fin à ma relation avec mon agresseur.

Force : Je suis forte d'avoir accompli tout ce que j'ai accompli malgré tout.

Cet exercice leur a donné confiance en elles et en leurs capacités d'écriture. De fait, elles ont produit un court paragraphe, et ce sans difficulté apparente. Si on met ces phrases les unes à la suite des autres, on réalise que de ce petit paragraphe émerge un certain sens. Un sens qui s'est constitué de façon involontaire puisque le morcèlement et la limite de temps ne permettaient pas d'y réfléchir posément. C'est leur petite voix intérieure qu'elles découvrent à la fin de cet exercice. Sophie Lemaître explique qu'ici le participant se fait un pacte d'auto-investigation puisqu'il se trouve dans une démarche de « quête, enquête et conquête du moi » (Lemaître, 2009, p. 215). Avec cette méthode, il se « redéfinit et se réapproprie son pouvoir d'énonciation » (Lemaître, 2009, p. 215). Ces exercices d'écriture spontanée ont pour objectif de faire émerger une certaine parole intime et de permettre aux participants une meilleure compréhension d'eux-mêmes. Cela renforce leur capacité à lâcher-prise et leur confiance en eux, puisqu'ils vont à la (re)découverte d'eux-mêmes (Lemaître, 2009). Cette démarche a donné aux participantes l'occasion de s'affirmer dans leurs productions et d'éprouver une certaine fierté du chemin parcouru pendant la séance. Une femme, appuyée par d'autres membres du groupe, a mentionné cela lors de la discussion de fin d'atelier en expliquant qu'elle n'aurait pas été capable d'écrire le petit paragraphe demandé en fin de séance s'il avait été exigé au début mais que, grâce à l'évolution des exercices, elle avait été capable de le produire en fin d'atelier. La désacralisation de l'écriture et de la posture d'artiste effectuée pendant ce premier atelier a laissé place à la poursuite d'autres objectifs pour la séance suivante.

Lors du deuxième atelier de cette phase, les participantes ont exploré différentes formes de récits et ont expérimenté, pour la première fois, un jeu d'écriture collective. Ainsi, elles ont eu quelques minutes pour écrire une définition des mots *opprimer*, *survivante* et *témoigner* . Ces définitions personnelles ont été lues et croisées avec les définitions données par le dictionnaire Larousse et le Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL). À la suite de cela, des discussions ont émergé sur ces notions, centrales au projet. Il était nécessaire pour ma recherche, mais aussi pour les participantes, de connaître les définitions et les positions de chacune par rapport à ces notions. On a pu constater avec bienveillance que les idées divergeaient en fonction des générations et des champs de pratique. À titre d'exemple, le terme viol a amené un débat : pour certaines, il était intéressant de par son côté choc, tandis que pour d'autres, il s'agissait d'un mot ne suscitant aucune identification chez elles. Une participante, étudiante en droit, a partagé son point de vue en expliquant que le mot viol avait pris un tout un autre sens pour elle depuis qu'elle étudiait dans ce secteur, dépassant le domaine de la sexualité car il est régulièrement employé dans d'autres contextes, avec la notion de "violer une propriété" par exemple. Ces échanges ont mis l'accent sur le fait que les publics allaient comprendre des choses différentes d'un même texte présenté dans l'installation. Cette résonance singulière dépendrait alors du bagage de chacun.e. D'une même histoire pourrait ressortir des

éléments différents et chaque lecteur.rice accorderait de l'importance à un détail aléatoire que la créatrice ne pouvait pas contrôler à l'avance. C'est pour effectuer cette prise de conscience qu'un jeu d'écriture collective a été proposé. Ce jeu consistait à ce qu'une personne raconte une tranche de vie aux autres membres de son groupe (ici des groupes de trois participantes). À la fin de ce temps, chaque personne devait écrire l'histoire qu'elle venait de raconter ou d'écouter. La personne qui venait de livrer son histoire avait fait un don inconditionnel de son vécu et ne pouvait pas contrôler comment les réceptrices allaient retranscrire ce qu'elle venait de dire. À l'inverse, les réceptrices se trouvaient dans une position d'accueil du vécu de l'autre et avaient pour mission de le transmettre à leur manière tout en faisant attention à ne pas le dénaturer. Afin d'illustrer mon explication, voici, ci-dessous, trois versions différentes d'une même histoire.

Tableau 8 – Texte produit lors du deuxième atelier d'écriture

<p>Texte écrit par la personne qui a livré sa propre histoire</p> <p>Le lendemain de mon agression</p> <p>Je me suis réveillée dans son lit, il était déjà levé. Je savais que je devais me rendre à l'école, donc je me suis levée rapidement. Il était dans la cuisine, m'a proposé à déjeuner, j'ai refusé. Je suis sortie, je n'avais aucune idée où j'étais, car c'est lui qui nous avait amenés. J'ai trouvé le chemin sur mon téléphone. Je suis rentrée chez moi. Ma mère dormait encore. J'ai pris ma douche et je suis allée à l'école. J'ai passé toute la journée en mode automatique à attendre d'avoir un moment seul.</p> <p>Le soir, je gardais des enfants. J'ai attendu qu'ils soient couchés pour appeler une amie et lui raconter ce que j'avais vécu. J'avais besoin qu'elle me confirme que ce n'était pas normal.</p>
<p>Texte écrit par la 1^{ère} réceptrice de l'histoire</p> <p>Elle s'est réveillée dans le lit d'un mec. Ils avaient eu une relation pendant la nuit. Elle en est sortie blessée, mélangée, comme si elle avait de la difficulté à croire ses souvenirs de la nuit.</p>

Elle a réussi à rentrer chez elle, n'a rien dit à sa mère. A réussi à passer à travers la journée, marchant évoluant en plein brouillard, incapable de trouver les mots pour se dire comment elle se sentait.

Elle a porté un éléphant sur son dos toute la journée.

Un éléphant invisible.

Et puis elle a réussi à faire les derniers pas parce qu'elle allait enfin pouvoir parler à une amie. Elle a enfin eu la confirmation qu'elle n'était pas folle.

Que quelque chose lui a été fait. Même si elle n'arrivait, pas encore, à dire "Agression"

Texte écrit par la 2^e réceptrice de l'histoire

L se réveille le lendemain de son agression. Son agresseur est déjà levé et ne lui offre pas à déjeuner.

De toute manière, elle veut partir. Elle entre chez elle, sa mère dort. Elle va à l'école, est déconnectée toute la journée. Elle ne cherche qu'un moment pour être seule, trouver des mots, en parler. Le soir elle garde des enfants, une fois qu'ils sont couchés, elle prend son courage, elle appelle son amie. Elle se sent soulagée de ne pas être la seule à trouver la situation étrange et inappropriée. Elle ne comprend toujours pas complètement, mais au moins elle a quelqu'un pour la valider.

Cet exercice donne un premier aperçu du dialogue qu'elles ont pu ensuite avoir avec les spectateur.rice.s lors de la diffusion de l'installation. Les récepteur.rice.s n'ont, bien sûr, pas réécrit leurs histoires, mais iels s'en sont emparé.e.s à leur manière. On voit, avec cet exemple, que les réceptrices ont mis en avant certains détails de l'histoire entendue, prouvant par-là que ce même témoignage a résonné différemment selon le bagage de chacune. C'est ce même procédé qui s'est mis en place, de façon plus imprévisible, avec les publics lors de la diffusion. En effet, les femmes du groupe partageant un vécu commun, la conteuse pouvait s'attendre à telle ou telle réaction. Cependant, pour les spectateur.rice.s, aucune anticipation n'était possible, puisqu'iels arrivaient avec leur propre vécu. Ces personnes étaient donc susceptibles de s'approprier tous les éléments mentionnés dans l'histoire présentée et ainsi d'être touchées de toutes les façons possibles. Grâce aux jeux mis en place dans la phase suivante du processus de création, les femmes ont été préparées à vivre ce moment charnière qu'est l'appropriation de leur témoignage par les publics.

Enfin, dans le dernier atelier d'écriture, c'est l'aspect visuel du médium qui a été travaillé. L'intégration de cette notion dans la création d'une écriture personnelle a permis deux choses, ouvrir l'exploration / l'ouverture du champ des possibles de ce médium et faire un pont avec la dernière phase du processus de création. Cet aspect visuel fut brièvement abordé dans les ateliers précédents, puisque les participantes avaient à portée de main des feuilles de couleurs et de formes diverses (feuilles blanches ou quadrillées, post-it, feuilles cartonnées de couleurs vives...) ainsi que différents outils d'écriture (stylos, crayons de bois et de couleurs, fluorescents...). C'est toutefois dans cette séance-ci que le visuel, traité comme un élément pouvant apporter quelque chose de plus au message écrit, a été exploré. Pour cela, un jeu d'écriture s'inspirant des *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire a été mis en place. En donnant des formes à leurs mots ou à l'intégralité de leur texte, les femmes ont pu mélanger deux types de langage, le textuel et le visuel. En réfléchissant à la façon d'écrire leurs textes, elles ont pu ajouter ou appuyer un aspect de leurs discours. J'ai constaté différentes explorations puisque, dans cet exercice, certaines femmes ont figuré le sujet principal de leur histoire (par exemple : un animal), d'autres ont dessiné un détail de leur témoignage (une main, une maison, etc.) et quelques-unes ont choisi de présenter des formes plus abstraites. De cette exploration est venue s'ajouter celle sur les couleurs et leurs symboliques. Une participante a ainsi écrit ce poème :

Tableau 9 – Texte produit lors du troisième atelier d'écriture

Noir

Quelqu'un a fermé la lumière

Plus rien que du noir

Réveil confus

Toilettes dans le noir

Sortir, perdue

T'étais où ?

Je veux rentrer, je veux partir

Quitter dans la nuit noire

Gravir les escaliers dans le noir, sans bruits

S'écrouler dans mon lit enfin

Nuit noire sans rêve

Réveil au matin, soleil noir dans ma tête

Ne pas bouger, penser

Quoi faire ?

Douche pour effacer

Puis sortir, avec un sourire

Pour cacher mon masque noir

En écrivant tous les mots « noirs » en couleur rose, la participante a développé une autre dimension de son poème grâce au visuel. L'émotion de la lecture de ce dernier ne serait pas la même sans cet aspect-ci. Avec l'ajout de ce nouvel outil (l'aspect visuel de l'écriture), les participantes ont proposé des témoignages artistiques comportant différentes couches de lecture. Ces intégrations dans le

médium de l'écriture ont petit à petit amené les femmes participantes à réfléchir à un autre type de langage, soit le langage visuel et plastique, exploré avec des jeux de collages. Ces collages de textes et d'images ont été l'une des premières occasions pour les femmes de s'exprimer plastiquement. Certaines se sont prises au jeu et ont alors témoigné sans mots et sans aucun texte, mais seulement avec des images et des dessins. Le langage visuel et plastique a ainsi été poussé à son paroxysme.

Après avoir exploré dans les ateliers d'écriture toutes ces possibilités de discours, les femmes participantes ont clôturé cette phase par un long moment d'écriture autonome et libre. Ce moment d'autonomie me semblait important afin qu'elles puissent se rendre compte par elles-mêmes de leur propre évolution et de leur acquisition de nouvelles aptitudes de communication. En étant laissées libres mais armées des divers outils d'écriture explorés auparavant, elles ont dû faire des choix sur le fond et la forme de leur témoignage, ce qui leur a donné une certaine assurance et une confiance en elle. Elles ont eu le temps d'explorer les formes d'écritures qu'elles souhaitaient (poème, lettre, dialogue...), ou ont essayé le mélange de plusieurs techniques afin de voir le résultat de cette hybridité (poème mélangé avec des collages de textes et d'images par exemple). Ces explorations leur ont permis de savoir quel type de langage elles préféraient et donc dans quelles formes elles voudraient dialoguer avec les publics dans l'installation scénique. C'est grâce à un léger glissement vers l'exploration d'un langage plus visuel et à une prise d'autonomie des participantes que le lien entre les ateliers d'écriture et ceux de créations plastiques a pu se faire. Ce pont s'est aussi manifesté par la mise en place d'un autre élément, celui du partage de sa production textuelle avec les autres. En effet, un des éléments importants des ateliers d'écriture, issu notamment de la pratique de Sonia Chiambretto, était la lecture de ses textes aux autres membres du groupe. Qu'il soit lu par la créatrice du texte ou par une autre, entendre sa création a permis de déposer son discours, de le partager aux autres, de générer du dialogue autour et ainsi de ne plus être seule à porter son histoire. La plupart des participantes l'ont d'ailleurs souligné comme quelque chose qui était plutôt effrayant au début, mais qui s'est révélé être très bénéfique par la suite, comme l'a écrit une femme dans le deuxième questionnaire :

L'écriture et le fait de se lever [pour lire son texte] c'était vraiment bien, ça permettait vraiment de déposer les émotions. Entendre les autres lire nos écrits c'était aussi une grande source d'apprentissage, c'était comme si je redécouvrais ma parole. (Q.2)

Ce geste symbolique apparaît alors comme une étape fondamentale, posant les conditions nécessaires pour la suite du projet. Le fait de partager, dans un premier temps, leurs témoignages intimes et sensibles dans un cercle de sympathie a facilité celui de déposer ses créations à un public d'inconnu.e.s. La question d'un dialogue créatif et sécurisant avec les publics, succinctement abordée

précédemment, a pris de plus en plus de place dans la phase suivante du projet. En effet, dans les discussions de fin de séances, les participantes ont souligné que leurs lectures aux autres membres du groupe, leur prise d'autonomie et leur prise de décisions ont renforcé leurs sentiments d'empouvoirement et d'accomplissement, comme l'a mentionné une femme dans le deuxième questionnaire : « Au fil des semaines, j'ai vraiment pris confiance en mes habilités » (Q.2). Ce sentiment de confiance a permis aux participantes de s'affirmer en tant que femmes créatrices légitimes à produire du contenu artistique à destination d'un large public. C'est fortes de ce sentiment qu'elles se sont lancées dans la dernière phase du processus, les ateliers de création plastiques autour de l'installation scénique.

2.3.3 Les ateliers de création autour de l'installation scénique

J'ai choisi d'achever ce processus par quatre ateliers de créations plastiques autour de l'installation scénique. Cette installation scénique comportait deux éléments, un cubicule et une exposition visuelle positionnée autour du cubicule. L'intérieur du cubicule était exclusivement rempli des œuvres artistiques produites par les femmes tout au long du processus de création. Les quatre ateliers de cette phase se sont donc concentrés sur la création de l'intérieur de ce cubicule. Ils ont pris une forme très libre afin de permettre davantage d'autonomie aux femmes participantes. Cette autonomie grandissante leur a permis d'embrasser leur position de femmes créatrices tout en se détachant de celle d'une élève qui suit les consignes d'un jeu artistique, comme l'exprime une participante dans le deuxième questionnaire (Q.2). Cette liberté les a fait travailler sur leur affirmation de soi et sur leur pouvoir d'énonciation. En effet, en étant libres de créer ce qu'elles souhaitaient, elles exploraient leur univers artistique et s'affirmaient dans leurs créations. Ainsi, certaines ont assumé leur choix artistique en proposant un langage basé sur le visuel qui omet totalement l'utilisation de mots (mélange de matériaux, collages, etc.), d'autres ont pris une direction différente en jouant avec des codes dits féminins grâce à l'utilisation de techniques comme le crochet ou la couture dans des tons pastels. Ces explorations artistiques leur ont permis de savoir à partir de quelles formes elles souhaitaient diffuser leur discours ce qui les a poussés à s'affirmer dans leurs choix esthétiques. Ce processus avait pour objectif de les placer comme des femmes créatrices avant d'être des femmes victimes d'A.S.. Par cette occasion d'adopter une posture différente par rapport à leur vécu, les participantes ont pu travailler leur pouvoir d'énonciation. N'étant plus seulement des femmes qui témoignaient d'un sujet à une tierce personne, mais des femmes capables de porter leur histoire, elles se positionnent comme énonciatrices et créatrices. Dans cette phase, et plus généralement dans ce projet, les participantes

n'ont pas eu besoin de livrer leur message à un artiste qui transformerait alors leurs témoignages en produit artistique, puisque, je leur ai donné les codes de la créations afin qu'elles deviennent des femmes artistes en capacité de porter et de transformer artistiquement leur histoire. La majorité des femmes ont d'ailleurs confirmé lors de la séance de clôture (rencontre informelle ayant eu lieu quelques jours après la diffusion de l'œuvre à l'UQAM) qu'elles ont pris conscience, durant la fin du processus, qu'elles étaient capables de créer elles-mêmes des témoignages artistiques abordant leur histoire personnelle.

Le choix du changement de médium aura permis aux participantes d'expérimenter une nouvelle forme de dialogue, qui porte ses propres codes et son propre univers. Après être passées par le langage corporel puis le langage écrit, les femmes ont eu l'occasion d'explorer une nouvelle façon de communiquer grâce au langage visuel. L'apport symbolique et esthétique du visuel pour un texte a été abordé lors du dernier atelier d'écriture. Durant cette période de création, cette notion a été explorée plus en détail. Ce fut l'occasion pour les participantes de mélanger les différentes formes de langages vues tout au long du processus (texte et visuel, par exemple) ou de plonger intégralement dans ce médium (témoigner de son vécu seulement avec des matières ou des images). Ces explorations ont peu à peu pris vie dans l'espace intérieur du cubicule, ce qui leur a permis d'ajouter une nouvelle dimension à leurs œuvres. Une fois qu'elles avaient créé une œuvre visuelle, elles choisissaient de l'installer de telle ou telle façon dans l'espace donné. Ce choix ajoutait du corps à leur production, puisqu'une œuvre minuscule ne résonnait pas de la même manière dans un petit espace que dans un immense lieu. Ce dialogue engendré entre l'œuvre et son espace a donné l'occasion aux participantes de se questionner sur l'importance de l'harmonie entre la production d'une femme et le milieu dans lequel cette production est présentée. Pour donner suite à ce questionnement, elles retravaillaient leurs œuvres en les faisant résonner comme elles le souhaitaient avec l'environnement donné. Le fait que le lieu de la diffusion soit le même que celui des ateliers de création visuelle a été un gros avantage pour la création d'une harmonie entre l'œuvre d'art et son lieu d'exposition. De cette mise en espace découle l'aspect tridimensionnel des œuvres, considéré par l'artiste Jean-Claude St-Hilaire, d'après Ève Lamoureux, comme un élément efficace pour faire passer les discours des artistes (Lamoureux, 2010). En effet, tant pour les spectateur.rice.s que pour les créatrices, l'idée d'avoir une œuvre tridimensionnelle qui prend vie dans un espace tangible situe encore davantage les témoignages dans la réalité physique. Cette démarche rejoint celle expérimentée lors des ateliers d'écriture, où les participantes devaient lire à voix haute leurs productions textuelles à la fin de l'exercice. Lors de la discussion de fin de séance du deuxième atelier d'écriture, une femme avait par exemple confié qu'elle craignait de lire à voix haute son texte car son histoire devenait alors « réelle ». Cet ancrage dans la réalité avait cependant pour effet positif de valider et de donner une visibilité à son vécu d'A.S..

C'est avec cette volonté d'ancrer leurs témoignages dans la réalité grâce à la production personnelle et autonome d'œuvres d'art, que nous avons cherché à encourager un dialogue artistique et sécuritaire entre les publics et les femmes ayant participé à l'étude. La préparation de ce dialogue invitait les créatrices à prendre en compte les spectateur.ice.s dans leurs productions. Ayant conscience que leurs œuvres seraient vues par d'autres personnes, elles se sont nécessairement questionnées sur deux choses : que souhaitaient-elles livrer comme discours à ces personnes ET comment voulaient-elles le leur livrer? Ces deux interrogations sont celles auxquelles j'ai tenté de répondre dans cette période du processus de création. Les participantes ont amené une certaine cristallisation de la création, puisqu'elles ont, à ce moment-là, commencé à faire des choix sur ce qui serait ou non présenté aux publics. Cette étape charnière de la fin d'un processus de création est d'autant plus délicate lorsqu'elle est vécue par des amateur.ice.s (Baillargeon Fortin, 2009). Annie Baillargeon Fortin se base sur le *processus de transition* selon John Fisher²⁴ et sur la *courbe en U* conceptualisée par Joseph Campbell²⁵ pour expliquer les émotions que peuvent traverser les participant.e.s lors d'un tel projet. Ces deux concepts me permettent de comprendre que les participant.e.s à ce type de projet suivent généralement une courbe d'émotions et de comportements récurrents, comportant des moments clés spécifiques. La cristallisation de l'œuvre d'art lors des derniers ateliers de création en est un exemple. Les participant.e.s sont dans la crainte de ne pas pouvoir finir le projet et développent de l'anxiété à cet égard (Baillargeon Fortin, 2009). Cette situation peut entraîner la défection de plusieurs participant.e.s au projet artistique. La personne animant les rencontres doit alors redoubler d'énergie pour que les participant.e.s dépassent leur anxiété et parviennent à lâcher-prise (Baillargeon Fortin, 2009). Pour rendre cette étape moins difficile, j'ai eu à cœur d'encourager le gain d'autonomie des participantes tout au long du processus de création. Cette autonomie devait leur permettre de prendre davantage confiance en elles et de s'assumer comme des femmes créatrices légitimes et capables de produire. Cette nouvelle position adoptée a été bénéfique et leur a permis de traverser la fin de ce processus de création avec sérénité. Au cœur de cette phase, on peut identifier des objectifs de natures différentes :

- Certains poursuivent ceux des phases précédentes : désacralisation du médium, consolidation du cercle de sympathie et travail sur le côté esthétique d'une œuvre.
- D'autres sont spécifiques à cette étape du processus de création : création d'œuvres tridimensionnelles et prises en compte des effets du lieu de diffusion.

²⁴ Voir annexe B

²⁵ Voir annexe A

- Les derniers concernent le processus de création dans sa globalité : mise en place d'un dialogue avec les publics, expérience d'actions et d'émotions diverses reliées à la position de femmes créatrices, et vécu d'une fin de processus de création et de la diffusion de son œuvre à un large public.

Pour répondre à l'ensemble de ces enjeux, j'ai mis en place quatre ateliers de création visuelle très libres qui mettaient en avant les périodes de production artistique autonome.

Le déroulement des ateliers.

Lors du premier atelier, j'ai souhaité initier les participantes à ce nouveau médium. Afin de les mettre en confiance, le cubicule était déjà monté dans l'espace et une panoplie de divers matériaux plastiques étaient à leur disposition. J'ai fait un tour de l'espace et du cubicule avec elles et je leur ai présenté les matériaux que l'on avait apportés. Afin qu'elles soient autonomes, cette partie de la séance a été exempte de jeu et elles ont été libres pendant tout le reste de l'atelier. Pour maintenir un cadre rassurant, je leur ai montré une banque d'images d'inspirations, je leur ai parlé des multiples options qui pouvaient facilement être mises en place (apporter un matériau spécifique de chez soi, par exemple) et je leur ai conseillé de prendre comme base de création les textes produits lors des ateliers d'écriture. Cette ouverture du champ des possibles et la constatation qu'elles ne commençaient pas à partir de zéro pour créer leur ont permis de percevoir cette étape avec davantage de sérénité. Comme elles l'ont mentionné dans ce premier atelier, ce n'était pas vraiment la création visuelle qui angoissait la plupart des femmes, mais le fait que l'œuvre collective prenait corps et devenait « réelle ». Cela a généré beaucoup de stress et elles avaient peur de ne pas y arriver dans le temps imparti ou encore de ne pas être capables de produire un résultat de qualité. Une majorité de participantes a fait état de ce stress lors de la discussion de fin de séance, faisant écho à la *courbe en U* d'après Joseph Campbell²⁶. C'est à cause d'une angoisse devenue trop difficile à gérer qu'une participante a choisi de quitter le projet. Afin d'éviter d'en arriver là, dès le début de la période de création libre, une des participantes a proposé d'avoir une discussion commune par rapport à la forme que pourrait prendre l'installation scénique. Le reste du groupe a accepté, ce qui a donné lieu à un échange de plus d'une heure lors duquel elles ont toutes pu partager leurs idées et leurs envies sans qu'émergent de dynamiques de pouvoir ou de phénomènes d'auto-censure. Des envies communes sont ressorties de ces échanges, ce

²⁶ Voir annexe A

qui a permis de faire des choix concernant la dramaturgie générale de l'intérieur du cubicule. Chacune a ensuite rejoint sa table afin d'explorer les matériaux à disposition de manière individuelle, tout en étant nourrie par les idées précédemment exprimées collectivement. Cette dynamique, créée par les participantes, a été révélatrice : face à une situation de peur - de ne pas savoir quoi faire, peur de ne pas savoir par où commencer, etc. - partagée par toutes, elles ont trouvé du soutien dans le collectif. Le cercle de sympathie construit et renforcé tout au long des séances précédentes a permis au groupe d'avoir un effet rassurant lorsqu'il était nécessaire.

Les deuxième et troisième ateliers ont été basés sur le même schéma : un moment d'explications et de démonstration des nouveaux éléments à appréhender (essais de lumières, test des différentes tailles de miroirs demandés précédemment, etc.), une longue période de création personnelle et/ou collective selon les envies et une dernière période d'observation de ce qui a été produit pendant la séance. Cette structure permettait aux participantes de tester, puis de concrétiser les éléments communs précédemment imaginés. Elles ont, par exemple, exprimé chacune à leur tour leurs opinions et leurs suggestions sur le miroir qu'elles avaient imaginé disposer dans le cubicule. Un grand miroir, d'environ sept pieds de long par quatre pieds de large, a ainsi été testé et choisi à l'unanimité par les femmes lors du deuxième atelier pour être définitivement installé dans le cubicule lors de la troisième séance. La dynamique de groupe laissait la possibilité à chaque participante de donner son avis et de participer à sa concrétisation. Un autre exemple que l'on peut citer est celui de la toile d'araignée installée en haut du cubicule. Cet élément a été imaginé en groupe, le choix de couleur et de texture a lui aussi été débattu en groupe, et deux femmes volontaires l'ont ensuite mis en place. Ce type de moment m'a permis de remarquer que la création en collectif n'effaçait pas les singularités, mais, qu'au contraire, elle leur donnait une belle occasion de s'exprimer. Une des participantes a ainsi formulé, lors d'une discussion de fin de séance, qu'elle avait pris plaisir à concrétiser plusieurs des éléments choisis par le groupe, car elle ne portait alors pas toute seule le stress généré par cette création. Elle se sentait détendue et légitime à donner son avis sur un élément commun, puisque toutes les autres membres du groupe faisaient de même. Elles partageaient ainsi toutes la responsabilité de la création de l'œuvre. C'est sous ce modèle-là que la création en collectif a pris forme lors des ateliers et qu'elle a été menée à son paroxysme durant cette période du processus de création. L'apaisement personnel entraîné par les créations collectives permettait aussi aux participantes de retourner à leurs créations personnelles avec plus de sérénité. Les deux dynamiques, créations collectives et créations personnelles, agissaient de concert et s'influençaient positivement. Les participantes naviguaient librement entre les deux selon leurs envies et leurs besoins. J'ai laissé ces moments se mélanger lors des ateliers et je n'ai pas souhaité créer de séparation nette entre les deux.

La fin des ateliers de créations comportait un moment invitant les participantes à dialoguer ensemble sur leurs œuvres afin qu'elles soient toutes informées de ce que les autres étaient en train de produire. Dans ce contexte de création en collectif, où les œuvres sont en dialogue les unes avec les autres, il leur était nécessaire de connaître les productions des autres puisqu'elles auraient une incidence plus ou moins importante sur leur propre œuvre. Par exemple, si une femme proposait quelque chose de plutôt violent avec des couleurs vives, les autres femmes étaient au courant et créaient en réponse à cela. Elles se demandaient si elles voulaient regrouper toutes les œuvres dans le même registre ou si au contraire elles désiraient les mettre en valeur avec la création de contrastes. Ce dialogue entre les œuvres amenait les participantes à dialoguer entre elles sur leurs productions. Pendant ces moments de démonstration, les femmes exprimaient ainsi ce que les œuvres des autres membres leur faisaient ressentir. Cet échange nourrissait chaque femme dans sa création et leur donnait un avant-gout de la réception future de leurs œuvres par un public plus large. En effet, elles pouvaient savoir si leur message était compris et les émotions que leurs créations pouvaient produire. Certaines ont conseillé ou aidé d'autres participantes dans la réalisation de leurs œuvres. Ces moments de dialogue étaient nécessaires pour briser l'isolement des participantes et pour créer une dramaturgie commune porteuse de sens.

Le dernier atelier a permis d'achever l'installation scénique et l'intérieur du cubicule. En effet, l'exposition autour du cubicule prenait forme et la validation des idées par les participantes ne nous semblait plus suffisante. Il nous paraissait important, à ce stade-ci de l'étude, que les femmes apparaissent petit à petit dans l'exposition avant de prendre toute la place dans le cubicule. Ainsi, dans la construction du parcours, elles passent d'inexistantes (l'attention est mise sur la chercheuse dans le premier arrêt du parcours) à sujet (les vidéos dans le deuxième arrêt du parcours parlent d'elles) pour finir par être au cœur de l'attention (elles ont construit la majorité du troisième arrêt du parcours). C'est lors de cette dernière séance que les femmes ont créé en dehors du cubicule avec la construction du troisième arrêt du parcours intitulé *le mur des définitions*²⁷. Lors de cet atelier, elles ont voyagé entre la construction collective du mur de définitions et la finalisation de leurs œuvres prenant place dans le cubicule. Elles ont vécu deux dynamiques de création différentes de façon simultanée. L'achèvement d'un projet artistique peut s'avérer être un moment difficile à vivre, qui a été apaisé par l'autre dynamique de création proposée à ce moment-ci. En accord avec la *courbe en U* de Joseph Campbell, les femmes participantes étaient curieuses et désireuses de connaître les réactions des spectateur.rice.s. Elles anticipaient l'expérience des publics et se demandaient la manière dont leur entourage, leurs invité.e.s ou encore les spectateur.rice.s, ne partageant pas nécessairement leur vécu,

²⁷ Voir figure 2.5

allaient recevoir leurs œuvres. Elles se demandaient comment les autres allaient réagir, mais également comment elles allaient elles-mêmes vivre cette expérience de la livraison de leur œuvre collective témoignant de leur vécu d'A.S.. Elles se sont retrouvées dans un moment où elles devaient se détacher de leurs œuvres et assumer les choix esthétiques qu'elles avaient faits tout au long du processus de création. Cela leur a donné encore une fois l'occasion de travailler sur le lâcher-prise et l'affirmation de soi. Afin de ne pas se quitter sur ce mélange d'émotions délicates, les femmes avaient mentionné, lors de la séance précédente, vouloir se réunir une dernière fois après la diffusion de l'œuvre. Ce moment d'échanges informel a été l'occasion de comparer leurs émotions anticipées à leurs émotions vécues. A titre d'exemple, une participante angoissée et stressée à l'idée de la diffusion a indiqué avoir finalement éprouvé une grande fierté face à l'œuvre aboutie. J'ai profité de ce moment pour leur présenter les rétroactions directes des publics en leur lisant les commentaires que les spectateur.rice.s avait laissés.

2.3.4 La diffusion de leurs paroles artistiques sous la forme d'une installation

La diffusion de l'installation scénique, créée durant le processus de création par les participantes, a eu lieu à l'UQAM et a constitué la dernière exploration de terrain de cette étude. Cette diffusion publique a permis de clôturer le processus de création, mais également de sortir les témoignages artistiques de ces femmes du cercle de sympathie créé pendant le processus ainsi que de leurs lieux de confiance tels que l'organisme communautaire TPE. Présentées en dehors du contexte rassurant de l'organisme, leurs paroles ont pu atteindre des personnes qui n'ont pas forcément accès à TPE ou qui ne fréquentent pas ce milieu communautaire. Le public effectif de la diffusion était hétéroclite, constitué entre autres de proches de femmes survivantes d'A.S., de travailleuses sociales, de personnes ne s'identifiant pas nécessairement comme des femmes ou encore de professionnel.le.s de la culture. Ce choix d'un environnement extérieur a permis de dépasser certaines contraintes courantes à ce type de projet. La recherche d'Annie Baillargeon Fortin est un exemple intéressant à cet égard, puisqu'elle a présenté le résultat final (une pièce de théâtre) de son processus de création basé sur les techniques du théâtre de l'Opprimé au sein même de l'organisme partenaire de son étude (L'Écho des femmes). En raison des exigences du lieu, les hommes ne pouvaient pas assister à la représentation, ce qui allait à l'encontre des souhaits de certaines participantes qui auraient aimé partager ce moment particulier avec « leurs conjoints, amis et frères » (Baillargeon Fortin, 2009, p. 111). Le lieu de diffusion de l'œuvre est donc crucial puisque de celui-ci dépend l'ouverture à certains publics. Le choix des publics visés permet de placer le sujet de l'œuvre (ici les violences à caractère sexuel envers les femmes) dans un

contexte donné. Ainsi, en diffusant le résultat artistique de cette recherche à l'UQAM et en l'ouvrant à toute personne intéressée sans restriction, cette étude ne limitait pas la thématique des violences sexuelles à une lutte appartenant exclusivement aux organismes féministes, mais affirmait la place de cette lutte dans l'espace public. Ce procédé du choix du lieu et du public permet de se rapprocher des visées politiques recherchées par les arts communautaires. En effet, en prenant place dans un environnement non spécifique à la cause, ici l'UQAM, l'œuvre peut atteindre plus facilement des personnes éloignées de cette thématique. C'est en sensibilisant ces personnes et en créant un dialogue que l'art communautaire peut atteindre ses ambitions de changements sociaux (Lamoureux, 2010). De fait, en inscrivant ce projet dans les réseaux de diffusion de l'université, l'œuvre a attiré des personnes qui ne sont pas nécessairement engagées dans la lutte contre les violences sexuelles. Certaines personnes présentes ont indiqué ne pas connaître de femme ayant un vécu d'A.S. et ne pas avoir de maîtrise particulière du sujet, mais iels ont assisté à l'exposition car, faisant partie du réseau de communication de l'UQAM, iels avaient reçu l'invitation. Cependant, le choix du lieu seul ne suffit pas à interpeler des publics divers vis-à-vis d'une cause. En effet, la forme artistique choisie est une autre composante essentielle pour créer ce dialogue à visée politique. Maud Gendron-Langevin et Carole Marceau l'expliquent d'ailleurs :

Pour que l'expérience soit réussie, tant sur le plan personnel (estime de soi, bris de l'isolement, autonomisation) que politique (dialogue citoyen, pont avec la communauté), la production théâtrale devait toucher le public et l'interpeler non seulement sur le plan du discours, mais aussi dans sa forme. (Marceau et Gendron-Langevin, 2018, p. 111)

La forme artistique a ainsi été déterminé avec soin afin d'instaurer un dialogue entre les participantes à l'étude et les publics. L'installation scénique m'est apparue comme une structure esthétique intéressante à explorer. Cette dernière a pris place dans une salle de répétition de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, salle qui a accueilli la diffusion de l'œuvre collective mais également les ateliers de création plastique lors de la dernière phase du processus. C'était donc dans un lieu déjà connu et familier des participantes que leurs paroles se sont ouvertes aux spectateur.rice.s.

L'installation scénique occupait tout l'espace de la salle avec deux éléments distinctifs : un cubicule de quatre pieds de large par douze pieds de long et par huit pieds de haut, et un parcours interactif autour de ce dernier. Le parcours interactif accompagnait les œuvres des femmes situées à l'intérieur du cubicule sur le plan esthétique (avec par exemple, l'utilisation de matériaux similaires) et sur le plan émotionnel (avec la volonté de mettre les spectateur.rice.s dans un certain état d'écoute et de compréhension avant d'entrer dans le cubicule). Ce parcours soutenait le contenu des œuvres du cubicule en expliquant le processus de création afin d'en donner des clés de compréhension.

L'esthétique intérieure du cubicule, où les productions des femmes étaient regroupées, contrastait totalement avec son aspect extérieur très neutre. Cette opposition voulue, d'un extérieur quelconque et d'un intérieur éclatant, faisait écho à la posture des femmes victimes d'A.S. qui ne portent pas nécessairement de marque extérieure visible de leur agression, mais qui pourtant sont marquées à vif à l'intérieur d'elles-mêmes. Sur le plan symbolique, ce cubicule prenait la place d'une femme victime d'A.S.. Le parcours interactif tout autour préparait les spectateur.rice.s à entrer dans le monde intérieur et artistique de ces femmes. Il est important de noter qu'aucun élément permettant d'identifier les participantes n'était présent dans cette installation scénique : leur anonymat étant également respecté dans la forme proposée aux publics, elles ont pu créer avec davantage de sérénité et de liberté. Pour éviter qu'elles puissent être reconnues, les éléments de leurs créations tels que leur prénom, leur âge ou encore le nom de leur.s agresseur.s ont été remplacés par des éléments fictifs. Ce procédé a bien évidemment été discuté et validé en collaboration avec les participantes concernées.

À l'intérieur du cubicule, les productions visuelles et sonores des femmes ont pris vie. Ces productions sont l'aboutissement des dix ateliers de création constituant ce processus. Afin qu'elles s'approprient l'espace, je leur ai proposé qu'elles aient chacune leur espace de création personnelle dans le cubicule. Ainsi, prenant la forme d'une fresque collective, la partie basse du cubicule est devenue *les huit mondes uniques*, soit un pour chaque participante. La création collective a laissé un espace pour que chaque femme s'exprime en tant qu'individu unique. Le groupe leur a également permis de s'affirmer en tant qu'individu et de donner une place à leur expression personnelle unique et singulière. Cela confirme l'hypothèse d'Ève Lamoureux qui explique que, dans les arts communautaires : « le « je » s'insère dans un « nous » » (Lamoureux, 2010, p. 6) tout en respectant les singularités de chaque individu. Le « nous » collectif est ressorti dans la partie du milieu du cubicule sous la forme de deux procédés. Le premier procédé consistait à réunir côte à côte les différentes œuvres des femmes participantes afin qu'elles dialoguent entre elles. A titre d'exemple, un collage de textes et d'images comportant des sourires ne résonne pas de la même façon s'il se trouve en dessous d'une peinture portant l'inscription « Arrête, tu me fais mal. Stop. Non. » que s'il se trouve à côté d'un collage dans les mêmes teintes représentant une image pour enfants. Le choix de l'emplacement des œuvres dans le cubicule était important puisqu'il proposait une certaine lecture de ces dernières par les publics. Les productions visuelles des femmes tissent des liens entre elles afin de créer une grande œuvre collective unique, comme l'illustre le regroupement des textes de chaque femme participante dans un grand collage. Le procédé du collage permet à la production personnelle d'une participante de devenir le maillon d'une œuvre collective. L'accumulation et l'agencement dans l'espace de leurs créations personnelles ont permis la création d'œuvres collectives.

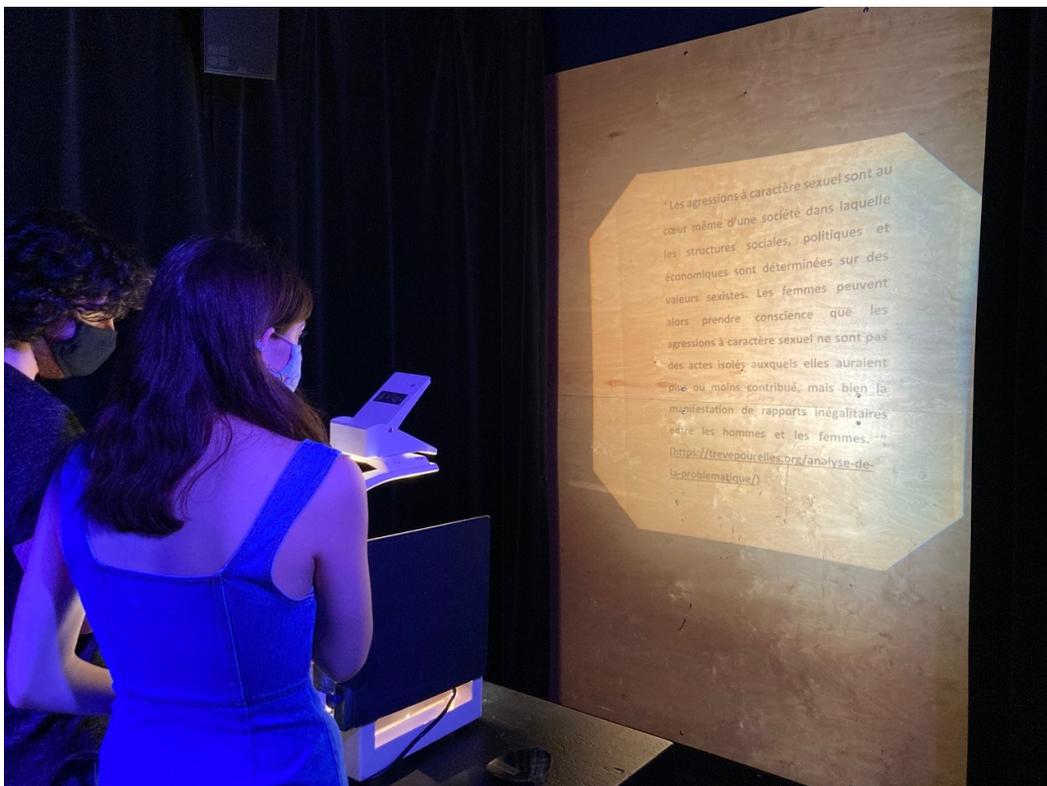
Le second procédé passait par la mise en place d'idées précises portées par la majorité du groupe. Les publics ont pu observer des éléments pensés et créés collectivement, comme l'habillement intérieur du rideau d'entrée du cubicule composé de vêtements ordinaires. Ce dernier témoigne des envies esthétiques et des discours partagés par le groupe, les femmes s'étant mises d'accord pour porter une parole commune. Le rideau, créé par plusieurs femmes simultanément, est un langage collectif imaginé pour déconstruire les clichés autour des vêtements que les femmes portaient lors de leur.s A.S.. Ces moments de création en groupe sont venus renforcer le cercle de sympathie créé et ont poussé à son paroxysme l'idée de création collective portée par cette recherche. *Le don aux publics*, présenté dans le dernier espace du cubicule, a également été créé à plusieurs mains. Cet espace situé tout en haut du cubicule était occupé par une toile d'araignée tissée en laine rose et noire sur laquelle reposaient divers textes que les femmes participantes souhaitaient donner aux publics. Cet élément visait à permettre aux spectateur.rice.s de développer un nouveau rapport face aux témoignages artistiques des femmes en les invitant à choisir un discours à emporter avec elles.eux. Cela contrebalançait les postures passives précédemment suscitées chez les spectateur.rice.s (par exemple : la lecture d'un texte) et les contacts directs (par exemple lorsqu'il était demandé de répondre à une question posée). Les émotions diverses qui peuvent être éprouvées face à ce témoignage artistique au sujet des A.S. font écho aux différentes postures d'allié.e qu'une personne réceptrice d'un témoignage similaire peut adopter. La volonté des femmes créatrices était d'inviter les spectateur.rice.s à choisir et à s'approprier le témoignage avec lequel iels souhaitaient repartir. Cette appropriation d'un fragment d'histoire par les publics a permis aux participantes de se sentir symboliquement plus légères vis-à-vis de leur vécu, qu'elles n'étaient désormais plus seules à porter. Ce partage intégrait leur vécu intime dans une thématique générale qui nous concerne tous.tes. Il générait un véritable soulagement pour certaines femmes du groupe qui l'ont mentionné lors de la séance bilan : « mon vécu ne m'appartient plus » (F.).

Pour conclure, les procédés utilisés pour la mise en œuvre de ce cubicule ont permis aux participantes d'exister à la fois en tant que personnes uniques et en tant que groupe. Au travers l'exposition de leurs créations visuelles et sonores, les spectateur.rice.s ont ainsi eu accès à l'intimité personnelle et à l'intimité collective de ces huit femmes survivantes d'A.S.. Les productions visuelles ont été créées à partir de carton, papier, tissu, et autres petits matériaux plastiques. Les créations sonores ont quant à elles pris la forme de trois chansons et d'une lecture de textes.

Le parcours interactif autour du cubicule

Une exposition prenait place autour du cubicule sous la forme d'un parcours interactif pensé et créé par la médiatrice culturelle, une collaboratrice précieuse, et moi-même. L'ambiance générale de cette exposition se voulait apaisante et enveloppante. Elle a été créée au moyen d'un éclairage doux et tamisé à partir de différentes sources lumineuses secondaires (une lampe sur pied, une projection vidéo, etc.) associant des couleurs pastel (violet pâle et teintes de bleu) à des sources lumineuses provenant d'appareils divers (rétroprojecteur, iPad, etc.) À cela s'ajoutait une ambiance musicale comportant des marqueurs propres à l'apaisement (instruments à cordes, rythme lent, etc.). C'est dans cette ambiance générale que les spectateur.rice.s évoluaient tout au long du parcours interactif, avant d'entrer dans l'espace plus intime du cubicule. Le parcours pouvait être effectués dans n'importe quel sens, car il comportait quatre arrêts séparés par thématique et non par chronologie. Chaque arrêt du parcours parlait donc d'un aspect différent exploré lors du processus de création.

Le premier arrêt, concrétisé par la mise en place d'un rétroprojecteur et de plusieurs acétates, abordait les concepts phares de l'étude et présentait ma question de recherche. Les spectateur.rice.s y découvraient le regard que je porte sur les A.S. et les notions de l'intervention féministe que je partage. Ils pouvaient également reconstruire ma question de recherche à partir d'un casse-tête. L'objectif de ce premier arrêt était de les inviter à se mettre à ma place en tant qu'artiste-chercheuse.



2.1 Le premier arrêt du parcours interactif : le rétroprojecteur. Crédit photo : Christian Guay

Le deuxième arrêt, comportait une projection vidéo en noir et blanc représentant une forêt ainsi que l'inscription suivante, écrite par une femme participante :

Faire un arbre lequel exprimait le faux moi développer pour survivre, l'écorce rugueuse pour me protéger. Par l'enracinement reconnaître d'où je viens qui je suis. Un arbre qui a peine à fleurir à cause du doute de moi, ma valeur. (Q.1, F.1)

Devant cette grande projection vidéo étaient fixés quatre iPads diffusants chacun une vidéo différente. Ces courtes vidéos parlaient du processus de création en abordant les thèmes suivants : l'importance de l'empouvoirement pour les participantes, la création en collectif, l'expérience traumatique comme point de départ pour la création théâtrale et la prise de possession des espaces publics par les femmes survivantes d'A.S.. Chaque vidéo était constituée d'une trame sonore (court montage audio d'une discussion entre moi-même et la médiatrice culturelle) et d'une vidéo (prise de vue extrêmement lente d'un élément naturel réalisé par la médiatrice culturelle). Ce choix d'images représentant la nature, à la fois sur les iPads (tronc d'arbre, terre, pieds dans l'herbe et personne de dos face à un champ) et sur la grande projection vidéo (forêt) visait à renforcer les côtés apaisants et enveloppants de l'ambiance recherchée. Il s'agissait d'éléments assez communs pour servir de références aux spectateur.rice.s, ce qui permettait à l'installation scénique d'instaurer immédiatement un dialogue avec les publics dans un langage qu'ils maîtrisaient. L'élément de rupture entre les illustrations naturelles et les trames sonores thématiques permettait à l'installation scénique d'ouvrir les champs de compréhension. En effet, chaque spectateur.rice.s pouvait faire sens différemment de cet assemblage, ce qui leur permettait de développer leur propre imaginaire et, de ce fait, de créer un lien unique avec l'installation scénique. Dans les retours des publics à la suite de l'exposition, certain.e.s ont indiqué avoir vu la symbolique de l'espoir représentée par les rayons de lumières traversant les arbres dans la grande projection vidéo de la forêt. D'autres ont au contraire fait l'expérience d'une sensation d'écrasement face à cette vidéo imposante qui place l'œil du/de la spectateur.rice en bas de ces grands arbres. Ces différentes interprétations ont été rendues possibles car, les images proposées étant aisément identifiables, les spectateur.rice.s n'ont pas cherché des clés de compréhension des propositions. Elles étaient également en lien indirect avec le sujet abordé, ce qui a permis aux publics une certaine liberté d'interprétation et de dialogue avec l'œuvre.

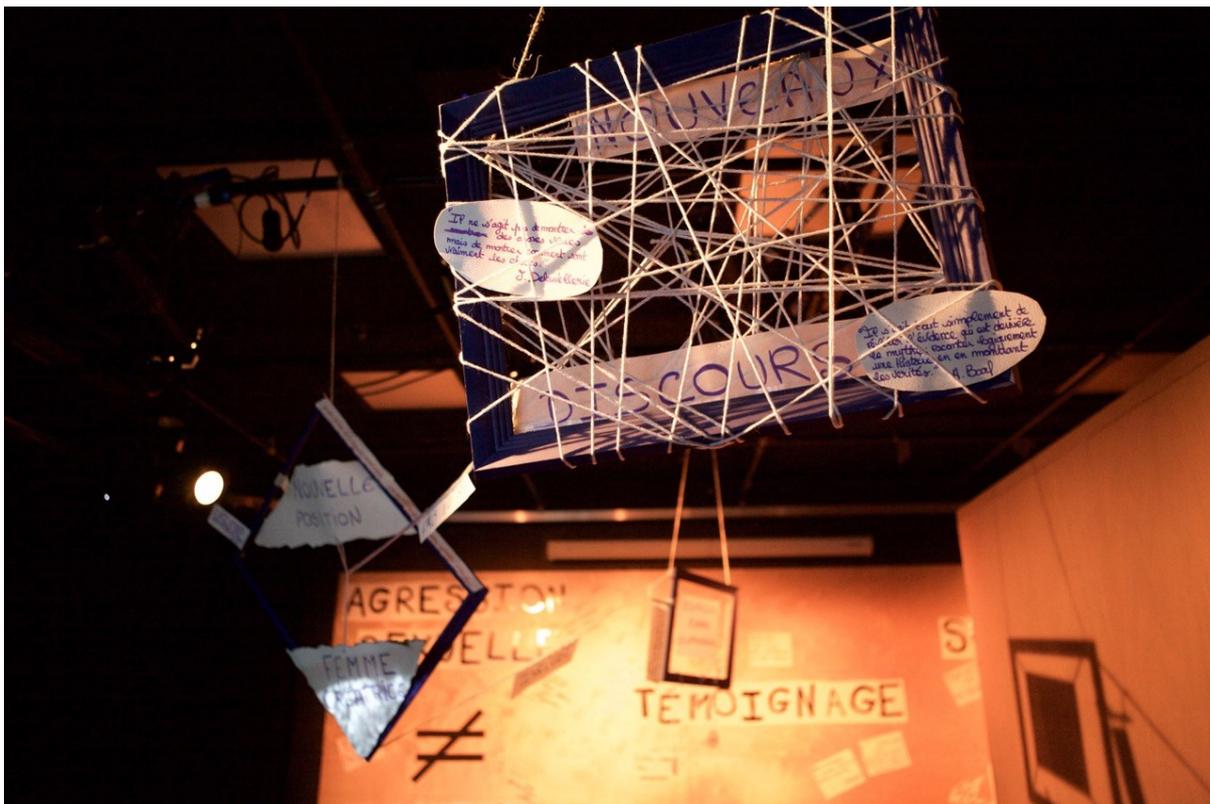


2.2 Le deuxième arrêt du parcours interactif : la forêt. Crédit photo : Patrice Tremblay



2.3 Le deuxième arrêt du parcours interactif : les quatre iPads. Crédit photo : Patrice Tremblay

Le troisième arrêt, entre le cubicule et les iPads, était constitué de trois cadres suspendus dans les airs. Chaque cadre symbolisait une notion de ma recherche afin que les publics comprennent la structure de ma démarche. Le premier cadre portait l'inscription « nouvelles formes d'expression », le deuxième « nouvelle position : femme créatrice » et sur le dernier on pouvait lire « nouveau discours ». Ils étaient reliés par des mots inscrits sur des fils de laines, ce qui donnait la phrase suivante : « [les] nouvelles formes d'expression influent [une] nouvelle position [celle d'une] femme créatrice [ce qui] fait naître [de] nouveaux discours. ». Les publics, grâce à ces écrits appuyés par des citations, ont eu accès à mon hypothèse de recherche et ont pu voir les liens que mon étude fait entre ces trois éléments phares. La structure de ma pensée a ainsi été livrée aux spectateur.rice.s. Sa matérialisation par le biais d'une suspension fragile, qui bouge à chaque passage, symbolisait la délicatesse d'une telle recherche et les effets que peut avoir toute personne sur cette démarche.



2.4 Le troisième arrêt du parcours interactif : les cadres suspendus. Crédit photo : Christian Guay

Le quatrième arrêt, appelé « le mur des définitions » par les membres du groupe, tapissait tout le mur du fond de l'installation scénique. Il présentait les définitions personnelles et subjectives des femmes

participantes des cinq mots suivants : « victime, survivante, viol, agression sexuelle, témoignage ». Les mots « victime » et « survivante » ainsi que les mots « viol » et « agression sexuelle » étaient séparés par le signe « ≠ » afin que les publics sachent que, pour la chercheuse que je suis comme pour les femmes participantes, ces mots ne veulent pas dire la même chose. Cette distinction a été accentuée par les définitions personnelles que les femmes participantes ont apposées sur chaque mot. Ainsi, en lien avec *survivante* on pouvait lire « traumatisée, mais pas décédée » alors que pour *victime* on lisait par exemple « étiquette sur mon corps ». L'accumulation de définitions permettait aussi aux publics de voir que chaque notion résonnait différemment pour chaque femme du groupe. Ce mur a mis en avant les diverses dynamiques et positions au sein d'un groupe partageant un traumatisme commun. Souligner ces singularités, c'est expliquer que chaque femme du groupe est différente et qu'elles formaient ensemble un groupe hétéroclite ayant des idéologies multiples. Certaines se reconnaissaient dans un terme tandis que d'autres étaient mal à l'aise vis-à-vis de ce même terme. Ces divergences ont amené des discussions et des mésententes lors de sa construction. Ce mur, dans sa forme, représente un témoignage de ces discussions à destination des publics. Il ne cherche pas à trouver un terrain d'entente et à montrer aux publics un résultat lisse de toute divergence, au contraire, il fait part des différents points de vue et des dynamiques ayant pris place lors du processus de création. Cela rejoint la vision d'Ève Lamoureux qui explique que les arts communautaires doivent montrer les débats qui sont survenus pendant de la construction du projet afin d'alimenter les discussions lors de sa diffusion (Lamoureux, 2010). Il ne faut pas que l'œuvre présentée (ici, l'installation) apporte une idée qui fasse consensus, au contraire. C'est aussi le débat qui a été recherché dans la forme de ce mur. En effet, sa forme esthétique rappelait les collages des messages féministes, que nous pouvons retrouver un peu partout dans les rues de Montréal. Ces annonces prennent place anonymement et illégalement dans les espaces publics afin que le message écrit puisse toucher autant de monde que possible et que les femmes se réapproprient ces lieux. En raison de leurs caractères, illégaux et féministes, ces actions questionnent les publics et ne cherchent pas à créer un consensus. C'est pour soutenir ces démarches que la forme choisie pour le mur des définitions a repris une esthétique similaire.



2.5 Le quatrième arrêt du parcours interactif : le mur des définitions. Crédit photo : Patrice Tremblay

Le « mur des spectateur.rice.s »²⁸ constituait le dernier arrêt du parcours. Situé sur un des côtés du cubicule (le côté noir), il donnait la possibilité aux publics, après avoir exploré le parcours interactif et l'intérieur du cubicule, de répondre à la question « As-tu déjà eu peur de parler ? ». Cette invitation permettait au/à la spectateur.rice de laisser, à son tour, un témoignage personnel sur un sujet donné. En faisant ce geste devant tout le monde, iel se retrouvait dans une position similaire à celle d'une femme ayant un vécu d'A.S. qui tente d'ouvrir une parole intime à un large auditoire. L'exercice n'est pas facile et plusieurs spectateur.rice.s nous ont expliqué qu'ils n'avaient pas écrit sur ce mur car le regard des autres était trop lourd, ou encore car ils ne se sentaient pas libres de s'ouvrir en toute sécurité puisqu'il n'y avait pas d'anonymat. Un groupe d'hommes nous a même rapporté qu'ils n'avaient pas écrit car il leur semblait que ce n'était pas leur rôle et que leur geste aurait été déplacé. Rien n'était cependant mis en place dans l'installation scénique pour susciter cette réaction. À la suite d'une discussion avec eux, ils ont pu développer leur ressenti : ils estiment avoir souvent l'occasion de prendre la parole, mais rarement d'entendre ces types de témoignages, ils se sont donc volontairement mis en retrait pour être des alliés qui soutiennent et non qui parlent à *la place de*. Il

²⁸ Voir figure 3.6

s'agit d'un exemple de personnes qui ont pris une place d'allié avec laquelle ils étaient confortables dès leur expérience dans cette installation scénique. Le deuxième jour d'exposition, pour éviter de nouvelles réactions d'autocensure, j'ai installé une petite table où les spectateur.rice.s pouvaient laisser un message libre – sans question directive - et anonyme dans une boîte fermée à laquelle seule l'équipe du projet avait accès. Ces témoignages étaient de nature très différente que ceux présents sur le mur des spectateurs et visibles par tou.te.s les passant.e.s. Il me semblait important de créer ces espaces afin que les publics aient l'occasion de laisser une trace de leur passage, ayant également, de cette manière, la possibilité d'évacuer l'expérience qu'ils venaient de vivre. L'emplacement de ces espaces n'a pas été choisi au hasard : ces témoignages de spectateur.rice.s. sont la seule chose que l'on voit sur le cubicule à partir de l'extérieur, et il s'agit de l'endroit privilégié de l'ouverture de la parole des femmes participantes. C'est également l'une des premières choses que l'on aperçoit en arrivant dans l'installation scénique, en symbolique à l'invisibilisation de la parole des femmes victimes d'A.S. qui résulte de la mise en avant de tous les autres discours sur le sujet. Valérie Rey-Robert explique cela en prenant pour exemple la médiatisation journalistique de l'affaire DSK, lors de laquelle le témoignage de la victime Nafissatou Diallo fût extrêmement peu présent proportionnellement aux témoignages d'autres personnes telles que DSK, son entourage et des experts de la question (Rey-Robert, 2019). En installant les témoignages des spectateur.rice.s sur la structure extérieure du cubicule, j'ai mis en avant le fait que la société donne actuellement davantage la parole aux des tiers qu'aux victimes elles-mêmes concernant ce qui leur est arrivé, déplaçant ainsi l'attention des publics.

Les cinq arrêts constituant ce parcours interactif étaient reliés par une longue ligne blanche sur laquelle était inscrit un texte expliquant ma posture d'artiste-chercheuse. J'ai choisi d'inscrire ce contenu en complément de la ligne blanche car cette posture me permet de faire facilement le lien entre tous les concepts et toutes les notions mobilisé.e.s dans le cadre de cette recherche.

2.4 Conclusion du chapitre

Dans ce chapitre, j'ai explicité les raisons pour lesquelles j'ai choisi TPE comme partenaire de cette étude. D'une part cet organisme communautaire prône une vision et une définition des A.S. faites aux femmes à laquelle j'adhère, et promeut le courant du féminisme intersectionnel dans lequel je me situe idéologiquement. D'autre part, ses actions sur le terrain passent, entre autres, par des interventions de groupes avec une approche féministe, méthode qui m'interpelle particulièrement. J'ai ensuite brièvement présenté les femmes ayant répondu à l'appel à participation que TPE avait lancé, et j'ai constaté que les femmes inscrites à cette recherche avaient toutes un lien, plus ou moins

important, avec l'art. C'est la seule caractéristique commune qui ressortait de leurs profils : elles ne partageaient ni leur profession, ni leur âge, ni leur catégorie sociale – et avaient toutes vécu des types différents d'A.S..

Après cette description de mon terrain de recherche, j'ai présenté les éléments clés de préparation qui m'ont permis de baliser avec précision les limites de ma recherche, à savoir ma posture d'artiste-chercheuse, les modalités de recrutement des participantes au projet et la construction de la certification éthique de cette étude. J'ai ainsi précisé avoir mener une étude d'art communautaire ne comportant aucun facteur thérapeutique, défini les canaux de communications utilisés avec les femmes participantes et les modalités d'implication de l'organisme partenaire. J'ai ensuite explicité la pertinence des collectes de données mises en place sous la forme de trois questionnaires anonymes remplis par les participantes et de mon carnet de bord constitué de mes notes d'observation et des résumés des discussions de fin de séance. J'ai également précisé les enjeux qui sous-tendait cette recherche, les objectifs de cette dernière et la manière par laquelle j'envisage de les atteindre.

Pour finir, j'ai décrit en détail le déroulement du processus de création afin d'en exposer les enjeux et la méthodologie. La première partie du processus de création a été la mise en place de trois ateliers de théâtre inspirés des techniques du Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal, qui se sont révélés être une voie idéale pour entamer un processus créatif. Cette méthode a été efficace pour faire rapidement émerger un cercle de sympathie. En explorant le langage corporel, les femmes participantes ont eu l'occasion d'appivoiser leur corps différemment, de le percevoir davantage comme un allié qui leur parle à elles-mêmes et aux autres, et non plus simplement comme un poids qu'elles ont tendance à subir.

La deuxième partie du processus de création a consisté en la création de trois séances d'écriture inspirées de l'approche de l'écriture automatique de Sonia Chiambretto. L'écriture automatique a été une technique pertinente pour les femmes ayant un vécu d'A.S., puisqu'elles ont eu l'occasion de réitérer positivement des comportements et habitudes négatives en lien avec leur vécu d'A.S. comme la dissociation de l'esprit et du corps ou la réminiscence. Le cadre bienveillant de l'écriture automatique leur a permis de travailler sur le lâcher-prise, l'agentivité, la reprise de leur pouvoir d'énonciation et la redécouverte de certains éléments de leur vécu. Ce sont des enjeux partagés par l'écriture automatique et par les centres d'aide et de luttés pour les femmes victimes d'A.S. tels que TPE.

La troisième partie des ateliers a consisté en l'installation de quatre séances de création visuelle. Elles ont donné l'occasion aux participantes d'explorer une dernière forme d'expression tout en éprouvant les émotions liées à un processus de création artistique. Pour comprendre et mettre en place des actions adaptées à ce moment spécial de la création, je me suis appuyée sur la *courbe en U* de Joseph Campbell et sur le *processus de transition* d'après John Fisher, qu'Annie Baillargeon Fortin explique dans son étude (2009)²⁹.

Enfin, la dernière étape de ce processus de création fut la diffusion de l'installation scénique hors d'un cercle de sympathie. Cette diffusion, qui a eu lieu à l'UQAM, a permis de dépasser les contraintes liées à une diffusion en huis clos, ce qui a permis de situer davantage cette recherche dans les enjeux que portent les arts communautaires, selon la vision qu'en propose Ève Lamoureux. J'ai constaté qu'autant par son inscription dans un réseau de diffusion non relié directement à la cause que par la forme esthétique choisie, l'installation scénique a su toucher et dialoguer avec un public hétéroclite dans le but de faire évoluer ses préconceptions.

Dans la partie suivante, je vais analyser les effets que ce processus a eus sur les femmes participantes. Afin de répondre à ma question de recherche, j'aborderai quatre angles d'analyse : l'apport du collectif, l'évolution de leur posture de femme créatrice, la (re)découverte de moyens d'expression artistiques et leurs rapports avec les spectateur.rice.s.

²⁹ Voir annexes A et B.

CHAPITRE III

APPORTS DU PROCESSUS DE CRÉATION POUR LES PARTICIPANTES : MISE EN PLACE DES STRATÉGIES, OBSERVATIONS ET RÉSULTATS.

Tableau 10 – Texte produit lors d'un atelier écriture

La mère était toujours occupée. Elle faisait beaucoup de couture. Assise devant sa machine, dans une chambre au fond du corridor, la porte toujours bien fermée, laissant sa fille seule avec son mari qui semblait si gentil. Le son de la machine à coudre cachait tous les autres, Personne ne sait ce qui se cache derrière les portes closes.

Ce troisième chapitre présente les stratégies de mise en place d'une création en collectif ainsi que les apports de cette traversée pour les participantes. En m'appuyant sur mes collectes de données, j'ai tenté de répondre à la principale question de recherche présentée en début d'étude : comment ce processus de création en collectif permet-il aux femmes survivantes d'A.S. de s'approprier les moyens d'expression artistiques proposés? Pour cela, je me suis concentrée sur trois réflexions. La première visait à comprendre la manière dont l'aspect collectif du projet a pris forme dans les ateliers et d'étudier les effets bénéfiques qui en ont découlé. La deuxième cherchait à saisir les objectifs communs entre les processus proposés au CALACS TPE et celui mis en place ici afin de questionner leur complémentarité. J'ai notamment étudié le passage de la femme survivante à celui de la femme créatrice afin de comprendre comment ce cheminement peut être une source d'empouvoirement. La troisième réflexion consistait à interroger les émotions des participantes pendant et après la diffusion de l'œuvre. Cela m'a permis d'appréhender la manière dont elles ont vécu leur affirmation de femmes créatrices face à un large public, donc de comprendre dans quel état d'esprit elles sont ressorties de cette expérience.

3.1 Un processus de création en collectif pour briser l'isolement

La proposition d'un processus de création en collectif est venue combler le besoin suivant, exprimée à l'unanimité dans le premier questionnaire : briser l'isolement qu'engendre un vécu d'A.S.. En effet,

plus de la moitié des femmes l'ont écrit, chacune avec ses mots, elles souhaitaient : « être en contact avec d'autres personnes qui ont un vécu similaire. » (Q.1). Répondre à ce besoin me semble important afin de montrer que le parcours personnel qui mène au « mieux être » en lien avec son vécu d'A.S. n'est pas nécessairement solitaire et qu'il peut, au contraire, se vivre de manière collective. En ce sens, une participante explique : « Je souhaite rencontrer d'autres femmes qui ont un peu les mêmes référents et bénéficier de leurs attitudes et réflexions pour avancer, dans mon propre chemin, qui est parfois bien solitaire. » (Q.1). Ce désir de faire partie d'un groupe était cependant couplé de différentes craintes dont la majorité des femmes ont fait part en amont des ateliers. Les sources de stress provenaient de deux facteurs principaux : « J'ai peur de me montrer vulnérable aux autres, de ne pas me sentir à ma place, ne pas être capable de m'ouvrir assez. » (Q.1). Ces peurs renvoyaient en effet aux questions d'affirmation de soi et de légitimité de sa parole, deux paramètres souvent bouleversés à la suite d'une A.S. (Salmona, 2018). Ce rapport au groupe, exprimé en amont des ateliers de création, témoigne des défis auxquelles les femmes survivantes d'A.S. font particulièrement face, et que le processus de création en collectif a eu à cœur de dépasser. Comment les femmes ont-elles pris en compte ces éléments et quels résultats ont émergé de cette expérience ?

3.1.1 L'apport des jeux de groupe

Dans son étude, Annie Baillargeon-Fortin (2009) met en évidence que « les projets de théâtre d'intervention luttent contre la solitude, car ils encouragent la participation directe des individus à des activités d'intérêts collectifs. » (p. 29). Mon processus de création pluridisciplinaire souhaitait s'inscrire dans cette même lignée en mettant en place des jeux de groupe (improvisations à trois ou quatre personnes, jeux en binômes, etc.) alternant avec des jeux individuels permettant aux participantes de briser leur isolement par l'action. Lors des ateliers, il n'y avait pas de personnes passives, seulement des personnes en action pour reprendre les termes d'Augusto Boal (2002). Cette mise en action venait en confrontation avec l'attitude passive traditionnellement imaginée chez les femmes survivantes d'A.S.. Elle montre par des gestes concrets que ces femmes ont la capacité de reprendre du pouvoir sur leur vie et peuvent être dans l'action si on leur en donne l'occasion. En complément de la mise en commun des vécus, ces gestes ont rapidement participé à la création du cercle de sympathie, puisque dès le premier atelier les participantes ont souligné la facilité avec laquelle elles arrivaient à communiquer et à créer en groupe. Une participante explique ainsi son rapport au collectif: « on trouve pas les mots et les autres les disent à notre place. C'est validant et rassurant » (F.). Plusieurs femmes mentionnent être parvenues à « tisser des liens avec bienveillance » (F.) grâce aux aspects

artistique et collectif du projet. Les exercices de groupes témoignent de ma démarche artistique, inspirée des méthodes et des pensées d'Augusto Boal (2002). Ces exercices ont aussi permis de nous situer dans une perspective d'intervention féministe de groupe, qui est celle mise en place dans le réseau des CALACS. Pour Robichaud (2008), cette intervention comporte les objectifs suivants :

L'intervention de groupe a pour effet de briser l'isolement des femmes victimes d'AS, de normaliser tant les conséquences qu'elles vivent que leurs sentiments, et d'amener les survivantes à voir la violence sexuelle non pas comme un problème individuel, mais comme un problème de nature sociale. (Robichaud, 2008, p. 6)

Il est aisé de voir les enjeux communs entre l'intervention de groupe telle que présentée par Robichaud et le théâtre de l'Opprimé créé par Augusto Boal. Ils mettent tous deux en place des ateliers de groupe avec des populations vivant des oppressions similaires. Leur but est de rassembler ces personnes afin de leur montrer que l'oppression qu'elles subissent n'est pas unique mais systémique. Ma recherche se situant à la croisée de ces deux univers, il m'a semblé naturel de mettre en place un processus de création en collectif. Le mélange de ces deux démarches m'a amenée à créer différents types de jeux de groupe (en duo, en opposition, sur une suite d'exercices, etc.). Cette multiplicité a permis d'explorer différentes natures de groupe, les manières de les intégrer, d'en faire partie et de vivre avec, ce qui a eu pour effet de déconstruire les peurs reliées à l'intégration du groupe largement exprimées dans le premier questionnaire : « [J'ai] Peur de pas être sur la même longueur d'onde [j'ai] peur du rejet. » (Q.1)

Les jeux en grands groupes pour diminuer la peur d'être regardée

Les jeux en grands groupes comprenant la moitié ou plus des participantes ont principalement été mis en place dans les ateliers de théâtre. L'improvisation *Le contraire de soi*³⁰, tirée du livre d'Augusto Boal (2002), et mise en place lors de la dernière séance de théâtre en est un exemple intéressant. Cette

³⁰ *Le contraire de soi* consignes : partager le groupe en 2 (observatrices et interprètes) et échanger les rôles ensuite. Chaque personne écrit secrètement, sur un bout de papier, une caractéristique qu'elle n'a pas et qu'elle souhaite essayer (ex : timide / leader, colérique / calme). Elles prennent un trait de personnalité qui est "problématique" pour elles aujourd'hui et qu'elles désirent travailler pendant l'improvisation. Durant cette improvisation collective libre de 5 minutes, elles interprètent ce trait de caractère. Quand l'animatrice tape dans ses mains, les interprètes reprennent leur personnalité quotidienne. Les changements de personnalité se font plusieurs fois. À la fin, les observatrices disent les caractères travaillés et elles comparent avec ce que les interprètes avaient écrit.

improvisation guidée d'environ cinq minutes mobilisait la moitié du groupe à chaque passage et a eu tendance à rassurer les participantes quant à leur place à la fois dans le jeu et dans le groupe. A la fin de l'atelier, ces dernières ont expliqué que la taille du groupe leur a donné l'impression de pouvoir se fondre dans la masse, évitant la pression d'une performance personnelle. Elles ressentaient que l'attention du public, constitué des participantes de l'autre groupe n'était pas dirigée uniquement vers elles, mais bien vers le groupe dans son entièreté. Finalement, les femmes participantes ont dépassé leurs limites créatives plus facilement que lors d'exercices solitaires car « le groupe permet de passer au-dessus des insécurités de base » (F.). Cette expérience par essai-erreur, comme l'a qualifiée une participante lors d'un atelier de théâtre, bénéficiait d'une baisse de pression individuelle ainsi que d'une grande stimulation créative. En effet, de manière variable, chaque participante se sentait plus à l'aise à l'idée d'essayer de nouvelles choses auxquelles les partenaires de jeux étaient amenées à répondre. Une femme a ainsi expliqué que plus le groupe était grand, plus les stimulations extérieures étaient nombreuses, ce qui lui demandait d'être à l'écoute de son environnement créatif. Lors du jeu *le contraire de soi*, j'ai pu assister à ces modulations par l'entourage : certaines femmes ont remarqué qu'une d'elles avait de la difficulté à incarner l'émotion attendue et ont modifié leurs comportements en fonction. Il y a ainsi eu un changement d'intrigue permettant à la personne en difficulté d'éprouver avec plus de facilité le sentiment souhaité, dans ce cas précis le soulagement. Cet exemple nous montre qu'il y avait de réels dialogues entre l'environnement, le groupe, ses propositions et chaque participante. Ce dialogue s'est montré positif, puisque, comme l'a souligné une femme : « être en groupe ça m'aide à me sortir de ma zone de confort » (F.).

Les jeux en petits groupes pour favoriser les liens interpersonnels

Les jeux en petits groupes, mettant en scène deux ou trois personnes par groupe, ont principalement été tirés du théâtre de l'Opprimé, avec le jeu *l'image et la contre image* par exemple, ainsi que de la pratique de Sonia Chiambretto, avec notamment l'exercice *rapporter une histoire*. Ces types de jeux, présents tout au long des ateliers, mettaient l'accent sur la création d'un lien intime et unique entre les participantes.

Dans des groupes de cette taille, il est nécessaire que tou.te.s les volontaires soient dans la même énergie afin de ne pas générer de fort décalage entre les personnes. Une femme a malheureusement fait l'expérience de ce décalage lors du jeu *l'image et la contre image*. En effet, elle a partagé une tranche de vie en lien avec son A.S., tandis que les autres participantes sont allées vers des partages

d'anecdotes beaucoup plus légères, et sans lien apparent avec ce vécu commun. Ce décalage, dans la nature du discours, a mis mal à l'aise la participante, ce qui a momentanément bloqué son ouverture de parole. Par la suite, j'ai été attentive à baser ces jeux intimes sur le partage d'une tranche de vie reliée à ce vécu commun d'A.S., par exemple, avec le jeu d'écriture *rapporter une histoire*³¹, inspiré de la pratique de Sonia Chiambretto, proposé lors du deuxième atelier d'écriture. Ces moments de partage en petits comités duraient au moins quinze minutes afin de permettre aux femmes de se livrer en profondeur, sans contrainte de temps ou de taille d'auditoire. Elles ont souligné que cette durée était un élément positif qui leur avait permis de dépasser l'anecdotique au profit de tranches de vies intimes et fortes en émotions. Lors du deuxième atelier théâtre, elles ont exprimé le besoin et l'envie de prendre leur temps lorsqu'elles livraient une tranche de vie qu'elles considéraient comme profonde et sensible. Ce temps était nécessaire, autant pour les émettrices que les auditrices, pour accueillir et traverser leurs émotions adéquatement. Ce paramètre de durée et la taille limitée du groupe ont été appréciés et mentionnés comme essentiels au partage et à la réception bienveillante d'une histoire intime. Ces moments ont été propices à la création de liens privilégiés et de connexions fortes entre les participantes, ce qui a amené des sous-dynamiques intéressantes venues nourrir la création du groupe dans sa globalité.

Les jeux en miroir pour s'unir aux vécus d'A.S. des autres membres du groupe

La particularité des jeux en miroir réside dans le fait qu'ils sont éprouvés par tout le groupe et qu'ils n'ont pas forcément de résultats finaux à montrer. C'est pourquoi je les distingue des autres jeux faits en grands groupes. Je pense notamment à l'exercice *Les cases* proposé en conclusion du dernier atelier théâtre, lors duquel les participantes sont invitées à se placer dans l'une des deux cases tracées au sol en fonction de leur situation, ou à l'extérieur des cases si elles ne souhaitent pas répondre ou ne se sentent pas concernées par les situations proposées. Ces cases prenaient la forme de phrases concernant leurs vécus d'agression, comme « Celles qui ont été crues / Celles qui n'ont pas été crues », « Celles qui connaissent leur.s agresseur.s / Celles qui ne le connaissent pas », etc. Les participantes se sont approprié les consignes en se plaçant plus ou moins proche de la ligne en fonction de l'intensité

³¹ *Rapporter une histoire* consignes : séparer en groupes de quatre personnes. Une personne raconte une histoire personnelle sur un sujet donné (ex. : la première révélation de son vécu d'A.S.) aux trois autres membres du groupe qui l'écoutent et lui posent des questions. À l'issue des trois minutes, les quatre participantes rapportent à l'écrit et à leur manière (mise en avant d'un détail, intonation de la narration, etc.) l'histoire qu'elles viennent d'entendre. Les trois écoutantes lisent leur histoire à tour de rôle leur version puis la conteuse lit la sienne. Voir tableau 8 pour lire un exemple.

avec laquelle elles s'identifiaient à la situation de cette case. Cette appropriation leur a permis d'exprimer l'aspect unique de leur histoire sans ressentir de pression, puisqu'aucune n'était particulièrement au centre de l'attention, leur donnant ainsi le sentiment de « se dévoiler, mais juste pour soi » (F).

Ne prenant pas de photos des participantes afin de conserver leur anonymat, j'ai reconstitué à l'aide de jouets une des situations qui s'est présentée lors du jeu *Les cases* à des fins d'illustration. Dans la reconstitution ci-dessous (figure 3.1) on remarque qu'un discours général ressort : il y a davantage de femmes qui connaissent leur.s agresseur.s que l'inverse. Cependant, les résultats sont répartis puisqu'il y a des participantes dans toutes les cases (celles qui connaissent leur.s agresseur.s, celles qui ne le connaissent pas et celles qui ne souhaitent pas répondre ou ne se sentent pas incluses par l'énoncé). De plus, elles se répartissent différemment selon la ligne de délimitation, plus ou moins proche de la ligne en fonction de l'intensité de leur réponse. Avec cette reconstitution, on peut voir que les histoires intimes des femmes ne rayonnent pas individuellement mais font ressortir une histoire globale, une voix commune – illustrant ainsi l'idée d'Augusto Boal (2009) selon laquelle l'accumulation d'histoires personnelles crée la grande Histoire.

Les jeux en miroir ont amené les femmes à se positionner les unes par rapport aux autres, ce qui a permis de créer des connexions basées sur l'intime de leur vécu traumatique et non sur certains éléments sociaux habituels. Avant de découvrir leurs métiers, leurs âges, leurs origines, etc., et de former de façon naturelle des sous-groupes en fonction de cela – comme on peut le voir, par exemple, avec la division des classes par tranches d'âge dans les écoles, ou encore, par le biais d'un système de hiérarchie présent dans les entreprises - elles se sont connues et regroupées par la mise en commun de leurs intimités liées à leur vécu d'A.S., entre personnes ayant vécu un inceste, celles ayant parlé de leur vécu il y a très peu de temps à leur entourage, etc.. Ce renversement de procédé a été bénéfique pour la suite du projet car il a permis de consolider les liens entre les participantes, la scénographe et moi-même, comme nous avons pu le constater dès la troisième séance de théâtre.



3.1 Reproduction du jeu intitulé *les cases* fait dans le troisième atelier de théâtre. Crédit photo : Mélisande Goux.³²

3.1.2 L'effet d'entraînement d'une création individuelle en simultanée

Précédemment, j'ai décrit les jeux de groupe qui ont donné l'aspect collectif à ce processus de création. Ils étaient cependant espacés de jeux individuels dans l'objectif de trouver un juste milieu entre personnel et collectif. Les participantes bénéficiaient ainsi de moments personnels privilégiés afin d'explorer leur côté artistique et leurs discours intérieurs. Il n'y avait plus de consensus à trouver avec le groupe, mais plutôt des questionnements intérieurs auxquels elles seules pouvaient répondre. Dans ces moments basés sur l'individu, elles étaient leur propre moteur de création, allant au rythme et dans la direction qu'elles souhaitaient et qu'elles pouvaient. Certaines s'approprièrent les consignes, d'autres les suivaient à la lettre, tandis que quelques-unes se trouvaient bloquées quant au jeu et ne créaient donc aucun matériel. Ces jeux individuels, en développant de nouvelles compétences,

³² Afin de garantir l'anonymat des participantes, aucune photo n'a été prise lors des ateliers de création, ainsi, afin d'avoir des visuels des ateliers, j'ai créé, a posteriori, des reproductions réalistes des séances.

permettaient aux femmes d'être elles-mêmes aux commandes de ce qui leur procurait un sentiment de force et d'empouvoirement. Lors des ateliers, des participantes ont relevé être surprises de ce qu'elles avaient réussi à créer et que la forme du théâtre leur avait permis de partager des bribes de leurs histoires qu'elles ne se pensaient pas capables d'ouvrir à autrui. Ces jeux ont aussi eu d'autres effets, car les femmes soulignaient leurs limites lorsqu'elles n'arrivaient pas à réaliser ce qu'elles imaginaient. Une participante le mentionne lors du dernier atelier de théâtre : « [C'est] fascinant de découvrir ce que je n'arrive pas à faire, mes limites. » (F.). Certaines femmes ont vécu cet effet positivement, comme un moteur de dépassement, tandis que d'autres l'ont vécu négativement, comme un échec.

Il est important de noter que ces jeux individuels nourrissaient tout de même l'aspect collectif du projet grâce à la mise en place de divers éléments, comme celui de créer de façon personnelle, mais en simultané. Le jeu de théâtre nommé *le langage corporel*, expérimenté dans la troisième séance, invitait les participantes à marcher dans l'espace en suivant les indications de l'animatrice. Je nommais un sentiment qu'elles devaient incarner sans autre bruit que leur respiration. Chaque participante passait à travers différents états (peur, tristesse, honte, etc.) à sa manière sans interagir avec les autres, qui suivaient les mêmes consignes. L'expérimentation collective leur a permis à la fois de créer individuellement et d'observer simultanément le processus de création de chacune – ce qui pouvait nourrir leur propre processus. Au fil des ateliers, j'ai pu observer que le fait d'être une source de création pour les autres a été gratifiant pour les participantes et a augmenté leur confiance en elle.

Un autre élément positif notable est le partage de ses créations individuelles au groupe. Lors des ateliers d'écriture, par exemple, les femmes étaient invitées à lire leurs textes tout de suite après leurs créations dans le but de briser leur silence et leur isolement. Cette étape, initialement source de peur, a été soulignée par la majorité des femmes comme plus simple et plus bénéfique qu'elles ne le pensaient. Elle a consolidé le cercle de sympathie en leur donnant l'occasion de se faire comprendre, d'apprendre à se connaître par le biais d'une histoire commune, de ne plus avoir peur ou honte « d'être trop intense » (F.) ou encore de ne « pas avoir peur d'écœurer les gens avec ce que je dis. » (F.). Elles constataient être dans un endroit sécuritaire et bienveillant où elles pouvaient ouvrir leur histoire comme elles le souhaitaient. Dans le premier questionnaire, plusieurs participantes mentionnaient en effet rechercher cet espace, « un endroit où m'exprimer par rapport à ce que j'ai vécu. Le silence est lourd à porter, je souhaite me sentir plus apaisée, me départir de ma honte. » (Q.1). Le sujet douloureux des A.S. à l'origine de cette rencontre, a apporté, du fait de son traitement, un mélange de sentiments presque paradoxales comme le mentionne une participante à la fin de la première séance d'écriture : « [C'est] agréable d'entendre les autres. Intense et léger. » (F.) ainsi qu'une autre à

la séance suivante : « [C'est un] tourbillon d'émotions. Mal à l'aise et fait du bien d'entendre les autres. » (F.). Ces émotions fortes et contradictoires font partie intégrante du parcours des personnes survivantes d'A.S. (Salmona, 2018) dans la mesure où elles sont dans une position ou chemin personnel et collectif s'entremêlent, au cœur d'un quotidien personnel qui doit continuer à avancer. Une participante explique, à la suite de l'étude, qu'elle ressentait cette dichotomie comme une étape nécessaire, car :

Mes souvenirs d'agression étaient toujours plus ou moins présents, même en dehors des rencontres. [...] Ce n'est pas une mauvaise chose en soi, parce que ça m'a forcée à donner de la place à mes émotions et je crois que ça m'aide dans ma guérison, mais c'était parfois inconfortable dans mon quotidien. (Q.2)

C'est une situation similaire à celle d'un individu qui sort d'une séance de soutien psychosocial (groupe de soutien, psychologue, sexologue, etc.) avec le moral très bas, mais qui continue d'y aller car il ressent que cela lui fait du bien de façon générale. Malgré cette ambivalence, ces moments de partage sont positifs pour la majorité des femmes, car elles se sentent moins seules dans leur vécu et leurs émotions. Cependant, cela convoque leur histoire dans le présent et une participante explique, au deuxième atelier d'écriture, qu'elle a « peur de le lire à voix haute, car ça devient vrai [mais] ça me fait du bien » (F.).

Ces partages sont donc nécessaires parce qu'ils rassurent les participantes tant sur le fond, car elles se reconnaissent dans les discours du groupe, que sur la forme, car elles se valident les unes les autres dans les matériaux artistiques qu'elles ont créés. Une participante mentionne lors d'un atelier d'écriture : « je me sens validée par les autres » (F.). Cette validation est rendue possible grâce aux partages des œuvres créées individuellement. Ces mises en commun, ayant lieu tout au long du processus de création, donnent à voir les singularités et les identités de chacune dans un groupe hétérogène qui construit une œuvre commune. Ces moments ont constitué une première étape pour l'ouverture de leur parole, une étape qui me semblait indispensable pour qu'elles arrivent ensuite à s'ouvrir à un public d'inconnus. Avec cette méthode, le partage constant de ses créations au groupe suivi de moment de dialogues autour de ces dernières, j'ai pu mettre en application le point de vue d'Annie Baillargeon Fortin (2009) qui estime que : « la participation à des projets collectifs permet de cheminer vers la solidarité, puisque c'est dans le groupe de création que la personne trouvera son premier public. » (p. 29).

3.1.3 La création d'une hiérarchie horizontale

La « hiérarchie horizontale » est une expression précise et personnelle que j'ai trouvée afin de nommer la structure de ce groupe comprenant participantes et encadrantes. Elle se veut être un mélange entre l'intervention de groupe féministe définie et mise en place dans les CALACS par Manon Bergeron et Martine Hébert (2011), les pédagogies d'éducation populaire soutenues par Paolo Freire et celles du théâtre de l'Opprimé créées par Augusto Boal. Ces structures de groupe sont précises, ancrées et spécifiques à leurs milieux d'application, celui de l'intervention sociale et de la création artistique avec des citoyens. Elles n'ont pas pu se calquer telles quelles à mon cadre de recherche mais je m'en suis fortement inspirée. Je me suis davantage inscrite dans une perspective de recherche féministe telle que définie par Francine Ouellet (2000) afin de créer et de théoriser ma hiérarchie horizontale. Dans son ouvrage collectif sur les méthodes de recherches en intervention sociale, Francine Ouellet et ses collaborateurs identifient les éléments suivants :

Les principaux paramètres de la recherche féministe sont les suivants ; le vécu des femmes comme point de départ, l'intersubjectivité, la collectivisation, la femme comme sujet, l'attitude empathique à l'égard des participantes et la multidisciplinarité comme mode de connaissance afin de favoriser une approche globale « holistique » de la réalité féminine. (Ouellet, 2000, p. 310)

Les paramètres mentionnés ci-dessus ont pu s'appliquer à mon contexte d'étude scientifique en milieu universitaire et se sont plutôt bien arrimés aux dynamiques proposées en intervention sociale et en création artistique avec des citoyen.ne.s. J'ai trouvé, dans la recherche en intervention sociale, des traits communs à mes envies et à mon éthique tels que la collectivisation, l'intersubjectivité et l'attitude empathique, ce qui m'a donné des indications sur le type de rapports que je souhaitais entretenir avec les participantes. Cependant, cette collectivisation a été limitée par des contraintes qui étaient les miennes (temps, structure institutionnelle, anonymat, pour ne nommer qu'eux), j'ai donc préféré maintenir une forme de hiérarchie entre les participantes et les encadrantes afin de mener à bien la recherche. Cette hiérarchie n'était pas dérangeante, dans la mesure où elle ne recréait pas des dynamiques de pouvoir assujettissantes et opprimantes pour les participantes à l'étude. J'ai souhaité, au contraire, expérimenter une structure hiérarchique favorisant un accès égal à l'ouverture de paroles intimes et à l'augmentation de l'agentivité pour les participantes.

Un encadrement favorisant l'ouverture des participantes

Afin de favoriser une ouverture libre et sereine des paroles des femmes participantes, j'ai proposé que les encadrantes et les participantes livrent leurs vulnérabilités au groupe de manière égale. Par exemple, lorsque j'ai proposé des jeux de connaissances dans le premier atelier théâtre, les encadrantes présentes, la scénographe et moi-même y avons participé au même titre que les femmes volontaires. Ainsi, dès le début, j'ai initié une certaine horizontalité entre les encadrantes et les participantes, puisque tout le monde se livrait à tout le monde, et ce, dans les mêmes conditions. Le fait de se plier aux mêmes contraintes que celles données aux participantes et de s'exprimer sur des sujets intimes similaires a favorisé la création d'un climat de confiance autant entre les membres du groupe qu'envers le projet. Avec ce procédé, j'ai tenté d'appliquer la posture d'Annie Baillargeon Fortin (2009) qui considère que, dans un projet de théâtre social, « l'animateur théâtral a la responsabilité d'installer et de justifier un climat de confiance réciproque dans son groupe » (p. 43).

Cette ouverture horizontale s'est également construite grâce à l'implication des encadrantes dans les jeux proposés. Les séances étaient créées en avance, se modifiaient au cours de l'atelier au besoin, et étaient animés par moi-même avec, si nécessaire, le soutien de la scénographe ou de la médiatrice culturelle³³. Les jeux mis en place étant des propositions, les femmes et les encadrantes étaient libres d'y participer ou non. Le volontariat était valable dans les deux sens et a été régulier, surtout dans les premiers ateliers, auxquels la scénographe et moi-même souhaitions participer. Nous nous sommes par exemple prêtées au jeu *Les cases*³⁴ ainsi qu'à un exercice d'écriture en musique³⁵. Ces participations ont permis au groupe de nous connaître et d'observer l'appropriation que nous faisons des jeux que nous mettions en place, ce qui fut très apprécié et a permis de construire un climat d'égalité et de confiance mutuelle. Ce procédé, soit le fait de s'adonner aux jeux proposés, a soutenu de façon positive la hiérarchie mise en place, puisqu'il a établi que personne n'avait à respecter de contraintes d'attitudes en fonction de sa place dans le projet, participante ou encadrante, la possibilité de participer à un jeu étant la même pour tout le monde.

Ce traitement similaire se reflétait aussi en dehors des ateliers, lorsque je leur demandais par exemple d'apporter du matériel pour la séance suivante. Pendant le deuxième atelier d'écriture, je leur ai proposé d'apporter des journaux et des magazines de chez elles pour la prochaine séance. Cette

³³ Les soutiens étaient parfois logistiques (apporter du matériel, rangement, etc.) ou directement auprès des participantes (aider une femme à réaliser quelque chose, répondre aux questions, etc.)

³⁴ Le jeu *les cases* fut exploré lors du troisième atelier de théâtre.

³⁵ L'exercice d'écriture en musique fut exploré lors du deuxième atelier d'écriture.

requête concernait toutes les femmes présentes et, lors du troisième atelier d'écriture, les matériaux ramenés ont tous été mis en commun. Ces matériaux, apportés par les participantes ou par moi-même, ont été traités de la même façon. Ces moments horizontaux ont été entrecoupés de moments plus hiérarchiques.

La hiérarchie a pu se faire ressentir par moment, par exemple lorsque je faisais état de l'échéancier de production ou encore quand je réservais le matériel technique nécessaire à l'installation, mais elle ne se voulait pas infantilisante envers les participantes et n'a en aucun cas brisé le climat de confiance mis en place. Comme le conseille Manon Baillargeon Fortin (2009) dans sa recherche, j'ai veillé à informer régulièrement les volontaires des avancées annexes au projet (construction du cubicule, création de l'affiche, etc.) dans une volonté de totale transparence, afin qu'elles aient une vue d'ensemble. Ainsi, les femmes ne se sentaient pas biaisées ou utilisées, mais avaient au contraire une impression de contrôle sur l'œuvre qu'elles créaient (Baillargeon Fortin, 2009). Cette manière de procéder a eu des effets positifs tels que la favorisation de l'ouverture de leurs paroles et l'augmentation de leur volonté d'investissement dans le projet, une participante affirmant ainsi, lors du deuxième atelier d'écriture : « je veux prendre toute la place qu'on me donne. » (F.).

Grâce à mes observations, je peux conclure que la création d'une hiérarchie horizontale dans le cadre de ce projet a permis aux participantes d'intégrer une dynamique de groupe favorisant l'ouverture d'une parole sensible et l'exploration de nouvelles pratiques artistiques.

3.1.4 Comment le groupe favorise l'agentivité des femmes participantes

Trouver une place dans un groupe avec laquelle nous sommes en accord peut s'avérer difficile. Cette démarche sociale évolue au fil de notre vie en fonction de nos communautés d'appartenance (famille, amis, groupes d'intérêts communs...) et de notre vécu. Muriel Salmona (2018) explique que les conséquences fréquemment engendrées par un vécu d'A.S. (isolement des victimes, difficultés accrues à gérer des relations sociales intimes, complexité à s'affirmer face aux autres, etc.) bouleversent avec plus ou moins d'intensité nos rapports sociaux. La nature de l'agression est en partie à l'origine de ces conséquences, car lors d'une A.S., l'identité et les besoins de la victime sont entièrement effacés (Salmona, 2018). De plus, l'agression est perpétrée par quelqu'un de connu de la survivante dans la plupart des cas (RQCALACS, 2013), ce qui implique qu'elle avait déjà un lien social, de quelque nature qu'il soit, avec ce dernier. Cela explique pourquoi entretenir des liens sociaux avec d'autres personnes, connues ou inconnues, a de forte chance de se compliquer après une A.S.. Enfin, les survivantes se

retrouvent souvent isolées avec leur vécu et parlent difficilement avec un.e interlocuteur.ice aidant.e³⁶. Être au fait de ces éléments m'a permis d'appréhender les craintes et les questionnements des participantes sur leur capacité à intégrer le groupe en début du processus. Ces doutes furent exprimés par plus de la majorité des femmes, et ce, avant même le commencement des ateliers de création : « [J'ai] peur d'effrayer les autres ou d'être trop intense » (Q.1), « j'ai peur de ne pas savoir quoi dire ou comment dire des choses » (Q.1). Pour dépasser ces aprioris, j'ai cherché à créer des dynamiques de groupe bienveillantes inspirées notamment de la démarche du *théâtre des petites lanternes*, lors des *grandes cueillettes de mots*, ainsi que de l'intervention de groupe féministe telle qu'expliquée par Manon Bergeron et Martine Hébert.³⁷

Un groupe hétérogène qui reconnaît la singularité de chaque participante

Il était primordial que j'encourage une dynamique de groupe qui mette en avant les singularités de chacune, autant pour être en adéquation avec les enjeux des arts communautaires présentés par Ève Lamoureux (2010) que pour déconstruire l'idée reçue selon laquelle les femmes survivantes d'A.S. constitueraient un groupe homogène. Dès le premier atelier, j'ai expliqué que le rythme de chacune serait respecté et je leur ai montré les outils à leur disposition (coin d'apaisement, possibilité de quitter l'atelier, volontariat pour les jeux proposés, suivi par TPE). Ces éléments ont rassuré les femmes et leur ont donné l'occasion de se mettre au cœur de leur démarche en les poussant à s'écouter à chaque séance, élément mentionné comme « *inhabituel* » (F.) par une participante lors du deuxième atelier de théâtre et souligné par les autres femmes, dans des séances suivantes : « [C'est] confrontant d'être là pour moi » (F.). Elles restaient à l'écoute de leurs besoins et de leurs rythmes personnels en se demandant régulièrement : « Où est ma limite ? », « Est-ce que je me sens capable de faire ce qui est proposé ? »... La possibilité de se poser ces questions lors de chaque atelier et d'y répondre par des actions concrètes (participer ou non, s'approprier la consigne d'un jeu, etc.) a favorisé leur posture en tant que personnes actives, libres et en contrôle de leurs décisions (Baillargeon Fortin, 2009) - une position opposée à celle d'une personne passive à laquelle des choses lui sont imposées. A titre d'exemple, lors d'un atelier d'écriture, une femme restée attentive à son rythme et à ses besoins s'est sentie suffisamment à l'aise pour les exprimer bien qu'ils diffèrent de ceux du groupe à ce moment précis, elle a donc choisi de sortir de la salle durant un jeu d'écriture. Elle a ensuite souhaité que je lise son texte aux autres membres du groupe, préférant demeurer spectatrice pour la suite de la séance.

³⁶ Voir section 1.1.2

³⁷ Voir partie 1.3.

Son rythme personnel n'a pas interféré avec celui des autres, il a trouvé l'espace nécessaire pour être exprimé et reçu par le groupe avec bienveillance. Il s'agit d'un exemple parmi d'autres prouvant que chaque femme évoluait, dans les jeux proposés, à sa propre vitesse sans se sentir jugée par le groupe.

Ce respect du rythme personnel a été facilité par le fait que la création de l'installation scénique définissait clairement des espaces communs et des espaces intimes. Le cubicule, monté dans la salle de création, offrait une autre ambiance aux femmes et leur permettait de s'isoler du reste du groupe tout en continuant la création. Lors des ateliers d'arts visuels, elles sont passées des espaces communs (la salle où tout le monde crée simultanément) aux lieux intimes (le cubicule) en fonction de leurs besoins et de la création sur laquelle elles travaillaient. Différentes dynamiques coexistaient à l'intérieur même du cubicule, puisqu'elles avaient chacune un endroit pour leur expression personnelle (le bas du cubicule) et leur expression commune (le reste du cubicule)³⁸.

Je leur ai également proposé de continuer leurs créations à l'extérieur des ateliers si elles le désiraient. Elles pouvaient ainsi avancer à leur rythme et à leur manière, sans pour autant interférer avec l'avancement du résultat collectif final. Cette option diminuait la pression de production liée à ce type de projet, chacune pouvant aborder la création collective à sa façon. Certaines femmes ramenaient des choses pour les finir chez elles afin de privilégier l'exploration lors des ateliers en présentiel, d'autres à l'inverse commençaient des créations à l'extérieur des séances pour les modifier dans les ateliers à la suite des commentaires du groupe, alors que d'autres encore ont préféré s'atteler aux créations de groupe avant de s'atteler à leurs créations personnelles.

Pour finir, je ne leur ai pas attribué de rôle spécifique ou de tâches particulières à accomplir. Ainsi, elles se sentaient libres d'explorer tout ce qu'elles désiraient, dans des dynamiques « d'explorations de l'inconnu » (F.) par lesquelles elles pouvaient procéder par essai-erreur, revenir en arrière ou encore s'abandonner à la découverte d'un médium artistique. Cela permettait d'éviter tout impératif de production ou de réussite. Ainsi, restées à l'écoute de leurs rythmes et de leurs envies personnelles, deux participantes avec des profils différents se sont portées volontaires lorsque j'ai sollicité de l'aide pour la couture du rideau du cubicule³⁹. L'une d'elles avait quelques compétences en couture, tandis que l'autre n'en avait jamais fait : cette écoute permanente de leurs rythmes, besoins et envies a

³⁸ Voir figure 3.4 et figure 3.5

³⁹ Le rideau du cubicule est composé de vêtements du quotidien qui ont été amenés par les participantes et moi-même. Voir figure 3.2 pour avoir un détail du rideau.

permis à certaines femmes de se découvrir de nouvelles habiletés qu'elles ne pensaient pas avoir (F.), et ce sans crainte de décevoir le reste du groupe ou de mettre en péril la réussite de l'œuvre finale.



3.2 Détail du rideau de vêtements. Crédit photo : Patrice Tremblay

Les différentes dynamiques qui se sont révélées lors du processus témoignaient de l'hétérogénéité d'un groupe de femmes portant des histoires et des discours uniques. Elles partagent un vécu commun d'A.S., mais leurs histoires personnelles sont toutes différentes.⁴⁰ Elles ont fermement insisté sur leur désir de faire exister leurs singularités dans ce projet et ce dans l'objectif de faire ressortir la diversité existant au sein de leur groupe, et plus largement au sein du groupe que constituent les femmes victimes d'A.S.. Elles ne se voulaient pas être les porte-paroles de l'ensemble des femmes survivantes, mais souhaitaient simplement faire part de leur expérience unique et intime. Ces volontés ont émergé, lorsque je leur ai demandé de choisir le sous-titre de l'exposition de manière collective. Au terme de longs échanges, le choix étant complexe, les participantes se sont mises d'accord sur ce

⁴⁰ Exemples de différents vécus d'A.S. : inceste, violences conjugales, viols collectifs, dans l'enfance, à l'âge adulte, de manière répétée ou unique, attouchements, pénétrations, etc.

point : elles voulaient faire ressortir leurs différences afin de déconstruire l'idée selon laquelle les femmes survivantes d'A.S. forment un groupe homogène. Elles ont régulièrement mobilisé les champs lexicaux de la diversité et de la déconstruction dans leurs propositions⁴¹, ce qui a concrétisé leur objectif.

L'inspiration mutuelle des femmes grâce aux dialogues avec l'œuvre

L'hétérogénéité du groupe a été une source d'inspiration immense pour les participantes qui ont stimulé tour à tour la créativité des autres membres du groupe. Ces stimulations de volontés bienveillantes ont pris deux formes.

Premièrement, des moments de partages ont pris place à la fin des jeux et des ateliers, les femmes y présentaient les créations qu'elles venaient de faire au reste des participantes. Cette fréquence soutenue de démonstration au reste du groupe, mise en place dès le premier atelier, avait pour objectif que les femmes ne se cachent pas et n'aient pas honte des œuvres qu'elles créaient ou du regard des autres sur leur proposition. Afin de diminuer leur crainte à l'égard des réactions des autres membres du groupe, et pour que les rétroactions soient constructives et positives, je donnais régulièrement des consignes quant à la structure des retours. A titre d'exemple, à l'issue d'un jeu de théâtre du premier atelier, je leur ai demandé de faire des retours subjectifs, basés sur leurs ressentis, leurs émotions personnelles et sans analyse de la proposition. Cela permettait à la femme qui montrait quelque chose d'avoir en tête que les commentaires étaient intimes, basés sur des perceptions et ne permettaient en aucun cas de juger de la qualité de sa création. Cette dynamique bienveillante se voulait aidante pour la personne, car le but était de lui montrer la portée et l'efficacité de sa proposition.

À mon agréable surprise, vers la fin du processus de création, les femmes étaient elles-mêmes à l'initiative de ces moments d'échanges et cherchaient à prendre des décisions collectives pour l'œuvre finale. Lors du premier atelier d'arts visuels, elles ont ainsi eu une longue discussion de groupe à partir de laquelle elles ont décidé collectivement la conception intérieure du cubicule. Ce moment illustre l'horizontalité entre les participantes, puisque cette décision a été naturellement effectuée de manière égalitaire, ne laissant personne de côté et n'invalidant aucune proposition. Au contraire, toutes les propositions ont été discutées, potentiellement testées si les limites techniques le permettaient, puis

⁴¹ Exemples d'idées de sous titres donnés par les femmes : « L'A.S. fait mal, iels t'écotent », « La diversité des mots/maux à travers l'A.S. »

validées ou non à l'unanimité. Je peux illustrer ce processus avec l'exemple du miroir présent dans le cubicule. Il s'agit d'une idée collective qui a émergé pendant la discussion du premier atelier d'arts visuels. À la séance suivante, plusieurs options ont été testées par toutes les femmes, puis, en fin de séance, les préférences personnelles ont été exprimées et des échanges ont suivi afin d'atteindre un résultat final satisfaisant pour toutes. On peut alors observer qu'elles ont naturellement exploré le fait que « pratiquer le compromis individuel dans le cadre d'une réalisation collective, ainsi que proposer des idées plutôt que de les imposer renforce l'interrelation entre les participants » (Nascimento Da Luz, 2018, p. 140). En effet, l'écoute et les liens entre les femmes se sont étoffés au fur et à mesure des ateliers, ce qui a facilité les nouveaux moments de partage en plus d'installer un cercle vertueux pour la création en collectif.

Deuxièmement, les femmes faisaient parfois des créations en simultané, ce qui permettait la production d'un environnement stimulant artistiquement. Par exemple, dans le jeu intitulé *Le langage corporel*, proposé au troisième atelier de théâtre, les femmes avaient toutes la même consigne mais chacune proposait une création différente. Lorsque je leur ai demandé d'incarner l'anxiété, j'ai pu observer autant d'interprétation de cette émotion que de femmes présentes. Il y a eu des propositions d'évitement (marcher très vite ou au contraire s'isoler), divers regards (regards vifs et rapides balayant toute la salle, regard vide, regard au sol), et de multiples formes de respirations (sonore et saccadée, coupée, tremblante, etc.). Toutes ces interprétations ont été créées en même temps, provoquant ainsi un environnement inspirant à partir duquel elles pouvaient se nourrir mutuellement. Au fur et à mesure du jeu, j'ai constaté que les femmes modifiaient leurs propositions en fonction des inspirations qu'elles trouvaient dans leur environnement. Une forme de liberté d'expression a vu le jour et une femme a souligné, plus tard dans le processus, que « la liberté de parole, le courage des autres a libéré ma parole » (F). En voyant les autres s'autoriser à interpréter les consignes à leur façon, à ouvrir des discours intimes, les femmes autour se permettaient à leur tour de proposer des créations qu'elles n'auraient pas forcément osé essayer si elles avaient été seules.

L'importance du regard des autres membres du groupe

A travers les procédés vus ci-dessus, visant à montrer et à dialoguer autour de sa proposition artistique ainsi qu'à procéder à de la création en simultané, les ateliers de création ont mis en avant la subjectivité de chacune par rapport à la recherche d'une réussite objective. Ils permettaient de faire ressortir l'identité de la femme en tant qu'individu unique à travers l'interprétation et l'appropriation

qu'elle se faisait des consignes. Avec cette approche, la classification hiérarchique (meilleure / moins bonne performance ou bonne / mauvaise réponse) n'est pas possible, il ne peut pas y avoir de gagnant.e / perdant.e ni de vérité / erreur. Ici, la subjectivité prend le dessus et les multiples propositions artistiques sont autant de visions et d'interprétations tout aussi légitimes d'une même consigne. Les femmes ont été valorisées en tant qu'individu (mettre en avant son caractère plutôt que son savoir) et comme artiste (mes créations sont aussi légitimes et inspirantes que celles des autres femmes). Cette valorisation leur a permis de passer de la honte et la peur du regard des autres à l'enthousiasme et l'envie de partage. Lors du dernier atelier de création, une femme a remarqué que « les autres étaient inspirants et [lui] donnaient confiance » (F.).

De surcroît, en se montrant mutuellement leurs créations, elles se sont rapidement rendu compte que leurs subjectivités se répondaient et se faisaient naturellement écho, ce qui a permis un *tout* unique au groupe. Cette force de l'œuvre collective s'est répercutée sur les participantes qui étaient alors très fières d'avoir contribué à la création d'une œuvre « qui est plus grande que soi » (F.). La majorité des femmes l'ont souligné lors du dernier atelier de création : « c'est beau la force du collectif » (F.). Elles ont également estimé que leurs moments préférés des séances se trouvaient être ces temps de partage avec les autres membres du groupe. La peur du regard des autres étant remplacée, au fur et à mesure, par l'envie d'échanger avec autrui.

Je retiens donc que le collectif a permis d'apporter aux participantes une réponse à leurs besoins d'être ensemble et de rencontrer des personnes partageant leur vécu. Le deuxième questionnaire fait état de résultats très positifs : « soulagement, libération, je me sens moins seule » (Q.2), « [impression d'avoir créé une] sororité [par] le fait d'être ensemble et de partager » (Q.2). Cela leur a également permis de renforcer des aspects souvent fragilisés par leur vécu d'A.S., à savoir la confiance en soi, la confiance en les autres et le sentiment de fierté, ce qui a été rendu possibles grâce au regard positif que les membres du groupe posaient les unes sur les autres, des regards qui peuvent se traduire dans le milieu artistique par la validation de sa pratique par les pairs. Cette validation est importante pour que la transition vers la posture de femme créatrice s'opère et c'est notamment ce qu'a souligné Annie Baillargeon Fortin, dans son étude, en expliquant que :

Dans une création collective, chacun (artiste professionnel comme citoyen) doit être reconnu dans son rôle de créateur. Ce qui permet au projet théâtral collectif de se construire progressivement et à partir des subjectivités, de l'imaginaire, des critiques et de l'histoire de chacun. Dans les ateliers de création, chaque personne doit avoir l'occasion de prendre des risques, d'oser, de dire et de transgresser ses propres lois. (2009, p. 28)

Je considère que les apports du collectif ont été, selon moi, indispensables pour commencer un travail sur la volonté d'une nouvelle prise de position : celle de la femme créatrice.

3.2 De la femme victime à la femme créatrice : un procédé d'empouvoirement

Pour faire référence au terme anglais *empowerment*, j'ai choisi d'utiliser sa traduction littérale, soit le mot *empouvoirement*, car cette proposition me semble être la plus proche du concept original. Marie-Hélène Bacqué et Carole Biewener (2013) expliquent que : « *l'empowerment* articule deux dimensions, celle du pouvoir, qui constitue la racine du mot, et celle du processus d'apprentissage pour y accéder. Il peut désigner autant un état (être *empowered*) qu'un processus » (p. 25). Ce concept, très présent dans les mouvements féministes, est vu ici comme : « le processus d'acquisition d'une « conscience sociale » ou « conscience critique » permettant aux femmes de développer un « pouvoir intérieur », d'acquérir des capacités d'action à la fois personnelles et collectives, et de s'inscrire dans une perspective de changement social » (Bacqué et Biewener, 2013, p. 25). Rémi Bachand (2014) pousse un peu plus loin le lien entre mouvements féministes et empouvoirement en expliquant, dans son article qu'à la lumière de ses racines (premières apparitions du concept dans les mouvements *Black Feminisms* aux USA) et de ses évolutions (ouverture sur les oppressions impérialistes, capitalistes, classistes, etc.), le concept d'empouvoirement est intimement lié à la notion d'intersectionnalité, et donc au féminisme intersectionnel.

Il semble ainsi pertinent de travailler sur le concept de l'empouvoirement par l'art avec des femmes survivantes d'A.S.. Ce changement de position fut souhaité à l'unanimité par les femmes participantes, qui l'exprimèrent dans le premier questionnaire en utilisant des verbes comme *j'aimerais* et *j'espère* lorsque j'abordais la question de la femme créatrice. J'ai constaté une volonté générale de s'exprimer sur son vécu par l'utilisation de médiums artistiques et plusieurs femmes en ont anticipé les retombées positives : « Ça me fait sentir que je peux faire quelque chose de beau avec la douleur que j'ai à l'intérieur de moi » (Q.1). Plusieurs participantes ont cependant mentionné avoir peur de ne pas y arriver. Ce manque de confiance en soi, qui s'exprime ici en rapport avec l'idée d'un nouveau processus en lien avec son vécu d'A.S., est répandu parmi les femmes ayant ce traumatisme. (Salmona, 2018). Une participante écrit à ce sujet « je ressens une certaine pression de bien m'exprimer » (Q.1), une phrase qui reflète l'ambivalence, présente en amont du projet, de l'anticipation d'un changement personnel positif mêlée à l'angoisse de ne pas en avoir les capacités intrinsèques pour l'atteindre. Cette ambivalence s'accroît avec l'idée d'ouvrir son vécu dans l'espace public, puisque plusieurs participantes ont mentionné que leurs discours n'allaient pas avoir les mêmes effets selon la posture

qu'elles prendraient pour le dire (femme victime/survivante ou femme créatrice). L'une d'elles l'exprime ainsi « ultimement, je souhaiterais pouvoir utiliser l'art pour partager mon vécu afin de faire tomber les tabous et normaliser les conversations sur ce sujet sans passer pour une victime de qui on a pitié. » (Q.1). Dans cette section, je vais regarder en quoi la posture de l'artiste a pu être une source d'empouvoirement, quels procédés ont été mis en place pour parvenir à cet état d'empouvoirement et comment les participantes ont réagi face à cela.

3.2.1 La déconstruction de l'artiste

La majorité des participantes ont exprimé, en amont des ateliers, leurs craintes par rapport à la création et à leur future posture de femme créatrice. Une participante a même écrit dans le premier questionnaire : « ouf, je ne me sens pas créatrice. » (Q.1), sentiment qui rejoint l'idée selon laquelle les femmes sont plus traditionnellement les objets de l'œuvre que leurs productrices. Ma posture féministe m'a amené à me rapprocher de la vision de Rachel Mader et Nicole Schweizer. Ces dernières s'intéressent aux travaux de Pollock Griselda qui dénonce les canons artistiques actuels concernant à la fois les artistes et les œuvres d'art comme des dynamiques légitimant et donnant une visibilité exclusive à la masculinité occidentale (Mader et Schweizer, 2005). Pour elles, la manière actuelle de construire des canons artistiques ne laisse que très peu de chance aux œuvres et aux artistes féminines de devenir à leur tour des canons artistiques. C'est alors en n'ayant que peu de références d'artistes féminines canoniques qu'il m'a fallu procéder à une déconstruction générale des mythes autour de l'artiste, ainsi qu'à une valorisation personnelle des capacités de création de chacune. Certaines estimaient avoir un rapport problématique à la création : « J'ai un rapport plus conflictuel avec la création. Je trouve cela très insécurisant et je ne suis jamais satisfaite de ce que je crée. » (Q.1). Pour Fabienne Brugère (2011), cette insatisfaction personnelle, risquant d'amener à une incapacité à créer, est tout à fait normale, car l'artiste est son premier juge et il juge sa propre réussite ou son échec personnel. Fabienne Brugère (2011) explique qu'il est nécessaire que l'artiste entrevoie une possibilité de réussite pour que le doute et la peur de l'échec ne deviennent pas paralysants. J'ai ainsi mis en place trois méthodes. Ces dernières avaient pour objectif d'amener les femmes qui avaient le plus d'appréhensions et de conflits intérieurs à rejoindre celles qui se sentaient « bien » (Q.1), voire qui réagissaient ainsi au terme de *femme créatrice* : « ça me fait sentir puissante (dans le sens d'empowerment) et ça me fait sentir valide, ça me confirme que j'ai quelque chose à dire qui vaut la peine d'être entendu. » (Q.1). Déconstruire les idées reçues sur l'artiste amène aussi à déconstruire les craintes liées aux méthodes de création.

Créer à partir d'une structure connue

Afin de réduire les craintes des participantes sur le sujet et qu'elles ne soient pas découragées avant même de commencer leurs créations, j'ai mis en place des jeux dont la structure pouvait leur sembler familière lors des premiers ateliers de théâtre, d'écriture et de création plastique. Par exemple, pendant la première séance d'écriture, elles ont dû dresser des listes de mots sur un sujet donné. Cet exercice, à la manière d'une liste de course dont elles connaissent déjà les codes et dont elles se servent peut-être au quotidien, leur a permis de diriger leur attention sur le discours qu'elles souhaitaient écrire et non pas sur la forme à respecter. L'expérience a été poussée un peu plus loin quand les créations s'appuyaient sur des matériaux à partir desquels elles avaient déjà produit des œuvres auparavant, comme lors du jeu des SMS⁴². Cet exercice leur permet de voir les éléments de leur quotidien comme des matériaux artistiques – c'était également le cas des jeux de théâtre à partir d'accessoires du quotidien, ou du mur des définitions en création plastique. Les participantes ont réalisé, en évoluant avec des structures déjà connues, qu'il existait de nombreux éléments de leur vie de tous les jours qui pouvaient être des sources de créations artistiques. Cette incursion de leur réalité dans l'univers artistique a donné un « aspect simple aux jeux » (F.) comme l'a souligné une participante à l'issue du premier atelier d'écriture. En décentrant leur regard, elles ont réalisé qu'elles avaient finalement déjà produit des choses artistiques, mais qu'elles ne leur en donnaient simplement pas cette valeur : cela les a rassurées, créer était à « portée de main » (F.) et non pas « insurmontable » (F.). Cette simplicité du processus de création a permis aux participantes de réduire leur stress sur leurs capacités techniques et leurs méthodes, et par ricochet sur le résultat artistique en découlant. Ainsi, une femme a écrit, à la suite des ateliers, que l'une de ses découvertes positives dans ce projet a été : « je peux rester simple à travers ce que je réalise » (Q.2.).

La création artistique depuis son expérience de vie

En parallèle, j'ai aussi mis en place une autre méthode de création artistique depuis son expérience de vie. A l'inverse de la méthode précédente, les participantes se basaient sur leur propre vécu guidé dans l'objectif de s'amuser avec une forme souvent inconnue. Le thème étant défini, elles n'avaient pas à chercher ce qu'elles allaient dire, ni à inventer, elles racontaient simplement un fait vécu, dans un lieu réel et en incarnant des personnes connues - la participante jouait son propre rôle et le reste du groupe

⁴² Explication du jeu les SMS : chaque participante lit à voix haute le dernier SMS qu'elle a reçu ou envoyé, et l'enchaînement des différentes lectures permet de créer une histoire plus ou moins intelligible.

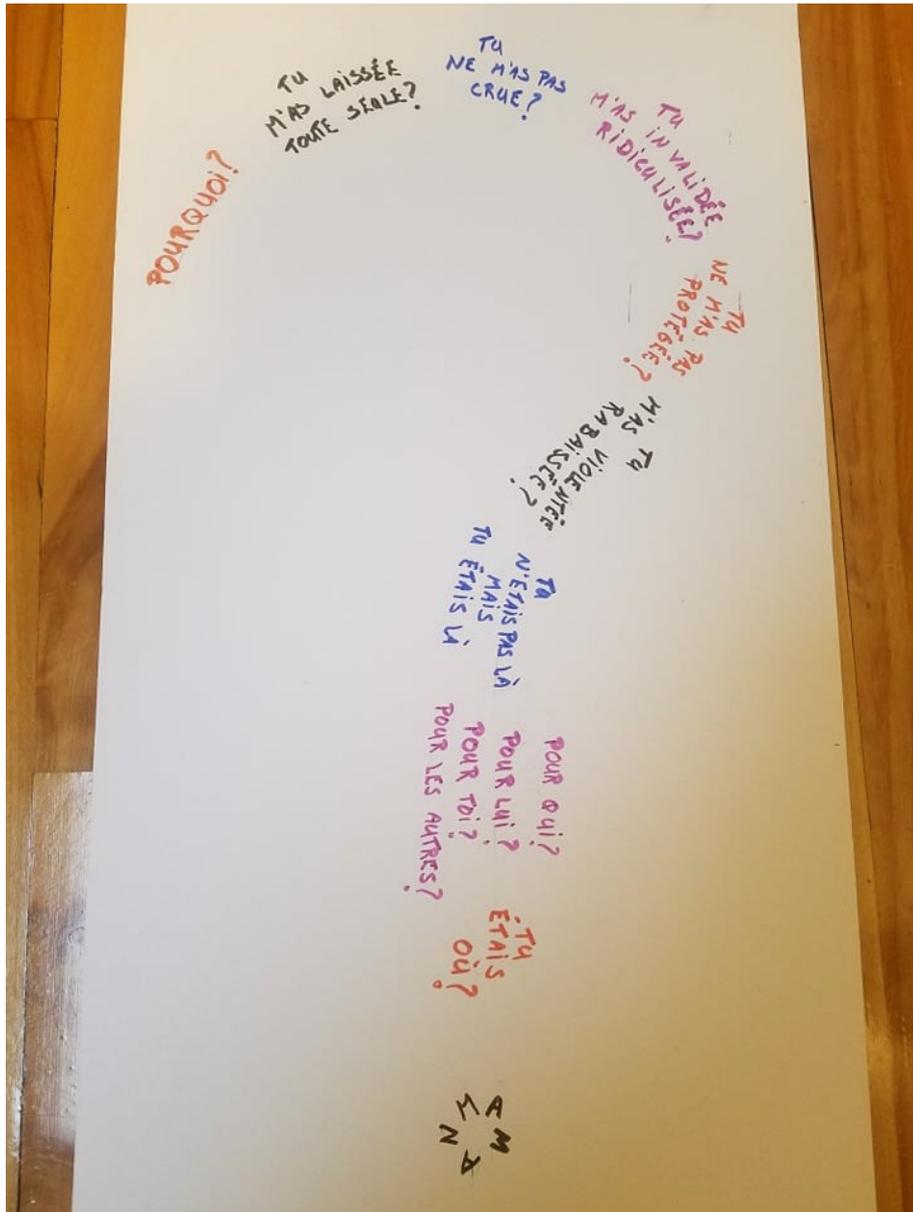
incarnait les autres protagonistes. En revanche, la structure du discours était souvent nouvelle et devenait la source principale de création pour les participantes, qui devaient s'appropriier les codes de ce langage. Elles étaient ainsi amenées à livrer leur discours de vie au travers de courtes improvisations théâtrales, en créant des images fixes à la manière d'Augusto Boal (2002), ou encore en utilisant la personnification comme une forme d'écriture. Toutes ces formes de discours avaient des codes précis à respecter et il m'a semblé nécessaire que les participantes se concentrent sur un élément à la fois (le discours ou la forme) afin de mieux se l'approprier. Le fait de décortiquer chaque composante de l'œuvre finale a facilité la maîtrise de ces nouvelles structures d'expressions. C'est en partie grâce à ce chemin que certaines participantes ont apprécié la création, se sont appropriés les codes artistiques proposés et ont pu en conclure :

J'ai découvert de nouveaux moyens d'expression artistique comme le théâtre, l'écriture "Apollinaire" et l'appropriation des mots avec les définitions. Je me suis sentie enrichie au cours de mon cheminement. (Q.2)

En utilisant ces structures artistiques très codifiées pour aborder leur vécu personnel, les femmes ont pu mettre en avant certains éléments que les moyens de communication usuels ne font pas ressortir de la même façon. On le voit ci-dessous avec deux formes d'expression différentes, un *Calligramme* et un texte qui, pourtant, comportent exactement les mêmes mots :

Tableau 11 – Texte produit dans le troisième atelier d'écriture et ayant servi de base textuelle pour la création du Calligramme.

Pourquoi ? Tu m'as laissée toute seule ? Tu ne m'as pas crue ? Tu m'as invalidée, ridiculisée ? Tu ne m'as pas protégée ? Tu m'as violentée, rabaissée ? Tu n'étais pas là mais tu étais là. Pour qui ? Pour lui ? Pour toi ? Pour les autres ? Tu étais où ? Maman.
--



3.3 Création d'un Calligramme depuis un texte produit en atelier d'écriture. Crédit photo : Mélisande Goux.

On voit ici que des éléments différents ressortent du *Calligramme* et du texte, ce qui peut influencer sur la réception générale de l'œuvre bien que l'histoire partagée soit exactement la même. La forme utilisée pour dialoguer a donc une grande importance dans le ressenti et la compréhension de l'œuvre diffusée. Cet effet vécu par les récepteur.rice.s fut également expérimenté par les créatrices dans cette étude, puisque l'apprentissage de structures codifiées, parfois inconnues, leur a donné l'occasion d'exprimer différemment leur vécu, donc de percevoir autrement certains éléments de leur histoire. Cette mise à distance par l'expression artistique me semble nécessaire pour que le geste introspectif,

permettant ici d'aborder son vécu d'A.S., devienne l'élément premier pour la compréhension systémique de l'oppression vécue par les participantes. Augusto Boal (2002) a fait du procédé suivant - baser ses jeux d'improvisation théâtrale sur le vécu des participant.e.s - le cœur de sa démarche nommée le théâtre de l'Opprimé et explique que ces jeux sont comme des mises en scène artistique de la réalité.

Créer une évolution graduelle

La dernière chose que j'ai mise en place pour déconstruire la posture de l'artiste et, par conséquent sa manière de créer, a été d'augmenter de manière graduelle le niveau de difficulté des jeux proposés. Cette évolution graduelle s'est appliquée à trois niveaux : sur le processus en entier (d'une séance à une autre), dans une séance (dans son déroulement) et à l'intérieur même des jeux en plusieurs parties (l'ajout de consignes au fur et à mesure). Grâce à cette dynamique, les participantes réalisaient rapidement leurs avancées, ce qui nourrissait leur sentiment de réussite. Elles n'accomplissaient pas seulement l'installation scénique (le résultat final de tout leur travail), mais pouvaient vivre de multiples réussites tout au long du processus. L'importance de ces avancées s'est notamment confirmée à l'issue du premier atelier d'écriture, lorsque la majorité des participantes l'ont souligné comme un élément leur redonnant confiance en elles. En effet, les jeux de cette séance se construisaient petit à petit en leur demandant d'ajouter un élément à chaque fois afin d'arriver à un plus grand résultat. L'exercice présenté ci-dessous leur proposait, par exemple, de remplir un tableau avec des mots de manière spontanée. Puis, je leur demandais d'écrire une phrase par colonne en insérant un mot de celle-ci. Enfin, elles finissaient en mettant les phrases bout à bout pour donner un paragraphe. Voici un exemple de ce jeu :

Tableau 12 – Texte et tableau produits lors du premier atelier d'écriture

Tableau					
Mots	Femme	Homme	Violence	Conséquences	Reconstruction
Couleur	Rose	Rouge	Rouge	Noir	Vert
Matière	Eau	Roche	Feu	Métal	Bois
Animal	Renard	Lion	Hyène	Baleine	Licorne
Emotions	Compassion	Rage	Peur	Détresse	Espoir

Phrases créées à partir des mots du tableau

J'ai de la compassion pour les femmes qui ont perdu leur rose.

Tels des lions, les hommes sèment la terreur et déclinent la rage.

La violence fait peur, elle peut mettre ta vie en feu sans que tu n'y puisses rien.

Il fait si noir, la détresse est flagrante telle une baleine dans un étang.

Empreinte d'espoir, je me reconstruirai comme un cheval qui devient licorne, tu n'en reviendras pas.

Grâce à cette évolution graduelle, les femmes ont écrit un paragraphe de quelques phrases sans même s'en rendre compte. Cette déconstruction à l'extrême leur a permis de mobiliser des forces intérieures souvent insoupçonnées, ce qui a eu tendance à augmenter leur confiance en elles. Une participante a exprimé, à la fin de la séance, que c'est cette évolution graduelle qui lui avait permis de réussir le dernier jeu de l'atelier qui consistait en l'écriture d'un paragraphe d'environ quatre phrases sur sa vie après son agression. Elle ne l'aurait pas abordé de la même manière, avec sûrement beaucoup plus d'angoisse disait-elle, si la séance n'avait pas été structurée de cette façon, puisque ce sont tous les jeux en amont qui lui ont donné assez de confiance en elle. Deux autres participantes partageaient son point de vue, expliquant que, finalement, « c'est tellement simple [de créer] ! » (F.). Cette augmentation très douce, voire naturelle, de mes demandes a permis de « désacraliser la grosse tache de l'écriture » (F.) comme l'explique cette participante en conclusion du dernier atelier d'écriture. En voyant ce médium autrement, elles ont pu l'associer à des émotions positives comme l'amusement et le plaisir, voire le rire dans certaines séances, ce qu'une femme a souligné en écrivant : « j'ai abordé l'écriture de manière plus ludique, je me sens moins intimidée. » (Q.2). Ces jeux simples et plaisants, pour la plupart, aboutissaient finalement à des « œuvres plus grandes que soi » (F.), à des choses inattendues qu'elles avaient réussi à créer sans grande pression. En les amenant progressivement à évoluer dans les médiums proposés et en leur donnant des outils d'expressions qu'elles pouvaient s'approprier petit à petit, les participantes se sont initiées à ces méthodes de création, et à la posture de l'artiste, ce qui « a permis de réaliser que l'on a pas besoin de talent ou d'aptitudes particulières pour créer » (Q.2). Cela est venu confirmer la pensée unanime des participantes qui ne « croit pas ça nécessaire » (Q.2), le « ça » renvoyant ici au fait d'avoir un bagage artistique antérieur pour suivre les ateliers proposés. Même si, une ou deux femmes ne se sont pas totalement senties comme des femmes créatrices, elles estiment, lors des échanges intervenus à la fin de cette recherche, que ce

procédé leur a donné l'occasion de déconstruire leurs idées préconçues sur les processus de création en leur permettant d'augmenter leur confiance en elles.

3.2.2 Rassurer les participantes grâce à des stratégies de régulation émotionnelle

Les moments de stress et d'angoisse vécus par le groupe, durant ce projet, ont globalement suivi la dynamique de *la courbe en U* théorisée par Joseph Campbell⁴³ et appliquée au contexte d'art social d'Annie Baillargeon-Fortin (2009). En effet, le premier seuil de difficultés⁴⁴ s'est présenté durant le deuxième atelier d'écriture, soit à mi-parcours, lorsque je leur ai demandé de choisir collectivement le sous-titre de leur création. Il s'agissait d'un moment charnière, puisqu'il a été le premier instant où les femmes participantes se sont mises d'accord sur un élément constituant l'installation. Elles ont alors commencé à prendre une direction commune pour leur création collective et, inévitablement, elles ont abandonné certaines idées. Cet événement les a rassemblées autour d'une idée commune, ce qui a renforcé les liens interpersonnels déjà présents et a facilité la traversée des épreuves angoissantes ultérieures (Baillargeon Fortin, 2009). La source de stress suivante s'est manifestée dès l'atelier d'après, pendant la troisième séance d'écriture, quand je leur ai parlé de la forme finale de l'installation scénique (plans finaux du cubicule, numéro du local, parcours interactif, etc.) et des conditions de diffusion (ouvert à tou.te.s, horaires d'ouverture, etc.). Ce moment réintroduisait la réalité d'un public existant hétérogène, et potentiellement confrontant. Ce rapport au large public (personnes hors du cercle de confiance) avait été mis de côté dans la première partie des ateliers, ce qui avait créé un climat favorable à l'expérimentation artistique et à l'ouverture de discours intimes. Les femmes ont, à cet instant, repris conscience que leurs voix allaient être entendues par des inconnus, ce qui a nécessairement modifié leur rapport à la création et généré de nombreux questionnements sans réponses immédiates : qu'est-ce que j'ai envie de livrer comme discours ? Qu'est-ce que je veux que les publics retiennent ? Qu'est-ce qu'il va comprendre ? Comment va-t-il s'approprier mon histoire ? Ce renouveau d'angoisse correspond à la neuvième étape de la *courbe en U* et a perduré pour certaines jusqu'à la diffusion. Une participante explique ainsi, à la suite des ateliers de création, qu'elle : « crain[t] la réaction du public et leur jugement » (F.). Il m'a alors semblé nécessaire que, dès ces doutes, l'équipe encadrante, dont moi-même, soyons en mesure de les rassurer quant à la suite du projet (la place des publics, la faisabilité dans le temps imparti, etc.). Je leur ai expliqué que, même si des personnes extérieures venaient voir l'installation scénique et que leur œuvre devenait publique,

⁴³ Voir annexe A.

⁴⁴ Quand je parle du premier seuil de difficultés, je fais référence à l'étape 5 intitulée *le premier seuil* dans la courbe en U. Pour plus de détails, voir l'annexe A.

cette œuvre collective leur appartiendrait toujours et qu'elles n'en étaient pas dépossédées. D'ailleurs, dans le premier atelier d'arts visuels, il y a eu un moment collectif d'angoisse liée au projet, elles ont été intimidées et ont ressenti beaucoup d'appréhension en voyant pour la première fois le cubicule. Cette impression de saut dans le vide, additionné à un taux plus élevé d'absentéisme (deux participantes sur huit étaient absentes), correspondait à la onzième étape de la *courbe en U* intitulée *l'épreuve suprême*⁴⁵ de Joseph Campbell. Enfin, le dernier moment tangible de stress général lié aux ateliers est quant à lui survenu à la fin du troisième atelier d'arts visuels, soit à la toute fin du processus de création, où la majorité des participantes ont remis en question la faisabilité du projet dans le temps restant. Une femme a exprimé que son angoisse venait de l'incertitude d'arriver ou non à un résultat final satisfaisant avec l'échéancier prévu. Peut-être que le projet était trop ambitieux, soulignait-elle. Toutes ces incertitudes correspondent exactement aux quatorzième et quinzième étapes de *la courbe en U*. Il était alors primordial de rassurer les participantes et de mettre en place des stratégies qui diminueraient leurs angoisses afin qu'elles puissent se rendre jusqu'au bout du projet.

Les 5 stratégies de régulation mises en place

Dans le but de créer des stratégies de régulation logique en lien avec les besoins de mes participantes et les objectifs de mon étude, je me suis posé les questions suivantes : Qu'est-ce qui pourrait faire revenir les femmes volontaires d'atelier en atelier ? Comment faire pour que leur participation ne devienne pas une surcharge mentale mais qu'elle reste bien un plaisir ? Comment faire pour que leur stress soit moteur et non paralysant ? Pour répondre à ces questions, je me suis appuyée sur la théorie de l'autodétermination conceptualisée dans les années 1980 par Edward Deci et Richard Ryan. Cette théorie issue de la psychologie, et aussi présente dans le domaine pédagogique, est utilisée par Carole Marceau et Maud Gendron-Langevin (2018) dans leurs projets *On avait le goût de vous dire !* et *Dans l'fond-là....* Elle s'intéresse aux facteurs favorisant la motivation intrinsèque des personnes participantes à suivre un projet de manière totalement volontaire. Cette dernière souligne la nécessité de répondre aux trois besoins psychologiques de base suivants : « les sentiments d'autonomie (faire des choix sans contrainte ou influence indue), de compétence (contribuer de manière significative) et d'appartenance (s'identifier à un groupe, créer des liens signifiants) » (Marceau et Gendron-Langevin, 2018, p. 110). Voici comment je les ai appliqués dans ma recherche :

⁴⁵ Voir Annexe A.

Tableau 13 - Les 3 besoins psychologiques de base selon Edward Deci et Richard Ryan appliqués à ma recherche

3 besoins psychologiques de base	Mise en application dans ma recherche
Sentiment d'autonomie	Les participantes ont l'opportunité de mener à bien un projet artistique personnel.
Sentiment de compétence	Processus de création étape par étape qui s'appuie sur des éléments que les participantes ont déjà créés et qui prône le plaisir.
Sentiment d'appartenance	Création en collectif avec des personnes ayant des problématiques semblables.

Le respect de ces besoins a constitué une structure globale apaisante qui a permis de répondre, en partie, aux questions posées ci-dessus. Des moments de tension apparaissaient toutefois, comme ceux énoncés un peu plus haut, tensions propres à une dynamique de *courbe en U*, ce qui a nécessité la création de cinq stratégies de régulation adaptées à mes participantes et à mon étude.

La première stratégie, répondant à un besoin de compétence, a été de faire en sorte que ce projet soit avant tout une source de plaisir et qu'il ne devienne surtout pas une charge négative pour les participantes. Je me suis alors occupée de tout ce que je considérais comme moins agréable, notamment la partie administrative, la logistique ou encore la communication. Les femmes ne se souciaient pas de ces éléments-là, qui peuvent rapidement devenir des sources d'angoisse en raison des courtes échéances de la recherche et donc des fortes demandes de production qui en découlent. Elles s'occupaient uniquement de la partie artistique, que je considérais comme plus apaisante de par sa forme et par la nature de son processus de création. Leur participation dans le projet consistait avant tout à s'exprimer, tout en prenant le moins en compte possible les restrictions structurelles existantes dans leurs créations. Éprouver du plaisir et de l'apaisement à faire ce que l'on nous demande rend l'investissement personnel et volontaire agréable et non une contrainte, ce qui nous donne davantage envie de revenir afin de retrouver ce sentiment agréable. Ce sont les dynamiques d'émotions négatives liées aux ateliers de création que j'ai souhaité éviter en prenant en charge les actions que je considérais comme désagréables.

La deuxième stratégie a été de rassurer les participantes par rapport à l'accomplissement technique des ateliers de création et de l'installation finale en prenant en charge l'aspect faisabilité du projet.

Plus précisément, les deux autres personnes encadrantes et moi-même prenions le temps d'analyser et de leur expliquer la faisabilité ou non de chacune de leurs idées, puis nous leur proposons des pistes de réflexions afin qu'elles puissent prendre des décisions collectives. Le stress qui pouvait être ressenti était naturel, les limites de temps que nous avons fixées impliquaient de la rigueur pour parvenir à réaliser leurs demandes à temps, comme l'illustre parfaitement l'exemple du grand miroir dans le cubicule. En effet, elles en ont fait la demande lors du premier atelier d'arts visuels, et dès la séance suivante je leur ai proposé plusieurs options pour qu'elles puissent choisir vers laquelle elles souhaitaient se tourner. Une fois leur choix fait, il était impératif que je leur trouve l'objet de leur désir pour la séance suivante, afin qu'elles aient le temps, soit 2 séances, pour se l'approprier et y apporter les modifications voulues. Cet exemple montre qu'il était exigeant de mettre en place leurs souhaits, puisque cela devait respecter un grand nombre de facteurs (budget, temps, transports, etc.). Cette fonction pouvait apporter aux participantes une certaine angoisse de performance ou une sensation d'avoir des objectifs insurmontables, j'ai trouvé important que l'équipe encadrante prenne en charge ce type de tâches. S'occuper uniquement de l'idéation et de la conception (et non de la production) a permis aux participantes de s'affirmer comme des femmes créatrices, et donc, dans une certaine mesure, de répondre au sentiment de compétence.

La troisième stratégie, ayant pour objectif de satisfaire le sentiment d'autonomie, a été de proposer aux femmes la possibilité de venir dans les locaux, afin de continuer à créer de manière individuelle et volontaire, en dehors des ateliers de création du vendredi soir. Cette proposition est venue en réponse aux angoisses exprimées dans le premier et le troisième atelier d'arts visuels. Cela a rassuré le groupe qui n'avait plus l'impression que le temps lui filait entre les doigts, et considérait pouvoir terminer ses créations dans le nouveau temps imparti. Deux participantes ont saisi cette occasion et, lors du dernier atelier d'arts visuels, elles n'angoissaient plus au sujet des délais, mais appréciaient au contraire avec sérénité ces derniers instants du processus.

La quatrième stratégie a été de leur montrer, en observant leurs créations, le chemin qu'elles avaient parcouru depuis le début. J'ai remarqué leurs peurs lors du premier atelier d'arts visuels, et c'est exactement pour cette raison que j'ai essayé de leur créer un filet de sécurité émotionnel en leur expliquant que les créations qu'elles allaient mettre dans le cubicule pouvaient s'appuyer sur ce qu'elles avaient déjà produit dans les ateliers précédents. Pour les rassurer, je leur ai imprimé et donné tous les textes créés lors des séances d'écriture, sur lesquelles elles pourraient s'appuyer pour leurs futures créations. Plusieurs femmes se sont d'ailleurs replongées dans leurs écrits et dans ceux des autres afin de trouver un point de départ à leurs créations visuelles. Ce procédé est venu les rassurer quant aux capacités de création acquises - donc quant à leur place de femme créatrice. Constaté le

chemin parcouru, en mettant toutes les créations les unes à côté des autres afin de valider leur sentiment de compétence, leur a permis de se sentir plus armées pour la suite du chemin à accomplir. Cette stratégie est régulièrement utilisée par TPE afin d'éviter la paralysie et de favoriser l'action.

Enfin, la cinquième stratégie, liée cette fois au besoin d'appartenance, a été de mettre l'accent sur la force du collectif en leur signifiant qu'elles étaient là pour s'entraider. Quand une participante se sentait moins à l'aise dans un médium ou dans la réalisation d'un jeu en particulier, elle pouvait compter sur les autres membres du groupe qui avaient chacune une posture différente face à ce dernier. Ces multiples rapports aux médiums proposés ont donné l'occasion aux participantes plus stressées de trouver du soutien et des *leadeuses* positives leur permettant de naviguer plus sereinement à travers les difficultés vécues. Ce filet de sécurité auquel elles se sont raccrochées tout au long des ateliers les a apaisées, puisque tout d'un coup l'attention et la responsabilité n'étaient plus sur elles uniquement, mais sur le groupe en général. Cette entraide constante leur a donné le temps de reprendre confiance en elles et une femme a expliqué au deuxième atelier de théâtre que « le groupe est porteur » (F.) pour son cheminement personnel. En plus de savoir qu'elles pouvaient compter les unes sur les autres en adoptant des postures diverses selon leurs facilités ou leurs difficultés, elles savaient que leurs responsabilités étaient partagées. C'est-à-dire que la réussite de l'installation scénique ne reposait pas uniquement sur les épaules d'une seule personne, mais bien sur le groupe en entier. Lors du troisième atelier d'arts visuels, une femme explique qu'elle « aime le fait de travailler ensemble, car on n'est pas stressé que ce soit centré sur soi » (F.). Le résultat final a été l'accumulation de toutes leurs propositions et non d'une seule et unique production parfaite. L'attention des publics a donc été détournée de leur personne pour se concentrer sur l'entièreté du groupe. Ainsi, en comprenant que leurs œuvres se trouvaient être les maillons d'une grande chaîne sur laquelle la charge était équitablement répartie, elles se sont considérablement apaisées en se permettant d'« explorer et [de faire] des essais-erreurs » (Q.2).

Pour conclure, je pourrais dire que le parcours pour s'affirmer en tant que femme créatrice est un processus efficace pour donner un certain empouvoirement aux participantes. Il peut s'ajouter aux outils d'intervention féministe actuels puisqu'il vise des objectifs similaires : « permettre aux femmes de connecter avec leur pouvoir personnel en misant sur les forces et les capacités de chacune d'elles. » (Manon Bergeron et Martine Hébert, 2006, p. 1155). C'est ce qui s'est produit dans cette étude avec mon envie de leur donner une place de femme créatrice. Une participante l'exprime dans le témoignage suivant :

Au fil des semaines, j'ai vraiment pris confiance en mes habiletés. L'art a toujours fait partie de ma vie, mais je ne me suis jamais sentie artiste. J'ai toujours senti que je n'avais pas le droit de me revendiquer artiste parce que ça ne m'habite pas autant que d'autres autour de moi. Je sentais qu'il fallait que ce soit le centre de ma vie pour que je puisse être une artiste. Le processus m'a permis de m'affirmer en tant que femme créatrice parce que j'ai réalisé que, même si je ne suis pas une artiste à temps plein, il y a quand même une partie de moi qui a des choses à exprimer et qui mérite d'être entendue. J'ai l'impression d'avoir repris du pouvoir en réalisant que l'art n'est pas réservé qu'à certaines personnes. C'est quelque chose qui appartient à tous et toutes. (Q.2)

Ce témoignage personnel a été partagé par les autres membres du groupe lors de la dernière rencontre, survenue quelques jours après la diffusion de l'installation scénique. Le passage de femme victime/survivante à femme créatrice a donc majoritairement permis un certain empouvoirement. Cet objectif est partagé avec les CALACS, et notamment par TPE, ce qui m'amène à expliciter la manière dont le processus mis en place ici et ceux proposés par le RQCALACS peuvent se compléter.

3.3 La traversée du processus de création : quelles retombées pour les participantes ?

Dans cette partie, je présente comment ma démarche de recherche-crédation s'inscrit dans la visée du CALACS TPE. Pour cela, j'explique ici comment ce projet poursuit des objectifs similaires à ceux du CALACS TPE et réponds aux besoins actuels de diversification des moyens d'expression qui s'offrent aux femmes survivantes d'A.S.. Afin de démontrer les similitudes de ces deux démarches, je vais m'intéresser aux éléments suivants : la question du lâcher-prise, la notion de confiance, la création d'un regard positif sur son vécu d'A.S., les apports amélioratifs de l'interdisciplinarité, les effets procurés par la poursuite d'un projet commun et, enfin, les émotions liées à l'ouverture de la parole à un large public. Les éléments cités ci-dessus révèlent la manière dont la création artistique peut être un moyen de dynamiser les prises de paroles sur le sujet des A.S. tout en poursuivant des objectifs similaires à ceux du CALACS TPE⁴⁶. Cette complémentarité a été soulignée de manière positive par une participante, qui me confiait en fin de processus que le fait d'avoir eu un soutien de groupe avec le CALACS TPE, en parallèle à ce projet, lui a été très bénéfique. En effet, elle a eu la sensation que les démarches se nourrissent mutuellement, ce qui lui donnait l'impression d'avancer plus rapidement dans son cheminement personnel.

⁴⁶ Le premier objectif mentionné par TPE sur son site internet est : « [d'] offrir un soutien émotif aux personnes agressées sexuellement. » (Site internet visité le : 06/01/2023)

3.3.1 Aborder la question du lâcher-prise et de la confiance

D'après la définition du dictionnaire *Larousse*, le lâcher-prise peut se comprendre comme un « moyen de libération psychologique consistant à se détacher du désir de maîtrise. » (2022), et se trouve être un objectif régulièrement poursuivi par les femmes victimes d'A.S. membres du CALACS TPE. Ce n'est pas étonnant que cette notion est si souvent abordée puisque, comme l'explique Muriel Salmona (2018) dans ses recherches, les femmes survivantes d'A.S. vivent, à la suite de ce type d'évènement, des syndromes de stress posttraumatique (SSPT)⁴⁷, variant d'intensité et de nature selon la personne, et dans lesquels intervient fréquemment l'enjeu du lâcher-prise. Cette notion va de pair avec celle de la confiance, car il apparaît difficile de faire confiance aux autres et à son environnement sans une forme de lâcher-prise. J'ai ainsi mis en place des procédés me permettant de travailler sur ces thématiques du lâcher-prise et de la confiance (en soi, aux autres, à son environnement).

Se faire confiance lors de la traversée de jeux inconnus

J'ai tout d'abord créé un processus de création inusitée comprenant des éléments aussi inconnus que possible des participantes. Cette nouveauté visait à éviter les comportements automatiques dans lesquels il est aisé de tomber face à des situations courantes. Cette structure innovante les a poussés à lâcher-prise, puisqu'il n'est pas possible de maîtriser un environnement inconnu ni de connaître à l'avance les capacités personnelles à mobiliser afin d'atteindre l'objectif souhaité. Il a donc fallu qu'elles apprennent à faire confiance à l'environnement (le processus de création), aux autres (la création en collectif) et à elles-mêmes (participantes actives et non passives) afin de poser de nouvelles actions. Se référer à soi-même a été la première étape, puisque, comme l'ont exprimé plusieurs participantes, revendiquer cette posture de femme créatrice pour la première fois et la conserver, cela « demande de la confiance en soi » (Q.2). En effet, n'ayant que peu de connaissances extérieures (sur le médium présenté ou le jeu proposé ou le matériel utilisé, etc.), il leur a été instinctif de se diriger vers leurs forces personnelles (imagination, patience, créativité, etc.). Ce retour à soi a été très valorisant pour les participantes, car en s'appuyant simplement sur leurs ressources intimes et en faisant confiance au processus de création et à leurs partenaires, elles réalisaient qu'elles réussissaient à compléter les jeux proposés. Certaines d'entre elles ont mentionné que cette étape a été rendue possible car « je me suis fait confiance » (F.) ou encore « je me suis écoutée » (Q.2).

⁴⁷ Voir partie 1.1

Les jeux spontanés pour favoriser l'introspection tout en légèreté

J'ai exploré ces notions lors des ateliers de création avec la mise en place de jeux spontanés tels que des improvisations théâtrales et de l'écriture automatique. Ces derniers ont été très bien accueillis par les femmes participantes qui, dès la deuxième rencontre, m'ont demandé davantage de jeux de ce genre. A partir de là, les improvisations théâtrales impliquaient de moins en moins, voire plus du tout, de temps de préparation en amont, et les exercices d'écritures se complétaient dans des temps extrêmement courts. L'enjeu était de diminuer leur besoin de contrôle afin d'augmenter leur tolérance à l'imprévisibilité et leur confiance en elle. Patrick Straehl (2014) vise des résultats similaires dans son étude en dramathérapie auprès d'anciens militaires aux prises avec des SSPT et des traumatismes liés au stress opérationnel (TSO). Il constate que les SSPT et les TSO engendrent pour ces personnes des difficultés à composer avec le stress et qu'il ne fait qu'augmenter lorsqu'elles sont confrontées sont confrontés à des exercices avec de nombreuses consignes et des directives exhaustives. Dans son étude, le chercheur explique que cette situation contreproductive peut facilement être évitée si le processus de dramathérapie met l'accent sur la spontanéité. Dans cette recherche en arts communautaires, c'est finalement ce que j'ai fait en mettant en place de multiples jeux instinctifs qui apportèrent, comme le théorise Patrick Straehl (2014), des résultats positifs : « je pense que ça m'a surtout aidé à développer l'automatisme. J'ai appris à simplement suivre mon instinct et à créer sans pression de performance, sans attentes » (Q.2). Je remarque, avec ce témoignage, que les exercices mettant en avant la création instinctive ont apaisé les femmes participantes et a aidé à réduire leur stress en lien avec la réussite du jeu en question. Annie Baillargeon Fortin (2009) observe, quant à elle, que ses participantes ont relié spontanéité à expression de soi en expliquant que le premier élément, apporté grâce à l'expression théâtrale, leur a permis de réduire leurs craintes sur l'expression de soi. Patrick Straehl (2014), avec son étude, amène plus loin cette connivence, en signifiant que :

L'improvisation, de par son caractère d'imprévisibilité et parce qu'elle exige une disponibilité et une spontanéité chez les participants, est une technique très efficace pour refléter nos manières d'être et faire émerger les émotions reliées aux drames personnels. (Straehl, 2014, p. 25)

On remarque que, pour le chercheur, l'improvisation théâtrale est une méthode introspective efficace afin de permettre à ses participants d'exprimer leurs ressentis en lien avec un vécu traumatique. En effet, en créant de manière non réfléchie, ils sont amenés à produire naturellement et presque inconsciemment leur improvisation théâtrale, ce qui leur permet d'exprimer en toute légèreté des paroles intimes liées à leur histoire personnelle comme l'a souligné une de mes participantes en écrivant que « ça [l'expression artistique spontanée] m'a permis de déposer certains ressentis sans me

poser de questions, en mettant mon cerveau à off. Ça m'a fait beaucoup de bien » (Q.2). Ces jeux spontanés sont venus contrebalancer l'intensité qui accompagne fréquemment ce sujet. En effet, il n'est pas rare de constater que le vécu d'A.S. est régulièrement abordé avec lourdeur autant dans la forme (complexité et longueur des démarches judiciaires, par exemple), que dans l'intention (l'exemple d'un allié qui ne veut pas minimiser le vécu d'une survivante et, au contraire, à tendance à le rendre encore plus pesant). Grâce à l'expression artistique spontanée, l'introspection s'est faite en douceur et en légèreté, ce qui est venu apaiser les craintes anticipées par les femmes : « j'ai peur ou un peu d'anxiété, mais envie de la surmonter » (Q.1), « j'arrive avec de l'anxiété, de l'anticipation et de l'incertitude, mais aussi avec de l'espoir et une ouverture d'esprit » (Q.1).

Ce rapport à la spontanéité a été souligné par plusieurs participantes comme un élément qui a simplifié leurs gestes artistiques et les a aidées dans la validation de leur posture de femme créatrice. Ce cheminement leur aura donné l'occasion d'expérimenter de manière positive les notions de confiance et de lâcher-prise tout en leur prouvant qu'il était nécessaire qu'elles se fassent confiance et qu'elles s'ouvrent à elles-mêmes avant de s'ouvrir sereinement aux autres, représentés ici par les publics.

Le dépassement du besoin de maîtrise également réalisé lors des ateliers a été une mise en condition nécessaire pour que les participantes vivent au mieux la diffusion de leurs créations par le moyen de l'installation scénique. En effet, le partage de leurs intimités à un public d'inconnus a impliqué une certaine mise à distance de leurs œuvres, puisqu'elles ne pouvaient en aucun cas maîtriser les réactions qu'allaient avoir les spectateur.rice.s.

3.3.2 Porter un regard positif sur son histoire

Créer à partir de son vécu d'A.S. afin de le porter avec apaisement est l'un des objectifs poursuivis par ce processus de création en collectif. L'expression artistique me semblait avoir un potentiel important pour alléger l'approche du sujet. J'ai remarqué que, par cette étude, les participantes ont associé, pour la première fois, les trois notions positives suivantes à leur histoire d'A.S. : celles du ludisme, de la beauté et de la légèreté. Je vais regarder pourquoi ce sont ces adjectifs précis qui sont ressortis, et les sentiments qu'ils ont procuré aux participantes.

Le plaisir

En abordant leurs vécus d'A.S. par des jeux d'expression artistique, j'ai insufflé une notion d'amusement et de plaisir au traitement de ce sujet. Certaines participantes ont en effet trouvé que c'était « très relaxant » (F.) ou encore « agréable d'y être » (F.). Enjouées par cette structure, « les participants découvrent ou redécouvrent le plaisir de s'amuser et sont encouragés à affronter les blocages et traumatismes du passé, mais dans une perspective ludique. » (Straehl, 2014, p. 21). Dans ma recherche, j'ai pu partager le constat qu'a fait Patrick Straehl dans son étude sur l'apport du jeu dramatique relativement au traitement d'évènements traumatiques. En effet, mes participantes étaient plus enclines à évoquer leur vécu d'A.S. dans la mesure où ce vécu était abordé sous forme de jeux et de plaisir, leur montrant ainsi qu'elles pouvaient éprouver de l'amusement et de la joie même en évoquant cet évènement traumatique. Une membre du groupe explique que « participer à un groupe de femmes dans un contexte d'intervention peut être ludique, nous avons ri par moment et cela m'a agréablement surprise. » (Q.2). Les rires sincères provoqués par des jeux ludiques étaient inattendus pour les participantes, qui expliquaient qu'elles n'osaient pas habituellement adopter ce type de comportements face à leur vécu d'A.S.. Ces moments, qui se sont présentés à deux reprises lors du processus de création, ont permis aux femmes de se rapprocher en se donnant toutes le droit d'expérimenter une position exceptionnelle d'autodérision et d'amusement. La majorité des participantes ont mentionné l'apport de ces nouveaux éléments - le rire et le ludique - lors du troisième atelier de théâtre, indiquant qu'ils leur avaient fait beaucoup de bien et avait donné plus de légèreté à leur vécu traumatique.

La beauté

La forme artistique des ateliers a nécessairement convoqué la question de l'esthétique et du rapport au beau. Certaines participantes ont réalisé que grâce à cet apport esthétique, leur vécu traumatique - auquel elles associaient des émotions plutôt négatives (douleurs, peurs...) - pouvait désormais être à l'origine d'émotions positives, voire à la base de jolies créations. Grâce à l'art, elles ont pu habiller d'une belle enveloppe un vécu douloureux, le transformer de « moche à beau » (F.), d'une honte en une force comme l'a mentionné une participante à la fin du processus de création. Cette transformation esthétique et valorisante de leur histoire traumatique a eu comme effet d'augmenter leur fierté personnelle, puisque qu'elles ont-elles-mêmes procédé à cette transformation – et non pas quelqu'un d'autre qui aurait été désigné capable à leur place. De plus, en traitant ces productions

artistiques avec autant de valeur que celle d'une œuvre d'art professionnelle, le sentiment de fierté a été décuplé chez certaines femmes, puisque « le gros côté positif c'était tout simplement de donner une portée artistique à mon vécu, de le partager avec un public de ne plus être seule à porter ça » (Q.2).

Finalement, l'apport de l'esthétique et de la question du beau, comme le ludisme, a permis de dédramatiser et de donner une plus grande légèreté à leur vécu d'A.S., tout en augmentant leurs sentiments de fierté et d'agentivité.

La légèreté

Comme nous venons de le voir, le sentiment de légèreté apparaît en parallèle des notions de ludisme et d'esthétisme. Il a pris une forme concrète lors des moments de partages entre les participantes. En effet, le partage de ses créations avec les autres personnes du groupe a donné de la légèreté, car les participantes n'avaient plus à porter leurs histoires seules, mais avaient l'occasion de les faire porter par d'autres personnes du groupe. J'ai constaté que le partage de leurs textes, dans les ateliers d'écriture par exemple, a permis aux participantes une certaine distanciation avec leur histoire personnelle, ce qui a engendré une position et une vision différente de leur récit. Il a d'ailleurs été mentionné par deux femmes, lors de ces séances, qu'auparavant, elles avaient tendance à avoir plus d'empathie et à donner une plus grande valeur aux histoires des autres qu'aux leurs. Elles accordaient désormais autant d'importance à leur vécu qu'à celui des autres, s'étant également positionnées comme extérieures à l'histoire. Plusieurs femmes ont expliqué que le fait de voir et d'entendre leur traumatisme exprimé par quelqu'un.e d'autre leur permettait de se donner une autre place et donc une autre dimension à leur vécu. Ce procédé a redonné une certaine importance à leur récit personnel sans pour autant l'alourdir, dans la mesure où ce cheminement a été parcouru avec une autre personne. Le ressenti général du groupe était d'avoir « trouvé libérateur et dédramatisant d'utiliser des médiums artistiques et de le faire en groupe avec des femmes ayant un vécu d'agression. » (Q.2). Cette légèreté présente durant tout le processus de création, et rendue possible par les exercices de groupe, a contribué au fait que « dévoiler sa vulnérabilité pouvait être positif. » (Gendron-Langevin, 2014, p. 83).

Les éléments exposés précédemment ont donc permis aux participantes de se sentir plus apaisées et plus légères par rapport à leur vécu d'A.S.. Leur vécu traumatique leur semblait moins difficile à porter

car elles avaient réussi à le modeler comme elles le souhaitaient en lui associant des éléments positifs (ludisme, artistique, légèreté). Elles ne subissaient plus leur histoire mais en faisaient au contraire une force personnelle, étant davantage préparées à livrer avec fierté leurs paroles artistiques à un large public.

3.3.3 L'interartistique : quels apports pour les participantes ?

L'interartistique, une approche créative qui bouscule autant le processus de création que la forme et la catégorisation de l'œuvre finale en résultant, me semblait une méthode favorable à l'ouverture de la parole de mes participantes. D'après les travaux de Marie-Christine Lesage, elle peut se concevoir ainsi :

L'interartistique, [...] tend à oeuvrer dans les interstices entre les arts et pratiques, à inventer des liaisons parfois plus dissonantes, faisant du même coup pression sur les frontières qui, institutionnellement à tout le moins, séparent les arts et leurs disciplines. Les pratiques interartistiques, animées par des artistes qui inventent d'autres trajectoires créatrices, bousculent et interrogent de façon critique les normes disciplinaires qui structurent, entre autres, le champ du théâtre. (2016, p. 20)

C'est cette volonté de décloisonner les catégorisations traditionnelles des médiums artistiques qui m'a intéressée, puisque je voulais éviter que ne s'installe une dynamique selon laquelle les femmes participantes se contraindraient et restreindraient l'expression artistique de leurs vécus d'A.S. à cause du médium proposé. Je souhaitais plutôt que la structure artistique soit porteuse de liberté d'expression et d'ouverture du champ des possibles. Proposer un processus de création avec plusieurs formes d'expression m'a ainsi semblé idéal pour faire en sorte que la forme soit source de libération et non d'obstacles. L'interartistique m'apparaissait comme une évidence pour répondre à ce besoin d'ouverture et a en même temps entraîné des résultats insoupçonnés.

L'interartistique pour stimuler la dynamique de courbe en U

Lors de longs processus volontaires suivant le schéma de *courbe en U*, il est difficile de constamment maintenir un fort intérêt chez les participant.e.s. C'est d'ailleurs ce qu'a remarqué Annie Baillargeon Fortin, dans son étude (2009), avec plusieurs abandons dès l'étape trois, la recrudescence de conflits et de retards à l'étape sept... Ces moments correspondent à la dynamique descendante de la *courbe*

en U, qui amène à l'instant le plus critique, l'épreuve onze, où plusieurs, comme Annie Baillargeon Fortin, se demandent s'il faut ou non abandonner le projet. C'est à cet instant que l'animatrice doit redoubler d'efforts et de persévérance afin de susciter un regain d'enthousiasme chez le groupe pour aboutir au résultat escompté. Avoir pris connaissance avant le début des ateliers de créations de cette dynamique de *courbe en U*, fréquente dans les projets artistiques volontaires sur le moyen ou long terme, m'a permis d'aller chercher des solutions afin d'amoindrir ces effets négatifs. L'interartistique, tel qu'appliqué dans ma recherche⁴⁸, a créé trois dynamiques miniatures de *courbe en U*, ce qui en a amoindri les effets négatifs et a favorisé l'exploration de diverses postures pour les femmes volontaires.

⁴⁸ Trois ateliers théâtre suivis de trois ateliers d'écriture et poursuivis par quatre ateliers de création autour de l'installation.

Tableau 14 - *Courbe en U* appliquée aux ateliers de théâtre

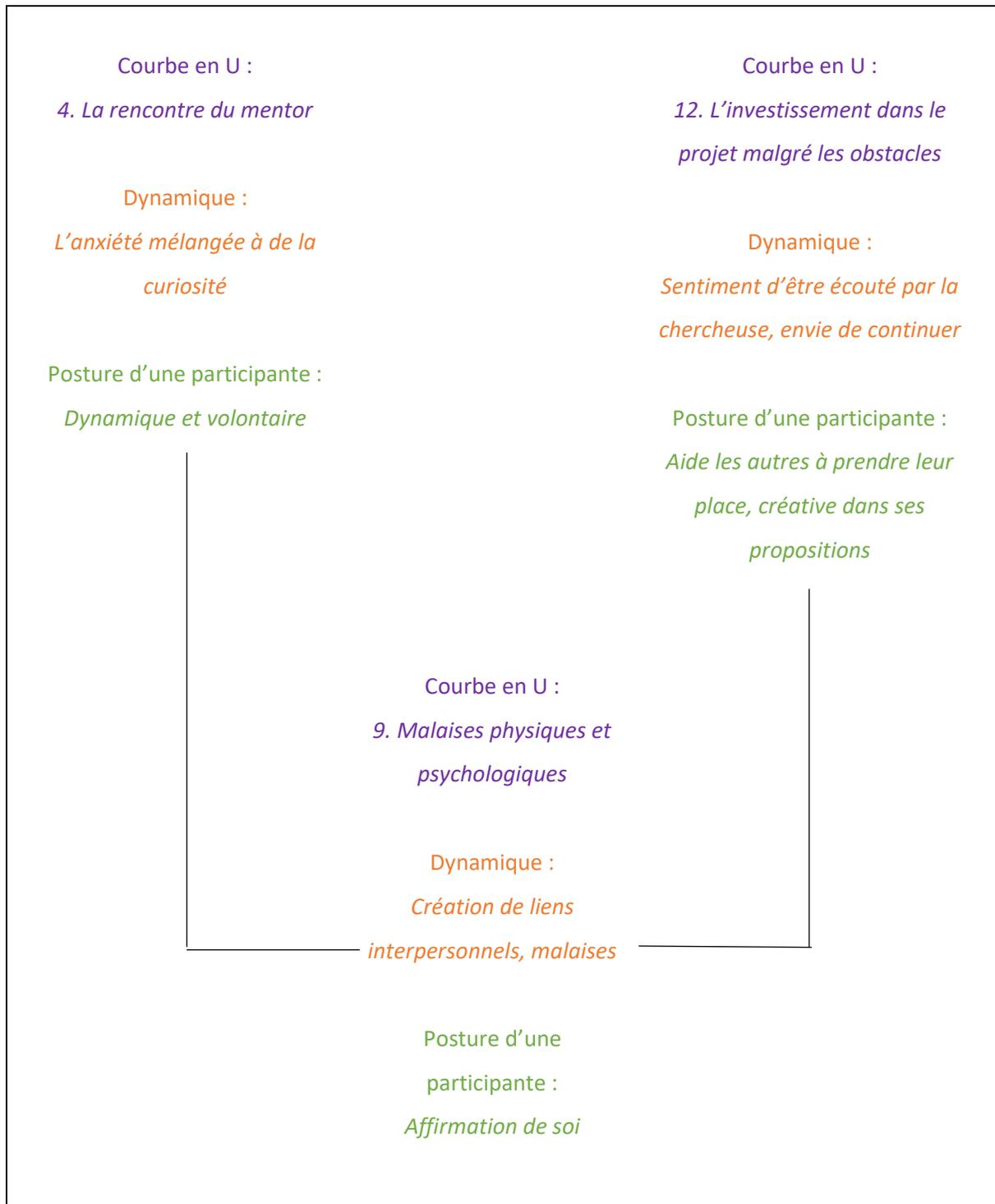


Tableau 15 - *Courbe en U* appliquée aux ateliers d'écriture

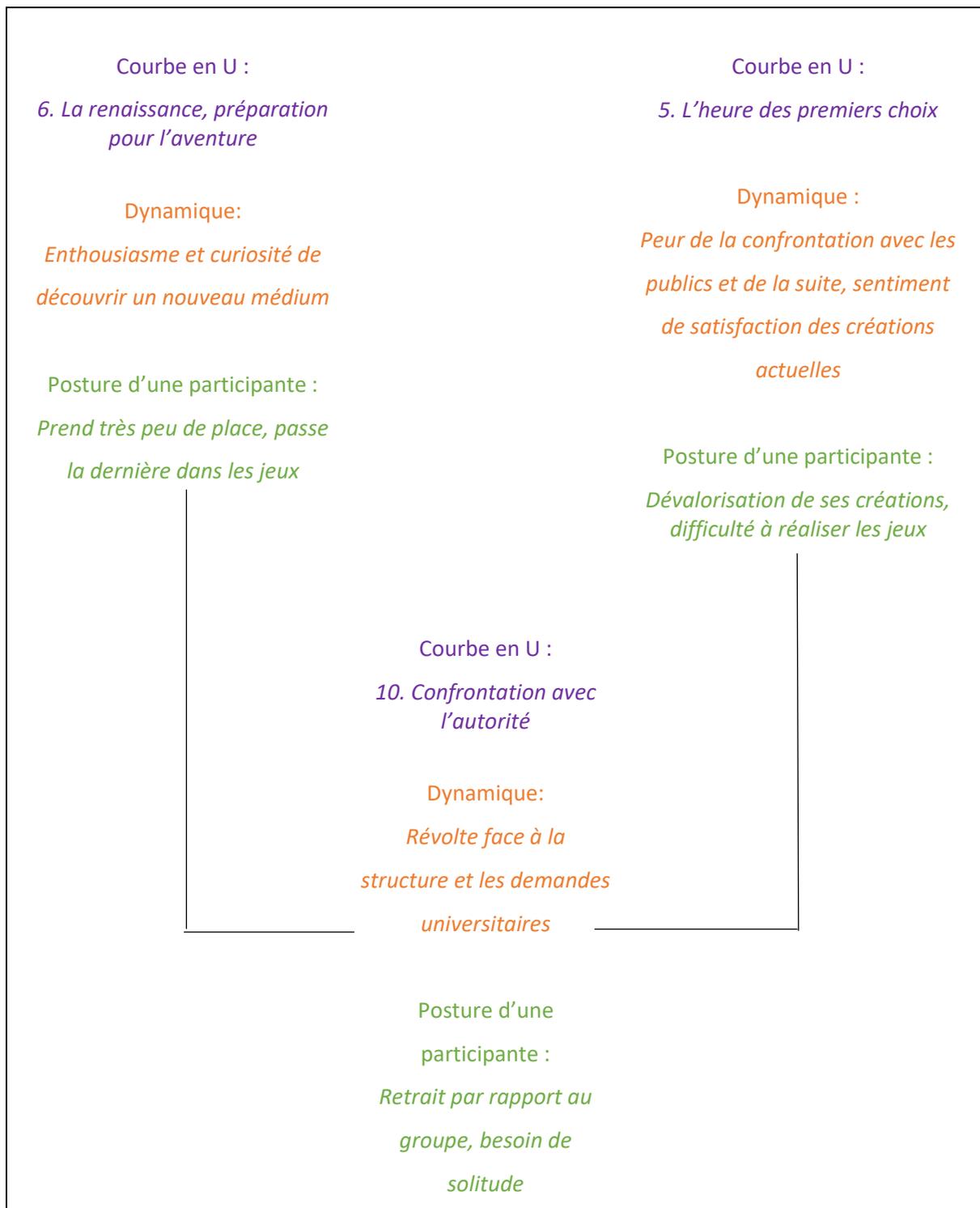


Tableau 16 - *Courbe en U* appliquée aux ateliers de créations autour de l'installation

<p>Courbe en U :</p> <p><i>11. L'épreuve suprême.</i></p> <p><i>Continuer ou abandonner le projet ?</i></p> <p>Dynamique ici :</p> <p><i>Stress intense et généralisé.</i></p> <p><i>Peur de ne pas y arriver dans les temps</i></p> <p>Posture d'une participante :</p> <p><i>Paralysie créative</i></p>	<p>Courbe en U :</p> <p><i>16. L'épreuve magique, la transformation</i></p> <p>Dynamique ici :</p> <p><i>Fierté d'être allées jusqu'au bout, effervescence de la diffusion</i></p> <p>Posture d'une participante :</p> <p><i>Soulagement, apaisement et fierté des œuvres produites</i></p>
<p>Courbe en U :</p> <p><i>12. La résurrection.</i></p> <p>Dynamique ici :</p> <p><i>L'union fait la force, stimulations créatives individuelles et collectives</i></p> <p>Posture d'une participante :</p> <p><i>Familiarisation avec le médium, essais-erreurs</i></p>	<p>Courbe en U :</p> <p><i>13. Climat de confiance, appartenance au groupe, plaisir.</i></p> <p>Dynamique ici :</p> <p><i>Joie, rires et questionnement sur la réception des publics</i></p> <p>Posture d'une participante :</p> <p><i>Rassurée, car elle voit qu'elle avance comme elle le souhaite</i></p>

Les trois figures ci-dessus nous permettent de remarquer que les dynamiques de groupe et les postures de chaque participante changeaient dès lors qu'un nouveau médium artistique était abordé. Ainsi, les femmes ont pu écouter leur rythme personnel et ne se sont pas retrouvées dans des dynamiques d'attente.⁴⁹ Les changements fréquents de médiums, et donc de dynamique, n'ont pas laissé d'occasion aux participantes de créer une hiérarchie entre elles, ce qui a eu tendance à aplanir les différences de niveaux, donnant un aspect d'égalité entre les membres.

Une certaine fluidité s'est manifestée dès l'inscription des participantes. En effet, en proposant un processus avec plusieurs médiums, elles ont été plus enclines à s'ouvrir et à se laisser tenter par les autres expressions artistiques proposées faisant partie du même processus. Une femme explique ceci : « je ne connaissais pas le théâtre de l'opprimé et j'étais curieuse, je me suis principalement inscrite pour les ateliers de théâtre et, à ma surprise, j'ai préféré les ateliers d'écriture et d'arts plastiques. » (Q.2). L'annonce de l'exploration de divers médiums au sein d'un même projet a donné une structure moins effrayante et s'apparentait à une invitation plus douce.

J'ai également remarqué cet apport bénéfique pendant le processus de création lui-même, puisque le mélange de différents arts a contribué à baisser la pression générale et anticipée, à l'égard d'un nouveau médium. Les participantes ont alors adopté une posture d'ouverture afin de plonger sereinement dans la découverte de pratiques artistiques inconnues, vers lesquelles elles ne seraient pas forcément allées ce qui leur a permis de se découvrir des facultés insoupçonnées et de conclure leur expérience en expliquant : « je me suis découvert des habiletés, notamment en arts plastiques, que je ne pensais pas avoir » (Q.2). J'ai remarqué, tout au long des séances, que ces découvertes d'univers et de leurs goûts et/ou de leurs capacités personnelles ont grandement participé à l'augmentation de la confiance en elles et de leur sentiment de liberté d'expression.

3.3.4 Les effets positifs de tendre vers un projet commun : la création de l'installation scénique

Préciser aux femmes participantes la finalité des ateliers de création⁵⁰, et cela de façon claire et dès le début du projet, les a motivées puisqu'elles voyaient alors les jeux proposés comme des étapes nécessaires à la création finale, et non pas comme des exercices sans lien apparent avec le résultat

⁴⁹ Exemple de dynamique d'attente : F. est tout le temps la première personne volontaire pour passer lors des jeux d'improvisation théâtrale. Le groupe est habitué à ce qu'elle passe en premier dans ces moments-ci et s'attend à ce qu'elle réitère à chaque fois ce même choix.

⁵⁰ L'aboutissement des ateliers consistait à ce que les femmes participantes crée de manière collective une installation immersive et participative qui aborde leur vie après leur vécu d'A.S..

souhaité. Ces jeux ont été perçus comme des petits objectifs personnels récurrents permettant de stimuler la satisfaction individuelle et collective tout au long du processus de création.

Construire l'installation étape par étape

Dans chaque séance, il y avait un objectif général – celui du troisième atelier d'écriture était par exemple de « concevoir l'écriture comme un matériel visuel » - et des sous-objectifs - pour le même atelier les sous-objectifs étaient de : « prendre conscience de la plasticité de l'écriture et de l'importance de la lecture ». Ces objectifs généraux et leurs sous-objectifs ont servi à décortiquer les étapes nécessaires à la réussite de l'objectif ultime afin de le rendre moins effrayant. Ils ont été construits pour que les femmes puissent régulièrement regarder en arrière et réaliser qu'elles avaient déjà réussi certaines étapes. Chaque participante s'est ainsi approprié les objectifs que j'avais établis, et avait également les siens en fonction de son histoire et de ses expériences passées. Pour certaines, le partage de telle tranche de vie au groupe était une victoire personnelle, tandis que pour d'autres l'objectif se plaçait ailleurs.

Ces réussites personnelles pouvaient apparaître dans le résultat final présenté aux publics grâce à l'approche en arts communautaires et la forme installative. Cette occasion de pouvoir témoigner de leurs avancées et des dynamiques du processus de création a été motrice et stimulante pour la majorité des participantes. En ce sens, une participante explique :

Ce que j'ai le plus apprécié dans les ateliers, c'est que ce qu'on faisait avait un sens. Tout ce qu'on faisait allé servir à l'exposition. La création fait du bien en soi, mais ce qui me fait le plus de bien c'est de savoir que ce que j'ai fait va être vu et entendu. (F., Q.2)

Ce témoignage m'a donné l'occasion de constater que le sentiment d'utilité des actions posées dans les ateliers (tel jeu qui donne un résultat qui perdure après l'atelier) a été bénéfique pour le maintien individuel de la motivation et de l'intérêt vis-à-vis du projet. Il montre aussi un certain sentiment de fierté, car les participantes ont eu la possibilité de témoigner du processus de création, et donc de leur évolution personnelle, à leur entourage, par le biais de la diffusion publique. Ces occasions de partage autour des avancées intimes sur ce sujet sont plutôt rares, car les organismes d'aide aux femmes, en souhaitant protéger leurs membres considérés comme vulnérables, font souvent le choix de faire et de diffuser leurs actions en huis clos. La recherche d'Annie Baillargeon Fortin (2009) déplore ces contraintes organisationnelles, qui ont tendance à limiter le sentiment de fierté des participantes

puisqu'elles ne peuvent pas partager leurs réussites et leurs avancées personnelles à des membres de leur entourage qui sont parfois très importants pour elle, comme leurs conjoints ou leurs parents par exemple. La diffusion de l'installation scénique à un large public me semblait donc nécessaire pour que les femmes aient la possibilité de partager leurs réussites à toutes les personnes désirées (entourages, alliés, connaissances, etc.), et ce, dans le but de ne pas restreindre la diffusion de l'œuvre à des personnes précises et imposées (professionnel.le.s de la santé, travailleur.se.s sociaux, militant.e.s, etc.).

Ces réussites personnelles n'étaient cependant pas toutes restituées dans l'installation scénique et deux participantes ont exprimé qu'elles trouvaient « dommage que la partie théâtre ait été absente de l'exposition » (Q.2). En effet, les avancées personnelles ayant eu lieu dans les ateliers de théâtre (dialoguer avec le corps, écouter ses signaux corporels...) apparaissaient seulement de façon indirecte dans l'installation via des enregistrements vidéo⁵¹ dans lequel j'abordais le sujet. Cet unique témoignage indirect n'a pas permis aux participantes d'en choisir les éléments constitutifs, ni la façon dont elles souhaitaient aborder cette partie du processus. Deux participantes ont précisé que cela leur avait procuré de la tristesse et de l'insatisfaction.

Le sentiment d'appartenance déçuplé par la poursuite d'un projet commun

Comme mentionné précédemment, l'objectif final de ce processus était la création d'une installation. Afin d'arriver à cet objectif, il fallait que les participantes posent des actions individuelles dans ce sens pour que la somme de ces actions, ajoutée à des actions collectives, permette la création de cette installation. En procédant par accumulation et donc par mise en commun des œuvres, les femmes ont eu le sentiment d'être le maillon d'une chaîne, soit un membre nécessaire au maintien du groupe et à la réalisation de l'objectif commun. Cette dynamique a à la fois validé les participantes comme des personnes compétentes et utiles au projet et a favorisé la création de liens forts au sein du groupe. C'est ainsi que la majorité des participantes ont mentionné, lors de la rencontre après la diffusion de l'installation, avoir développé un fort sentiment d'appartenance au groupe ainsi qu'au projet, ce qui a aidé à développer un esprit de solidarité. Salma Bensouda Koraichi (2020) souligne dans son étude que

⁵¹ Ces enregistrements vidéo sont présentés dans le deuxième arrêt du parcours interactif intitulé *les quatre iPads*.

cet esprit de solidarité est un élément très important à travailler tout au long du processus de création afin que l'objectif final collectif soit bel et bien une source de rassemblement pour les participant.e.s.

Je peux en déduire que le développement de la solidarité dans les projets d'art communautaire facilite la réussite d'un projet commun et décuple avec lui le sentiment d'appartenance individuelle à un groupe. Une participante mentionne « ce qui m'a touchée le plus en voyant l'exposition finale, c'est que l'œuvre est plus grande que la somme de ses parties. C'est vraiment un tout qui dépasse ce que chacun.e aurait pu faire individuellement » (Q.3). Ce témoignage montre les effets positifs que peut avoir la réussite de groupe sur les sentiments de victoires et de fierté personnelle.

Pour conclure, je dirais que la structure avec laquelle le projet commun s'est poursuivi a permis, tout au long du processus de création, des victoires personnelles perçues comme étant des étapes nécessaires pour l'aboutissement de l'installation. Ces victoires ont renforcé les sentiments de fierté, d'utilité et de solidarité des participantes, leur donnant davantage envie de partager leurs avancées personnelles et collectives à leur entourage.

3.3.5 Diminuer les craintes des participantes par la mise en place d'éléments sécurisants pendant la diffusion de l'installation

La présentation des créations artistiques des participantes à un large public a permis « de vraiment clore le processus » (Q.2) en proposant un moment de partage bienveillant avec leur entourage. Ce moment du projet, connu de toutes les participantes dès le début du processus, représentait un moteur pour leurs explorations artistiques et validait leur place de femme créatrice.

En exposant leurs créations au sein même de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, il n'était pas possible d'ignorer le contexte universitaire et scientifique de ce processus de création. De plus, la présentation finale ayant pour objectif académique l'évaluation de cette installation par mon jury de maîtrise, le cadre universitaire dans lequel ce projet a été produit était très clair. Cependant, dans le cadre d'une recherche en théâtre, ce moment de diffusion mettait au premier plan à la fois la nature artistique de l'étude que son aspect scientifique. L'École supérieure de théâtre a géré la diffusion de cette exposition de manière naturelle : le lieu de l'exposition étant une salle du pavillon des arts de l'UQAM, le traitement médiatique de l'exposition s'est fait comme pour n'importe quel événement artistique de l'École supérieure de théâtre, l'invitation a été lancée auprès d'un large public hétéroclite, etc. J'ai remarqué que les participantes ont vécu cette communication comme validante à l'égard de

leur statut de femmes créatrices ainsi que de leurs productions comme des œuvres d'art tout aussi légitimes que celles présentées à l'école.

Le fait de mettre l'accent sur ces deux éléments a permis de ramener l'étude à son contexte universitaire tout en affirmant les participantes comme des femmes créatrices qui abordent leur vécu d'A.S. et non comme des victimes d'A.S. qui font de l'art. De plus, ce choix de présenter l'œuvre de manière publique à l'UQAM, et non en huis clos, dans un CALACS par exemple, m'a donné l'occasion d'ancrer encore un peu plus ma pratique dans celle de l'art communautaire. En effet, ce mouvement présente régulièrement ses œuvres hors des lieux de diffusion artistiques usuels (rues, places publiques, centres communautaires, etc.) dans l'objectif de démocratiser l'accès à la culture et de toucher de larges publics (Lamoureux, 2009). La compagnie ATSA, avec son action *État d'urgence* présentée en 2004 sur la place Émilie Gamelin à Montréal, ou encore avec *Le temps d'une soupe* diffusé en 2015 sur cette même place, en sont de bons exemples. Ces actions « s'insèrent dans l'espace public et questionnent la relation entre l'art et la société » (Lamoureux, 2011, p. 92) dans un objectif de transformation des regards portés actuellement par les masses, ou plus largement, dans un but de changement social. Pour procéder à cette transformation des regards, il est nécessaire de provoquer la confrontation des points de vue en diffusant les créations dans des lieux publics, comme le fait la compagnie ATSA, plutôt que dans des salles de spectacles fermées. Il est ainsi possible de toucher davantage de personnes avec des points de vue divers et variés.

La pièce *Elles disent...*, présentée sur la place Louise Michel, dans le quartier de Belsunce à Marseille, en 2019, en est un autre exemple. Par cet emplacement, l'œuvre a su interpeler et toucher les habitant.e.s de ce quartier populaire qui ne sont pas les publics cible des théâtres de la ville et ne sont, au premier abord, pas vraiment intéressé.e.s par les questions féministes. La différence de public était notable lorsque cette même pièce a été présentée cette fois-ci au Théâtre de l'Œil, toujours à Marseille. Le choix du lieu de diffusion d'une œuvre artistique engagée joue donc énormément sur le type de public qu'elle va interpeler, et alors sur sa possibilité de transformer les regards de la société sur le sujet abordé.

Dans cette recherche, le choix du lieu de diffusion fut contraint par les restrictions sanitaires engendrées par la pandémie de Covid-19. J'ai présenté l'installation dans une salle de l'UQAM, plutôt que dans un lieu de passage, ou même dans la rue, avec une obligation d'inscription pour les publics afin de gérer le flux de personnes. J'ai tenu à ce que, malgré ces contraintes, l'amplitude des horaires d'ouverture soit importante (de 9h à 20h) et qu'il n'y ait aucune restriction de public autre que la capacité numérique imposée. Ces deux éléments visaient à permettre de créer un public hétéroclite

constitué de divers avis sur les A.S. (entourage des participantes, organismes féministes, personnels de soutien de l'UQAM, artistes, étudiant.e.s, etc.) afin que la confrontation des points de vue soit possible. Face à cette hétérogénéité, les femmes créatrices ont apprivoisé le dévoilement de l'installation scénique différemment. Plusieurs ont mentionné être « vraiment fière » (Q.2) et avoir « hâte de partager ce que j'ai fait » (Q.2). Cet enthousiasme et cette excitation furent portés par l'idée de pouvoir montrer ses créations, son univers, ses victoires personnelles et collectives⁵² à des personnes qu'elles considèrent comme des alliées du sujet. Plusieurs participantes ont d'ailleurs invité leurs conjoint.e.s. Ces moments de partages avec un public sans prérequis – à l'inverse des événements en non-mixité ou sur invitation par exemple - sont rares lorsqu'on aborde la thématique des A.S.. Les allié.e.s des femmes ne peuvent pas toujours être présent.e.s et donc témoins de leur évolution⁵³. Cette ouverture a donné l'occasion aux participantes de décroiser leurs univers et de partager leurs vulnérabilités avec les personnes qu'elles souhaitent. Cette possibilité de dialoguer avec n'importe qui a aussi généré de la peur chez certaines d'entre elles : « [je suis] un peu nerveuse, je crains la réaction du public et leur jugement, de mes connaissances qui verront l'installation » (Q.3). Avec l'exemple de ce témoignage, on remarque que l'entourage et les inconnu.e.s constituant les publics ne sont pas nécessairement perçus comme des potentiel.le.s allié.e.s qui pourraient valider leurs discours et leurs créations, mais sont aussi vus comme des personnes pouvant avoir des réactions négatives face à l'installation scénique. Maud Gendron-Langevin (2014), en parlant de son projet *Dans l'fond-là...*, explique notamment :

[Qu'en] ethno théâtre thérapie comme en enseignement, le jeune devra faire face au reflet qu'on lui renverra de lui-même à travers la réaction de l'assistance, ce qui pourrait potentiellement porter atteinte à son estime personnelle, à sa perception de lui-même et de ses capacités. (2014, p. 86)

Il y a malheureusement de grands risques que ce type de réactions portant atteinte à l'estime personnelle de l'émetteur.ice, dont parle Maud Gendron-Langevin, aient déjà été expérimentés par les femmes victimes d'A.S.. (Salmona, 2018). Ceci justifie les angoisses et les peurs de certaines participantes vis-à-vis du dévoilement de l'installation scénique à un large public. L'anonymat des femmes créatrices présentes dans l'exposition souligne le risque qu'encourent les victimes à parler publiquement des A.S.. Confrontées à cette hostilité, les survivantes, lorsqu'elles acceptent de parler, vont souvent le faire sous couvert d'anonymat afin de s'assurer une certaine protection. Une participante à l'étude mentionne cette difficulté, en expliquant qu'elle est : « soulagée, mais aussi fâchée que cela soit anonyme, ce n'est pas réaliste, mais j'aimerais qu'un jour on puisse s'exprimer

⁵² Voir partie 3.3.4

⁵³ Voir partie 2.3.4

ouvertement sur notre vécu sans peur du jugement des autres. » (Q.3). Ce sentiment était partagé par une autre femme qui expliquait que ce facteur d'anonymat la faisait se sentir dubitative et non reconnue. L'existence de cette dynamique dans l'installation scénique et dans la société a mis en relief tout le chemin qu'il y a encore à parcourir pour que les femmes survivantes d'A.S. puissent parler avec liberté et sérénité, en leur nom propre et en public de leur vécu personnel d'A.S..

3.4 Les émotions des participantes pendant et après la diffusion de l'installation

La diffusion publique de l'installation scénique a clôturé le processus de création mis en place ici, apportant avec elle son lot d'émotions pour les participantes, émotions similaires à celles traversées pendant les ateliers. En faisant éclater le cadre sécurisant des ateliers, les participantes se sont retrouvées à « se mesurer à un autre regard, celui du public » (Gendron-Langevin, 2014, p. 76). Après m'être précédemment penchée sur les anticipations des participantes, je vais ici m'intéresser aux transformations que ce regard a réellement apportées.

3.4.1 Pendant leur venue à la diffusion de l'installation scénique

Lors de la dernière rencontre, ayant eu lieu après la diffusion, plusieurs participantes ont mentionné, que leur venue à l'exposition leur a « permis de [s]e libérer d'une partie de [leur] bagage et [les] a aidé[es] à passer à autre chose » (Q.3). Pour certaines, ce moment de diffusion a été l'occasion concrète de partager le poids de leur vécu avec d'autres personnes, et de le déposer. Une participante explique, lors de la rencontre bilan, avoir ressenti cette légèreté à travers une expérience unique survenue pendant sa venue à la diffusion. Elle s'est trouvée dans le cubicule en même temps qu'un couple dont l'une des deux personnes était non voyante. Pour que cette dernière puisse vivre au mieux l'exposition, son conjoint lui a décrit et lu à voix haute toutes les œuvres présentes, sans savoir que l'une des créatrices était avec elle.eux à ce moment-là. Cette expérience a surpris positivement la participante en question, lui donnant l'opportunité de mettre une certaine distance avec son vécu d'A.S., et d'avoir le sentiment que ses témoignages ne lui appartenaient plus, mais qu'ils appartenaient désormais à l'installation scénique. Elle a eu l'impression de « les avoir posés là et d'être repartie sans » (F.).



3.4 Intérieur du cubicule côté droit. Crédit photo : Patrice Tremblay



3.5 Intérieur du cubicule côté gauche. Crédit photo : Christian Guay

Cela n'a pas été vécu comme un dépouillement intrusif de l'histoire mais, au contraire, comme un don nécessaire et soulageant pour les femmes. Tout au long du processus, elles avaient eu le contrôle sur la nature et l'intensité de leurs partages. En prenant leur place de femmes créatrices, elles ont eu l'opportunité de choisir les discours et les créations qu'elles souhaitaient ou non partager aux publics. La toile d'araignée présentée en haut du cubicule en est un parfait exemple : elle comportait des témoignages que les femmes souhaitaient donner aux spectateur.rice.s. Ces tranches de vie, choisies avec précision, leur ont permis d'être en contrôle des bagages qu'elles souhaitaient et qu'elles se sentaient capables de déposer auprès de personnes inconnues et diverses. Ce don illustre les actions qu'elles ont mises en place et qui leur ont permis de se sentir plus légères en partageant le poids de leur vécu avec toutes les personnes du public. Cette sensation a été expérimentée par la majorité du groupe, à des moments cependant différents selon les femmes : pendant l'exposition, immédiatement ensuite, voire quelques jours après.

3.4.2 Après leur venue à la diffusion de l'installation scénique

Une autre émotion a suivi cette sensation de légèreté : la fierté. J'ai remarqué qu'elle s'était majoritairement développée chez les femmes après leur venue à la diffusion de l'installation scénique, soit une fois le processus complété dans son entièreté. Ainsi, bien que les contextes de diffusion étaient distincts, j'ai pu tirer des conclusions similaires à celles de Patrick Straehl⁵⁴ :

Au terme du spectacle, en recevant les applaudissements et autres marques de reconnaissance, le sentiment dominant, c'est la fierté d'être allé au bout d'un projet de création collective, d'avoir vécu une réussite pour laquelle, ils ont dû sortir de leur zone de confort. (Straehl, 2014, p. 30)

Ici, les femmes créatrices n'ont pas reçu d'applaudissements comme on peut en trouver à la suite d'une représentation théâtrale. Elles ont cependant vécu un processus similaire à l'occasion de la rencontre de bilan, lorsque je leur ai fait un retour reflétant les diverses réactions des publics. J'ai résumé les échanges oraux que j'avais eus avec les spectateur.rice.s tout au long des trois jours de diffusion. J'ai également partagé toutes les réponses laissées sur le mur du/de la spectateur.rice en réponse à la question « As-tu déjà eu peur de parler ? » et j'ai lu quelques témoignages écrits qui avaient été laissés dans la boîte de réactions anonymes.

⁵⁴ Anonymat des créatrices et forme artistique différente.



3.6 Détail du mur des spectateur.rice.s. Crédit photo : Patrice Tremblay

A l'instar d'un moment d'applaudissements des publics, ce moment de partage permettait aux créatrices de recevoir les réactions à chaud des récepteur.rice.s en lien avec leurs créations. Les témoignages écrits laissés dans la boîte, remplis de bravos et soulignant positivement leur courage ont éveillé beaucoup de fierté pour les participantes étant allées jusqu'au bout de cette aventure. Elles ont par exemple exprimé : « je suis fière de ce qui a été accompli » (Q.3). Trois participantes ont été si

fières de la réussite de cette installation qu'elles ont souhaité y être liées de manière personnelle en mentionnant vouloir éclater leur anonymat, une grande preuve de fierté et de courage qui rejoint l'idée « [qu'] exposer ce qui m'habite, me rend vulnérable, mais plus forte » (Q.3).

3.5 Conclusion du chapitre

Ce chapitre expose la nécessité de mettre en place des projets d'expression artistiques en parallèle du soutien offert dans les CALACS. J'ai analysé les effets générés par la poursuite de cette recherche pour les participantes en m'intéressant aux aspects suivants : l'importance de la création en collectif, le potentiel d'empouvoirement insufflé par la posture de l'artiste, la poursuite d'objectifs similaires, mais au travers d'une application différente de celle du CALACS TPE et les émotions des femmes en lien avec la diffusion publique de leur installation.

L'objectif principal de la création en collectif était de briser l'isolement des femmes survivantes d'A.S. afin de leur apporter un sentiment d'appartenance à un groupe. Cependant, j'ai constaté que l'aspect collectif a apporté beaucoup plus d'éléments qu'uniquement ceux cités ci-dessus. Il a validé la singularité de chaque femme, ce qui a augmenté leur estime d'elle-même tout en renforçant les liens interpersonnels dans le groupe, permettant ainsi de favoriser les initiatives artistiques. Ces effets propres à la création collective ont été bénéfiques pour mettre les participantes dans des conditions favorables à l'exploration de leur place de femme créatrice.

Je me suis intéressée à cette prise de position car elle me semblait avoir un grand potentiel pour aborder la notion d'agentivité. Elle a en effet rempli cet objectif, car en déconstruisant la posture de l'artiste et en les rassurant quant à leur possibilité d'arriver à créer, elles ont été validées dans leurs qualités personnelles. Cette connaissance de soi est nécessaire pour une reprise d'agentivité, ce qui me permet de soutenir que la prise de possession de la place de l'artiste est un cheminement qui a permis à mes participantes une forme d'empouvoirement.

Ce travail autour de l'enjeu spécifique d'une reprise d'agentivité n'est pas le seul objectif de la poursuite de ce processus de création et, comme au CALACS TPE, de multiples thématiques visant à améliorer la qualité de vie des participantes ont été traitées ici. J'ai notamment constaté l'importance du lâcher-prise et de la notion de confiance au travers d'une méthodologie interartistique. Cette approche originale a fait ressortir chez les participantes une forte envie de visibiliser publiquement la cause des A.S. en réaffirmant sa place dans le débat public. Après la diffusion plusieurs femmes ont

estimé que « cette exposition devrait être diffusée d'une façon vraiment très large : écoles, politiques, maisons pour hommes abuseurs, qu'ils puissent en faire du pareil. Ce projet n'est qu'une goutte d'eau à laisser émerger. » (Q.2).

Après leur avoir fait vivre cette expérience personnelle et collective qui a modifié leur posture et, par conséquent, leur rapport à leur vécu d'A.S., je me suis intéressée aux émotions qu'elles ont ressenties en clôturant cette aventure. En étudiant la manière dont elles avaient vécu la diffusion de l'installation, j'ai constaté une présence générale de fierté, d'affirmation et de joie. Finalement, cette fierté d'avoir participé à un projet plus grand qu'elles-mêmes leur a donné l'occasion de renverser leur vulnérabilité en force et de parvenir à « prendre quelque chose de laid et de le transformer en quelque chose de beau » (Q.1).

CONCLUSION

Tableau 17 – Texte produit lors d'un atelier d'écriture

<p style="text-align: right;"><i>J'me relèverai toujours,</i></p> <p style="text-align: right;"><i>Qu'importe si je tombe pour toi,</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Pour moi, pour nous, pour vous je me relèverai. On se relèvera.</i></p> <p style="text-align: right;"><i>Toujours debout.</i></p>

La volonté première et principale de cette recherche était de proposer de multiples formes d'expression artistique afin que les femmes survivantes d'A.S. puissent choisir comment elles souhaitaient aborder leur vécu traumatique. Pour ce faire, j'ai mis en place un processus de création en collectif interartistique s'intéressant à trois médiums - le théâtre, l'écriture et l'art de l'installation – à destination d'un groupe de huit femmes membres du CALACS Trêve pour Elles. Cette recherche-crédation s'est cristallisée sous deux formes : ce présent mémoire et la diffusion publique de l'installation immersive et participative créée par les femmes participantes. Cette installation, présentée du 21 au 23 juin 2021 à l'UQAM, exposait les œuvres produites par les femmes pendant les ateliers artistiques et témoignait des dynamiques de création ayant eu lieu. Les publics ont ainsi eu accès à des éléments clés du processus de création dans l'objectif de bien comprendre le contexte et l'intention des œuvres présentées par les femmes.

Cette étude s'ancre dans les théories et les pratiques des arts communautaires, autant dans la construction de son processus de création que dans les conditions relatives à la diffusion de l'installation. De ce fait, je me suis inspirée de la pensée d'Ève Lamoureux et de ses nombreux travaux sur les arts communautaires que j'ai adapté en fonction des enjeux propres à mon terrain d'étude, tout en m'intéressant aussi aux recherches en intervention féministe menées par Manon Bergeron, Martine Hébert et Francine Ouellet. Afin de concrétiser ce mélange entre arts communautaires et engagements féministes sur la question des A.S. j'ai, lors de cette recherche, mis en place des jeux tirés du théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal (2002, 2009), d'autres exercices basés sur les pratiques qu'entretiennent Sonia Chiambretto⁵⁵ et le *théâtre des petites lanternes* en lien avec l'écriture spontanée, et ce, dans le but d'arriver à une installation immersive et participative, définie selon les

⁵⁵ Ateliers suivis par moi-même à l'hiver 2017 à l'Université d'Aix-Marseille (France).

termes d'Alain Alberganti (2013). Cette expérience interartistique forte d'influences hybrides aura révélé les nombreux apports bénéfiques d'une telle démarche auprès des femmes survivantes d'A.S..

Dans le premier chapitre j'ai présenté les raisons pour lesquelles, aujourd'hui au Québec, il est encore si difficile pour les femmes victimes d'A.S. d'avoir une parole libre et personnelle sur leur vécu d'A.S. et plus largement sur cette thématique. J'ai expliqué que ni le contexte de culture du viol dans lequel le Québec est plongé ni les réactions les plus répandues des récepteur.rice.s ne favorisent une ouverture sereine et, qu'au contraire, ces éléments ont tendance à isoler et invalider les survivantes. Malgré les mouvements de dénonciations (par exemple le : #MeToo et la liste *Dis son nom*) et les évolutions politiques et juridiques constatées depuis 2016, la question des A.S. dans le débat public est rarement étudiée du point de vue des victimes. On peut prolonger le questionnement et se demander : comment faire pour que les survivantes vivent plus sereinement avec leur.s traumatisme.s ? C'est avec cette motivation que j'ai cherché une première piste de réponse du côté des arts communautaires qui me semblaient avoir un fort potentiel. J'ai ainsi trouvé de nombreux points communs entre cette pratique et les démarches féministes en lien avec les A.S. (valorisation des vécus de chacun.e, collaboration directe avec la population touchée, volontés de changements sociaux et politiques, etc.). Dès lors, dans mon étude, ces deux champs de pratiques et de recherches ont été indissociables, ce qui m'a poussé à mettre en place un projet d'art communautaire avec des femmes survivantes d'A.S.. J'ai remarqué que collaborer directement avec ces femmes dans une volonté d'ouverture plus sereine de leur parole permettait une certaine reprise d'agentivité. Cette étude comportait donc, intrinsèquement, des enjeux politiques et sociaux. En effet, comme l'argumente Augusto Boal (2009) tout au long de sa pratique, lorsqu'on donne plus de pouvoir aux personnes vivant des oppressions, elles vont vouloir prendre davantage de place dans la société, ce qui donnera une plus grande visibilité à ces personnes, et par conséquent à la problématique de leurs oppressions. Cette démarche entraîne nécessairement une contestation des structures de pouvoirs actuelles, qui oppriment ces personnes et qui tentent alors de renverser les dynamiques en place. La volonté d'un changement social est intrinsèquement liée à la question de la reprise d'agentivité par des personnes vulnérables. Il est alors naturel que, dans ma recherche, comme dans la démarche du théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal, ce lien ressorte et que les femmes avec qui j'ai collaboré souhaitent s'affirmer comme des personnes légitimes et méritant d'être entendues dans leur propre société.

Le deuxième chapitre m'a servi, quant à lui, à poser les assises méthodologiques de ma recherche afin d'explicitier la manière dont la théorie et la pratique allaient pouvoir agir de concert dans le cadre de ce projet. J'ai expliqué le choix de ma collaboration avec le CALACS TPE et la nature de notre partenariat. Ce lien m'a semblé indispensable afin que je puisse situer ma recherche au cœur de la

problématique, soit aux plus proche des personnes travaillant sur le terrain. J'ai ainsi côtoyé des travailleuses sociales et des militantes, j'ai pu saisir les enjeux propres à un organisme d'aide et de soutien et j'ai pu expérimenter le fonctionnement d'une telle structure (son rapport au temps, ses envies, ses priorités, ses capacités, etc.). Ce lien a été très enrichissant bien que principalement virtuel (pandémie de Covid-19 oblige !), et il a été nécessaire pour que j'ajuste mon projet d'étude plus précisément aux besoins et aux réalités des membres de l'organisme. Ce sentiment d'appui et de soutien de la part de mes pairs du domaine féministe et social a été non négligeable quant à mon impression de poursuivre une étude ayant des retombées positives pour mes participantes.

Enfin, le troisième chapitre analysait les résultats de cette étude. Il en est notamment ressorti que l'aspect collectif de ce projet a non seulement brisé l'isolement des participantes, mais également permis de stimuler leur créativité. En effet, en créant en simultanément et parfois en groupe, et en se montrant constamment leurs productions, les participantes ont été des sources d'inspiration les unes pour les autres, ce qui a augmenté leur fierté personnelle. Cette validation de leur geste artistique, et donc de leur place de femme créatrice, a été un chemin privilégié et original pour parvenir à une reprise d'agentivité. Je peux dire, à la lumière des résultats de mon étude, que mon hypothèse de recherche a été validée : l'exploration de divers médiums artistiques a permis un changement de position des participantes vis-à-vis de le vécu d'A.S. et a fait émerger chez elles de nouveaux discours intimes. La diversification des moyens d'expression a été une piste intéressante pour que les femmes augmentent leur empowerment et se réapproprient leur.s traumatisme.s. Ainsi, tout au long de ce présent mémoire, j'ai pu présenter les multiples façons dont les participantes à cette étude se sont approprié les médiums artistiques proposés dans le cadre de cette recherche et préciser en quoi cette appropriation a constitué un procédé d'empowerment. La poursuite de cet objectif est similaire à celle du CALACS TPE, cependant les méthodes pour y arriver diffèrent (processus de création, pour ma part, et soutien psychosocial pour l'autre). Cela explique pourquoi ces deux processus sont complémentaires et donc pertinents pour les bénéficiaires.

Ce que je retiens surtout, à la suite de cette étude, c'est la nécessité et l'urgence d'expérimenter ce type de processus avec les femmes survivantes d'A.S. au Québec. L'urgence s'est d'autant plus fait ressentir en raison du contexte : au moment où j'ai réalisé mes ateliers de créations, Montréal était en couvre-feu et en confinement partiel lié à la crise de la Covid-19. L'isolement de ces femmes s'aggravaient, elles voyaient tout à coup leurs centres de soutien et d'aide (CALACS, CLSC, etc.) être fermés ou proposer des services en distanciel. Le passage de l'aide au virtuel a parfois tardé, ce qui a laissé les femmes sans soutien pendant quelque temps, mais a également rallongé les listes d'attentes dans les centres et a creusé davantage la fracture technologique pour les personnes âgées qui ne

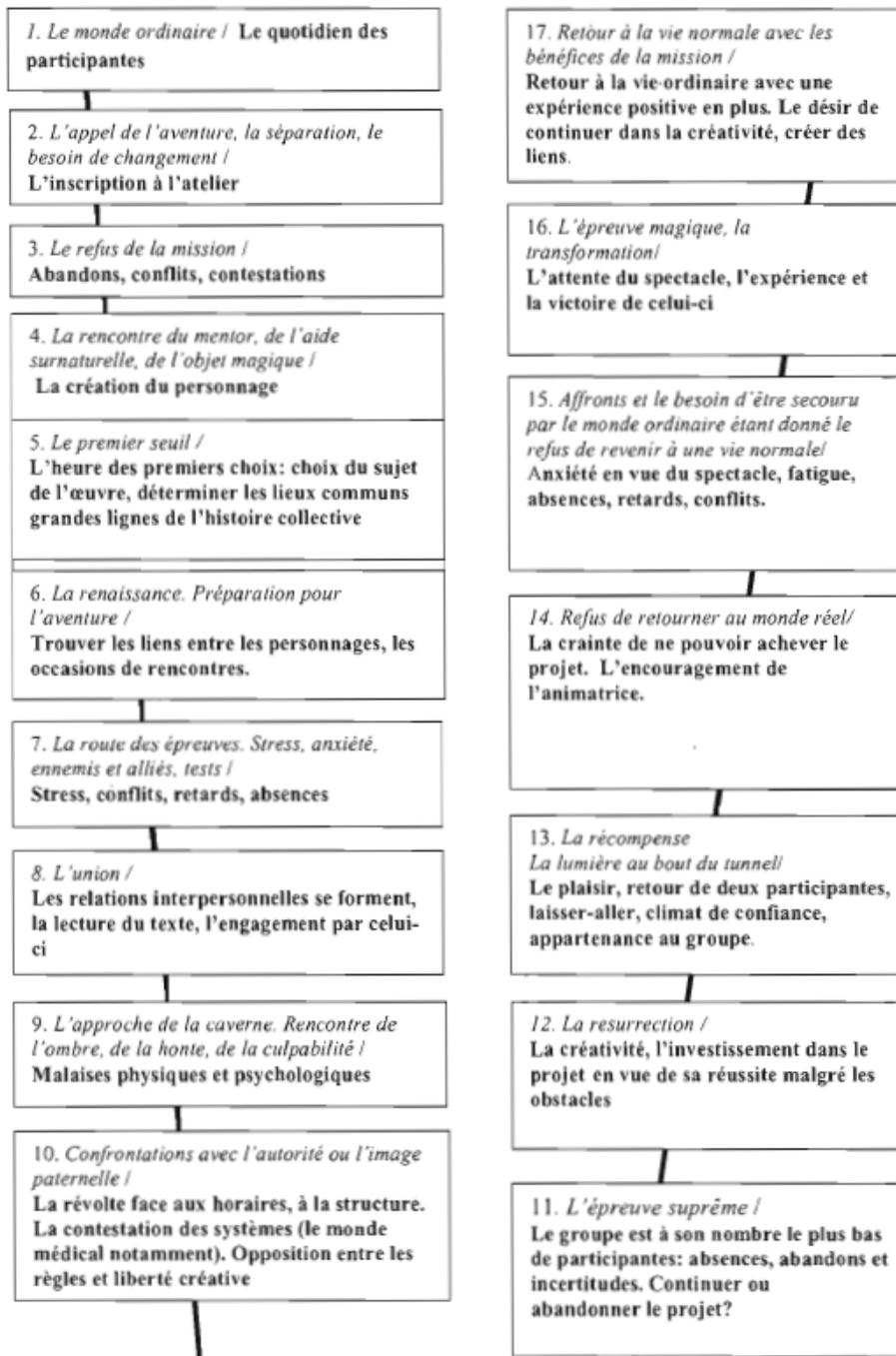
savent pas se servir d'internet, les personnes en précarité financière qui n'ont pas d'ordinateur ou encore pour les personnes qui ne disposent pas d'un lieu de vie assez stable pour passer des appels vidéo dans un endroit tranquille et privé. La pandémie de Covid-19 et ses mesures sanitaires n'ont malheureusement fait qu'augmenter l'isolement de ces femmes, problématique déjà présente du fait de leur vécu d'A.S., et a mis un frein énorme à leur reprise de pouvoir dans la société. En effet, le sujet principal et urgent du moment étant la pandémie, les débats publics s'orientaient presque exclusivement sur cette thématique, faisant passer les tensions sociales préexistantes (le sujet des A.S., par exemple) au second plan. Ainsi, face à l'invisibilisation de ce sujet et à la dégradation du bien-être émotionnel des survivantes d'A.S., ma recherche est apparue nécessaire. Elle n'est cependant pas exclusivement pertinente dans ce contexte socio-sanitaire précis, il me semble seulement important de préciser que la situation dans laquelle ma recherche a été faite n'a fait que souligner l'importance et l'urgence de produire de telles études.

Ce contexte inédit a nécessairement eu un impact sur mes résultats de recherche, il n'en reste pas moins que le bilan de cette étude est très positif et j'ai la certitude que les résultats auraient été similaires dans un contexte non pandémique. En effet, les conclusions apportées ont été proches de celles constatées dans d'autres projets d'arts sociaux comme avec *On avait le goût de vous dire...* de Carole Marceau (2018), ce qui me donne beaucoup d'espoir pour la suite. Cet espoir prend déjà forme puisque plusieurs organismes communautaires féministes basés au Québec ont signifié leur intérêt pour ce processus de création et que des lieux de diffusions artistiques souhaitent actuellement faire rayonner l'installation dans leurs institutions.

Au regard de cette étude, je conclurai en soutenant que les processus de création en collectif tels que ceux expérimentés ici sont pertinents à mettre en place dans des structures d'aide aux femmes victimes d'A.S. dans le but de compléter les types de soutien que proposent actuellement ces centres. Comme présenté au début de ce mémoire, les structures d'aide et de soutien pour les femmes ayant un vécu d'A.S. ont peu de ressources humaines et matérielles à disposition pour diversifier leurs offres, ce qui ne leur permet pas souvent de mettre l'accent sur l'expression artistique. Les résultats de cette présente recherche montrent qu'il est important et nécessaire de continuer à créer des ponts concrets entre le domaine social et le domaine artistique. L'art sera ainsi porteur de changements politiques, et ce à l'initiative des victimes d'oppression.s elles-mêmes. L'enjeu demeure cependant, comment faire en sorte pour que ce type de démarche s'implante de manière pérenne dans le milieu communautaire ?

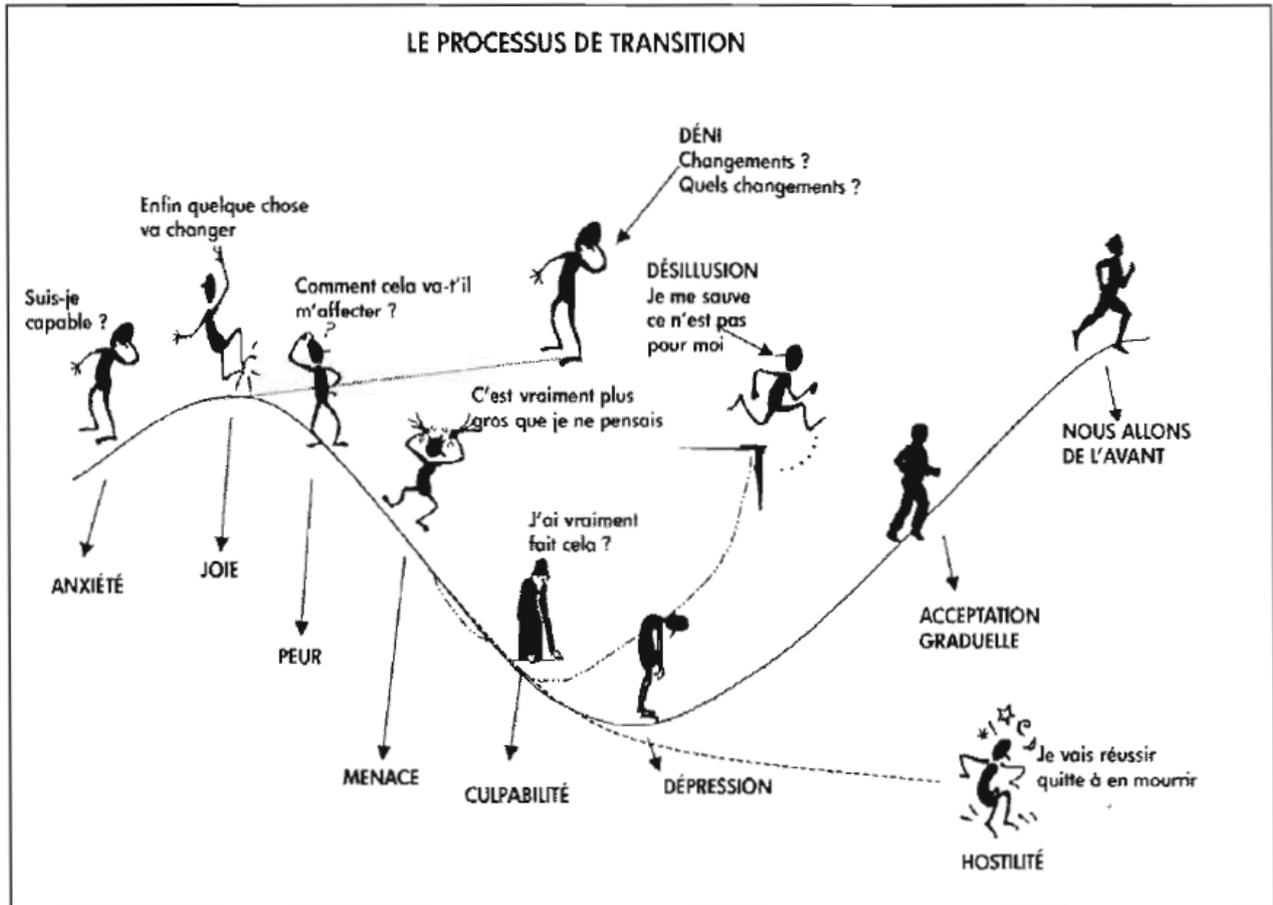
ANNEXE A

Schéma de courbe en U selon Joseph Campbell appliquée à la recherche d'Annie Baillergeon-Fortin (2009, p. 95)



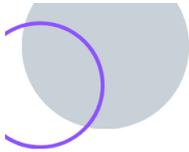
ANNEXE B

Schéma du processus de transition selon John Fisher



ANNEXE C

Affiche d'appel à participation



PROCESSUS CREATEUR

Libère ta parole



Dans le cadre de sa maîtrise en théâtre à l'UQAM, Mélisande Goux recherche un maximum de 10 participantes pour :

QUOI

Participer à 10 ateliers de création collective

Répondre à 3 questionnaires anonymes

Présenter le résultat des ateliers de création (sous la forme d'une installation scénique) pendant 3 jours à l'UQAM

Dialoguer avec la chercheuse lors de l'écriture du mémoire de maîtrise

POURQUOI

Explorer de nouveaux moyens d'expression sur son vécu

Transformer sa voix personnelle en voix artistique

Prendre une place de femme créatrice

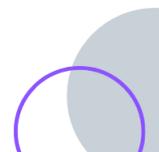
Créer un dialogue original avec le public

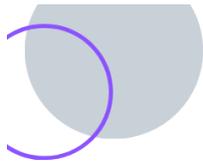
Participer à l'avancée de la recherche en théâtre social

Afin de profiter pleinement du processus de création comme un nouveau moyen d'expression, il est recommandé de participer aux rencontres dans leur ensemble.



Merci pour votre confiance et pour votre participation!





PROCESSUS CREATEUR

Libères ta parole



ATELIERS THEATRE

Quand : de 18h à 21h les vendredi 16, 23 et 30 avril

Où : Local de répétition de l'UQAM

Quoi : 3 ateliers théâtre basés sur les jeux du théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal. Le but est d'aborder votre histoire artistiquement et sécuritairement, de s'amuser tout en créant un nouveau regard sur son vécu. Cette approche originale permet de reprendre collectivement le pouvoir sur notre vie.

ATELIERS D'ART PLASTIQUE

Quand : de 18h à 21h les vendredi 28 mai 4, 11 et 18 juin

Où : Local de répétition de l'UQAM

Quoi : 3 ateliers d'art plastique basés sur la vision de la sculpture sociale. Le but est de créer une installation scénique avec les écrits des ateliers écritures. En jouant avec les matières, les formes, les espaces et les ressentis vous allez créer collectivement une installation scénique qui mettra en scène votre parole à votre manière..

ATELIERS D'ECRITURE

Quand : de 18h à 21h les vendredi 7, 14 et 21 mai

Où : Local de répétition de l'UQAM

Quoi : 3 ateliers d'écriture basés sur des jeux d'écriture automatique. Le but est de sortir votre histoire sur papier tout en s'amusant avec les formes et les styles. Cette plongée dans l'intime permet de mettre des mots sur son vécu afin de mieux l'appréhender. Soutenus par le groupe, nous verrons que nous ne sommes pas seules à vivre ces choses.

Inscription auprès de Mélisande Goux :

Par téléphone : 438-937-8746

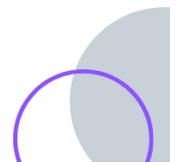
Ou par courriel : melisandegoux@gmail.com

Date limite d'inscription le 15 avril

Maximum 10 participantes

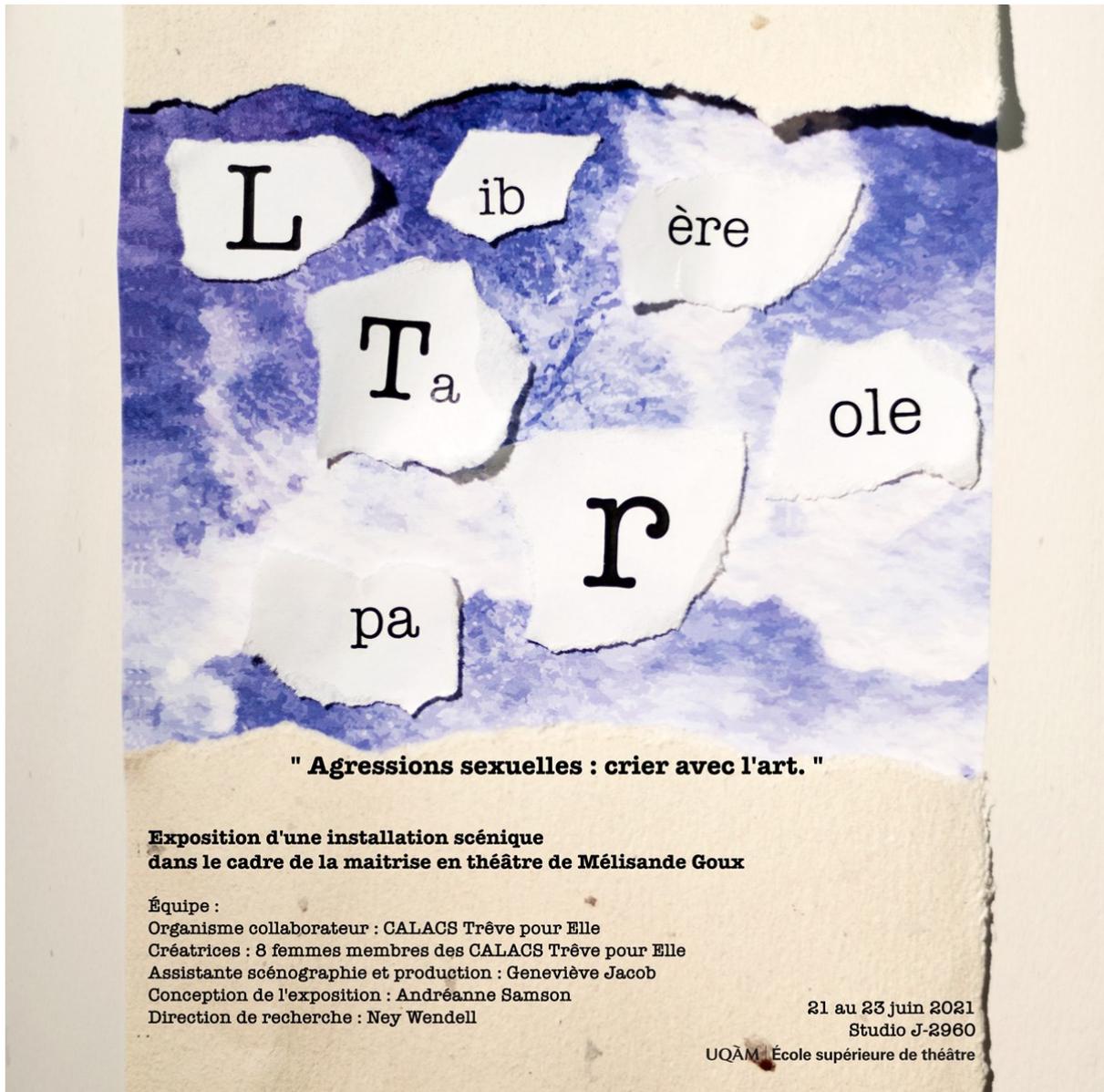
Ouvert à tous types de niveaux ; amatrices, expérimentées...

Les ateliers se passeront en présentiels dans le respect des règles sanitaires.



ANNEXE D

Affiche de la diffusion de l'installation



ANNEXE E

Formulaire d'information et de consentement



FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Titre du projet de recherche

Libère ta parole.

Une installation scénique féministe : conceptualisation et analyse d'un processus de création collective auprès de femmes victimes d'agressions sexuelles.

Étudiant-chercheur

Mélisandre Goux,

Téléphone : 438-937-8746

Courriel : melisandegoux@gmail.com

Programme : maîtrise en théâtre (3078)

Direction de recherche

Ney Wendell Cunha Oliveira

Téléphone : 514-987-3000 poste 1242

Courriel : cunha.ney@uqam.ca

Affiliation départementale : école supérieure de théâtre

Préambule

Nous vous demandons de participer à un projet de recherche qui implique votre participation à 10 ateliers de création collective ainsi qu'à la réponse de 3 questionnaires. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin.

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

Description du projet et de ses objectifs

Cette recherche s'inspire des techniques des arts communautaire afin que les femmes victimes d'agression sexuelle inscrites au CALACS Trêve pour Elle, puissent développer de nouvelles méthodes d'expressions inspirées du théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal, et des ateliers d'écriture de Sonia Chiambretto. Cette recherche vous concerne directement et vous implique au cœur d'un processus de création et de réflexion collective.

Elle se décline en 4 étapes sur le terrain. La 1re est constituée de 3 ateliers théâtre à la manière d'Augusto Boal, la 2e est une série de 3 ateliers d'écriture inspirés des techniques de Sonia Chiambretto, la 3e est une suite de 4 ateliers d'art plastique afin de créer matériellement l'installation scénique et la 4e est la diffusion de cette installation scénique créée collectivement. Réparti sur 11 semaines, à raison d'un atelier par semaine et d'une semaine réservée à la diffusion, le projet vous requiert maximum 35h de participation. Dans ces temps, sont comptés les temps consacrés aux 3 questionnaires anonymes qui me permettront de répondre à ma question de recherche.

Ce processus de création collective a pour but d'ouvrir sur de nouveaux moyens d'expression, via l'art, aux voix souvent opprimées, des femmes victimes d'agression sexuelle. Ses objectifs sont de :

- Créer et analyser un processus artistique collectif, aboutissant à une installation scénique féministe, avec les femmes victimes d'agression sexuelle.
- Observer comment les femmes participant au projet dévoilent et transforment en matériel artistique leurs paroles.
- Étudier leur position en tant que femmes créatrices pendant l'élaboration de leur expression artistique.

Cette recherche-action aux fondements féministe se place dans une vision socio artistique et non thérapeutique, dans la même lignée que les ateliers thématiques (autodéfense, yoga, etc.) proposés par le CALACS Trêve pour Elle.

Nature et durée de votre participation

Le processus de création collective dans lequel cette recherche vous convie est divisé en 4 parties. Elles sont toutes bienveillantes et à l'écoute constante de vos besoins. Afin d'être le plus disponible possible, il vous est suggéré de porter une tenue dans laquelle vous vous sentez à l'aise.

La 1^{re} partie est une suite de 3 ateliers de théâtre de 3h chacun, ayant lieu les vendredi 16, 23 et 30 avril de 18h à 21h dans un local de répétition de l'UQAM. Ces ateliers de théâtre sont basés sur des jeux du théâtre de l'Opprimé que vous pouvez retrouver dans le livre *Jeux pour acteurs et non acteurs*. Ils font appel à votre création, votre imagination et votre corps. Par corps, je parle de votre corps comme un matériel qui vous sert à vous exprimer librement dans le respect de votre intégrité et de celle des autres. Vous êtes maître de vos propositions, de participer ou non à tous les jeux de création. L'idée est que vous abordiez votre vécu de façon originale et sécuritaire grâce au cadre que propose le théâtre de l'Opprimé. Vous allez parler de votre vécu puisque ces jeux sont basés sur vos histoires, dont vous décidez totalement le contenu. Les jeux sont plutôt rapides (maximum 30 minutes) et collectifs. Dans une démarche de création collective, vous serez convié à faire des appréciations orales sur la séance, au même titre que celles faites dans les groupes de paroles à Trêve pour Elle.

La 2^e partie est une suite de 3 ateliers d'écriture de 3h chacun, ayant lieu les vendredi 7, 14 et 21 mai de 18h à 21h dans un local de répétition de l'UQAM. Ces ateliers d'écriture sont inspirés de jeux d'écriture automatique. Ces enchaînements d'exercices plutôt courts sont en rapport avec votre vécu. L'animatrice-chercheuse vous donne un thème et un temps imparti pour écrire quelque chose, dans la forme que vous souhaitez. Après chaque exercice, les participantes se lèvent et lisent leur texte. Au début et à la fin de la séance, vous serez convié à un moment de relaxation guidée afin de faciliter la rentrée et la sortie de la séance. Un moment de rétroaction se fera à la fin de l'atelier dans le même esprit que les appréciations faites lors des groupes de paroles à Trêve pour Elle. Vous êtes libre de participer à tous les exercices ou non ainsi que de lire ou pas vos textes.

La 3^e partie est une suite de 4 ateliers d'art plastique de 3h chacun, ayant lieu les vendredi 28 mai ainsi que le 4, 11 et 18 juin de 18h à 21h dans un local de répétition de l'UQAM. Ces ateliers d'art plastique sont basés sur le concept de sculpture sociale de Joseph Beuys. Vous serez convié à des jeux d'exploration sur les diverses matières (bois, papiers, cartons, papier calque, etc.), d'exploration de l'espace (grandeur, résonance, etc.) ainsi que sur la place de vos textes dans l'installation scénique (textes produits lors des ateliers d'écriture). Des discussions en groupe sur les choix esthétiques, les textes que vous souhaitez partager et comment, la place du spectateur ainsi que la votre pendant la diffusion de l'œuvre seront au cœur des ateliers. Elles seront basées sur des idées apportées par la chercheuse ainsi que les vôtres (images d'inspirations, textes, etc.). Un moment de rétroaction se fera à la fin de l'atelier dans le même esprit que les appréciations faites lors des groupes de paroles à Trêve pour Elle. Vous êtes libre de participer à tous les exercices ou non ainsi qu'à proposer vos textes ou pas.

La 4^e partie est la diffusion de votre installation scénique au public, ayant lieu du 19 au 25 juin dans un local de l'UQAM prévu à cet effet. Vous adopterez la place que vous désirez selon vos envies.

En plus de la création collective et à des fins de recherche, il vous sera demandé de participer à 3 questionnaires répartis comme suit : un au début du premier atelier de théâtre, un entre le dernier atelier d'art plastique et la diffusion et un après la diffusion de l'installation scénique. Ils seront dans le respect de l'anonymat et questionneront votre place en tant que femme-créatrice et le processus de création.

Il n'y aura pas d'enregistrement audio ou vidéo, ni de photos pendant les rencontres. Seul les observations et les ressentis de la chercheuse seront notés dans un carnet de bord, les questionnaires anonymes ainsi que vos textes donnés gracieusement serviront comme données pour la recherche.

Rôle des personnes autour du projet

La chercheuse : elle prépare et anime les ateliers de créations. Pendant les séances elle prend 2 rôles simultanés, celui de l'animatrice qui mène les jeux artistiques et celui de la chercheuse qui observe et prend des notes. Hors des ateliers elle organise ces notes, les codes et les mets en lieu sûr. Enfin, elle analyse les données recueillies pendant les ateliers et grâce aux questionnaires, et rédige son mémoire de maîtrise. Elle procédera avec une tierce personne à la destruction des données 5 ans après la diffusion du mémoire de maîtrise.

La bénévole de Trêve pour Elle : elle aide à l'encadrement social des ateliers. C'est-à-dire qu'elle veille au maintien d'un cadre sain pour les participantes et qu'elle est présente en cas de besoins émotionnels. Elle fait le pont entre l'organisme Trêve pour Elle et la chercheuse puisqu'elle aide au maintien de la confidentialité et de l'anonymat sur les questionnaires, les informations personnelles et toutes ressources connexes.

La collaboratrice artistique : elle aide à l'encadrement technique des ateliers. C'est-à-dire qu'elle assiste la chercheuse dans la préparation des ateliers (mise en place du matériel, inventaire, etc.) et dans la production de l'installation scénique (aide pour les plans, la découpe du bois, les besoins techniques divers, le montage et le démontage, etc.). Pendant les ateliers elle est la référente pour tout besoin technique ou artistique. Elle peut aussi remplacer ponctuellement la chercheuse sur l'animation des jeux artistiques.

Avantages liés à la participation

Les avantages de participer à ce projet seront sûrement différents selon les participantes.

Ils vont pour les plus novices avec les médiums artistiques proposés, leur permettre de découvrir ces univers. Une plongée guidée dans ces nouveaux mondes est un bel avantage personnel qui pourra être retiré par les participantes.

Pour certaines, ce sera la première fois qu'elles aborderont leur vécu d'agression sexuelle de façon artistique. Cela permettra d'acquérir de nouvelles méthodes d'expressions sur leur propre histoire.

Pour d'autre, le fait de partager son vécu à autrui, de participer à une expérience collective qui allie sensible et artistique peut être une belle découverte. La création d'un cercle de confiance et de création peut être un avantage retiré à la suite de ce projet.

Les avantages sont donc divers, mais vont tous dans le sens de la découverte socioartistique (création de liens amicaux, nouveau regard sur son histoire, etc.) ainsi que dans l'acquisition de nouveaux moyens d'expression sur son vécu d'agression sexuelle. En conclusion je dirais que l'avantage général et principal pouvant être retiré est de vous validé en tant que femme créatrice.

Risques liés à la participation

Les risques liés à la participation de cette recherche sont psychologiques. En connaissance de votre vécu d'agression sexuelle ainsi que des façons originales de les aborder, il est possible que cela soit difficile émotionnellement. Comme les ateliers touchent au sensible, il n'est pas exclu que des débordements émotionnels (pleurs, réminiscence...) surviennent. Pour éviter cela, la recherche se base sur le volontariat des participantes, ne force personne à faire quoi que ce soit et met en place des exercices simples. Ces exercices artistiques sont choisis avec soin, dans l'idée de vous permettre une création artistique sur votre vécu tout en restant à l'aise avec ce que vous avez envie d'aborder. Le respect, la bienveillance et l'écoute sont des valeurs primordiales. L'écoute de vos envies se fait grâce aux dialogues instaurés à la fin de chaque atelier, ce qui permet de se réajuster constamment pour le mieux. En cas de débordement émotionnel, des choses sont mises en place pour panser cela, telles qu'un coin de décompression. En plus de la chercheuse, sera présente tout du long, une bénévole de Trêve pour Elle. Formée à ces risques elle peut répondre adéquatement à vos besoins et sera une ressource précieuse. Le fait d'être deux nous permet de créer un lien plus personnel avec vous, d'être dans une vraie écoute et un vrai accompagnement personnalisé. Un espace d'évacuation émotionnelle (crier dans un coussin, parler, etc.) sera mis en place avec la militante pendant que les autres participantes pourront continuer l'atelier. Ainsi, les rythmes et les envies différents seront respectés.

En cas d'autres besoins, la chercheuse et la bénévole sauront vous rediriger facilement vers des ressources sociales spécifiques (Trêve pour elle, ligne d'écoute contre les agressions sexuelles, services sociaux divers...).

Tout cela nous permet de minimiser les risques psychologiques qui peuvent survenir et de réagir adéquatement en cas de besoin.

Mesures sanitaires liées à la COVID-19

Le déroulement des activités en présentielles se passeront en conformité avec les mesures mises en place par le gouvernement du Québec ainsi que celles mises en place par l'École supérieure de théâtre de l'UQAM.

Les activités de recherche avec des êtres humains devant être réalisées en présentiel sont maintenues par l'École supérieure de théâtre et autorisées par l'UQAM et le gouvernement du Québec sous condition du respect des règles sanitaires suivantes :

- Port du masque de procédure obligatoire en tout temps, sauf durant certaines activités d'enseignement qui impliquent notamment le chant, l'utilisation d'instruments de musique à vent, le théâtre ou l'activité physique; lorsque l'étudiant s'alimente; lorsque l'étudiant fait une présentation orale.
- Distance de 2 mètres en tout temps. Permission d'être à moins de 2 mètres lors d'improvisations théâtrales, pour une durée maximale de 15 minutes sur toute la séance, avec le port du masque et des lunettes de protection.
- Tout matériel présent dans la salle est désinfecté avant et après les séances par la chercheuse. Il en est de votre responsabilité de désinfecter le matériel que vous touchez (table, chaise, mais aussi stylos, accessoires, etc.) avant et après utilisation.
- Il vous sera délivré une autorisation de sortie après le couvre-feu afin de pouvoir vous rendre chez vous après 20h, à la suite des ateliers de recherche.

Si vous ressentez des symptômes ou avez été en contact avec une personne qui a eu la COVID-19, veuillez en avvertir la chercheuse et ne pas vous présenter aux activités en présentielles.

Vous trouverez plus d'information sur le site de la santé du Québec ainsi que sur

<https://cerpe.uqam.ca/covid-et-recherche-impliquant-des-etres-humains/lignes-directrices-reprise-des-activites-de-recherche/>

Confidentialité

Vos informations personnelles ne seront connues que de la chercheuse et de la bénévole, mais ne seront pas dévoilées lors de la diffusion des résultats (autant dans le mémoire de maîtrise que dans l'installation scénique). Les questionnaires seront anonymes sous forme d'un Microsoft forms en ligne. Le lien vers le questionnaire vous sera diffusé par courriel par la chercheuse. Ces procédés permettent de respecter l'anonymat souhaité.

Sur le terrain, les salles réservées à l'UQAM seront identifiées sur la porte avec un autre nom que celui du projet, afin que les passants ne sachent pas qui se trouve dedans, mais que vous puissiez tout de même reconnaître le lieu. La chercheuse arrivera avant et repartira après les ateliers afin que les personnes de l'UQAM ne vous affilient pas à son projet. Dans l'école il sera donc impossible de savoir qui vous êtes exactement et pourquoi vous êtes là. Tout ce qui est dit, montré et créé pendant les ateliers est confidentiel. Les enregistrements audios et vidéos ainsi que les photos sont interdites sauf si cela reste anonyme et que ce matériel sert pour la création de l'installation scénique.

L'installation scénique restera dans l'anonymat le plus total. Sa diffusion n'aura aucune retombée sur vous.

Les notes prises par la chercheuse concernant les ateliers seront codées afin que personne ne vous reconnaisse spécifiquement et seront écrites à la main dans un carnet cannaocé. Ce carnet sera conservé chez la chercheuse et seule elle y aura accès. Toutes les informations écrites sur l'ordinateur seront codées de nouveau et mises sur le Word de la chercheuse dont seule elle a accès avec ces codes.

L'ensemble des documents seront détruits 5 ans après la diffusion du mémoire de maîtrise.

Nous nous engageons à préserver votre confidentialité, il est important que vous vous engagiez préserver celle des autres personnes du projet. Il vous est demandé de ne pas divulguer l'identité des participantes, de la chercheuse, de la collaboratrice artistique, de la bénévole de Trêve pour Elle, ou de toute autre personne autour du projet. Vous vous engagez à ne pas parler de ce qui se passe en détail à l'intérieur des ateliers ni d'en dévoiler des éléments qui peuvent nuire au bien-être ou à l'anonymat des personnes dans le projet.

Participation volontaire et retrait

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à aviser la chercheuse ou la bénévole verbalement ou par écrit ; toutes les données vous concernant seront détruites.

Indemnité compensatoire

Aucune indemnité compensatoire n'est prévue.

Des questions sur le projet ?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet :

La chercheuse : Mélisande Goux

Téléphone : 438-937-8748

Courriel : melisandegoux@gmail.com

La direction de mémoire : Ney Wendell Cunha Oliveira

Téléphone : 514-987-3000 poste 1242

Courriel : cunha.nw@uqam.ca

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche sur le plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordination du CERPE plurifacultaire :

Caroline Vrignaud

Courriel : cerpe-pluri@uqam.ca

Remerciements

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier.

Consentement

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tel que présenté dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

Prénom Nom

Signature

Date

Engagement du chercheur

Je, soussigné(e) certifie

- (a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire; (b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posées à cet égard;
- (c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus; (d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

Mélisande Goux

Prénom Nom

Mélisande Goux

Signature

09/04/2021

Date

BIBLIOGRAPHIE

Art social et communautaire

- Amey, C., Ebstein, J. et Ivernel, P. (1983). *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*. Lausanne : L'Âge d'homme.
- Baillargeon Fortin, A. (2009). *Théâtre et changement humain : agir sur l'isolement social par une approche inspirée du théâtre d'intervention*. [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/1912/>
- Bensouda Koraichi, S. (2020). *Création collective mettant en pratique les cycles repères dans une perspective de rapprochement intergénérationnel : recherche création*. [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/14049/>
- Boal, A. (2009). *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La Découverte.
- Boal, A. (2004). *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Paris: La Découverte.
- Boal, A. (2002). *L'arc-en-ciel du désir : du théâtre expérimental à la thérapie*. Paris : La Découverte.
- Cloutier, M. (2021). La mémoire du théâtre des femmes. *Jeu*, (178), 80–82.
- Collectif (1978). Manifeste du théâtre des cuisines : 1975. *Jeu*, (7), 69–78.
- Gendron-Langevin, M. (2014). Du regard en soi au regard de l'autre. *L'Annuaire théâtral*, (55)73–88. <https://doi.org/10.7202/1033703ar>
- Gilles, B. (2019, 8 mars). Elles disent, chœur de femmes qui bat en solidaire. Marsactu journal local d'investigation. <https://marsactu.fr/elles-disent-choeur-de-femmes-qui-bat-en-solidaire/>
- Holliday, K. et Seguin, A. (2018). *La grande cueillette des mots du Granit : l'importance des arts dans une société qui se rebâtit*. Dans GRET (dir.), *Théâtre-Éducation : Pluralité Des Trajectoires* (p. 144-149). Montréal: GRET, Groupe de recherche en enseignement du théâtre.

- Lamoureux, E. (2011) Art, communauté et vivre-ensemble. *Université Laval*. Récupéré de <http://www.celat.ulaval.ca/wp-content/uploads/2011/11/Lamoureux-synth%C3%A8se.pdf>
- Lamoureux, È. (2010). La participation au cœur de l'art d'intervention québécois : la manœuvre et l'art communautaire comme formes inventives d'engagement artísticosocial. *Dans Cahiers de l'action culturelle*, 8(1), 14–20. Récupéré de https://actionculturelle.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/78/2020/03/cahiers_acv8n1_1.pdf
- Lamoureux, È. (2010). Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale. *Amnis*, 9(1), 1-11. <https://doi.org/10.4000/amnis.314>
- Lamoureux, È. (2009). *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec* (Ser. Collection théorie, th 03). Éditions Écosociété.
- Larcher, A. (2017). Introduction au théâtre d'intervention. *Université Laval*. Récupéré de https://aifris.eu/03upload/uplolo/cv4819_2337.pdf
- Lizé, C. (1986). «Théâtre des cuisines» et avant-garde théâtrale au Québec depuis 1960. Dans J. Pelletier (dir.). *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec*. (p. 181-193). Université du Québec à Chicoutimi.
- Marceau, C. et Gendron-Langevin, M. (2018). Dialogue sur les enjeux liés à une démarche théâtrale de prise de parole citoyenne. Dans GRET (dir.), *Théâtre-Éducation : Pluralité Des Trajectoires* (p. 102-112). Montréal: GRET, Groupe de recherche en enseignement du théâtre.
- Nascimento Da Luz, R. (2018). Le théâtre d'intervention comme un médiateur de changements communautaires. Dans GRET (dir.), *Théâtre-Éducation : Pluralité Des Trajectoires* (p. 134-142). Montréal: GRET, Groupe de recherche en enseignement du théâtre.
- Neumark, D. (2003). Entre nous : valeurs communes et pratiques créatives partagées. *Esses*, 48(1). Récupérer de <https://esse.ca/fr/entre-nous-valeurs-communes-et-pratiques-creatives-partagees>
- O'Leary, V. (2004). Compte rendu de [Le Théâtre des Cuisines et *les Décrocheurs de rêves*]. *Jeu*, (113), 97–103.

Straehl, P. (2014). *La dramathérapie, une approche psychothérapeutique innovatrice, auprès d'ex-militaires aux prises avec des traumatismes liés au stress opérationnel : étude de cas : l'expérience vécue au sein du Homefront Theater Group, du Veterans Administration Hospital, à West Haven, Connecticut*. [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/6778/>

Surel-Tupin, M. (1983). *La prise de parole des femmes au théâtre*. Amey, C., Ebstein, J. et Ivernel, P. (dir.), *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*. (p. 56-77). Lausanne : L'Âge d'homme.

Art de l'installation, écriture spontanée et rapport aux publics

Alberganti, A. (2013). *De l'art de l'installation. La spatialité immersive*. Paris : L'Harmattan.

Baillargeon, S. (2019, 12 octobre). Le viol dans la culture. *Le Devoir*. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/culture/ecrans/564670/pourquoi-et-comment-le-viol-est-en-surpresentation-graphique-dans-les-series-tele>

Brugère, F. (2011). Quelle disparition de l'œuvre ? *Nouvelle revue d'esthétique*, 8, 5-8. <https://doi.org/10.3917/nre.008.0005>

Hudon, V. (2013). *L'installation : une expérience limite du théâtre ? : le cas de Personnes de Christian Boltanski*. [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/5507/>

Lemaître, S. (2009). Le je(u) surréaliste. L'écriture automatique d'André Breton, méthode d'exploration. Dans C. Lignereux et J. Piat (dir.), *Une langue à soi : propositions* (p. 213-232). Presses universitaires de Bordeaux.

Lesage, M.-C. (2016). Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu. *L'Annuaire théâtral*, (60), 13–25. <https://doi.org/10.7202/1050919ar>

Lassalle, H. (1983). Les Pénétrables de Jesús Rafael Soto. *Vie des arts*, 28(113), 40–41.

Mader, R. & Schweizer, N. (2005). « *Your Body is a Battleground* ». De quelques objets de l'histoire de l'art. *Nouvelles Questions féministes*, 24, 67-82. <https://doi.org/10.3917/nqf.241.0067>

Paré, A.-L. et Lambert, B. (1992). Beuys = Matière à penser + / Beuys = Food For Thought +. *Espace Sculpture*, (21), 30–39.

Schechner, R. (2008). *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux usa*. Montreuil-sous-Bois (Seine-Saint-Denis) : Éd. Théâtrales.

Agression.s sexuelle.s et enjeux féministes

Bachand, R. (2014). L'intersectionnalité : dominations, exploitations, résistances et émancipation. *Politique et Sociétés*, 33(1), 3–14. <https://doi.org/10.7202/1025584ar>

Bacqué, M. & Biewener, C. (2013). L'empowerment, un nouveau vocabulaire pour parler de participation ? *Idées économiques et sociales*, 173, 25-32. <https://doi.org/10.3917/idee.173.0025>

Baillargeon, S. (2019, 12 octobre). Le viol dans la culture. *Le Devoir*. Récupérer de <https://www.ledevoir.com/culture/ecrans/564670/pourquoi-et-comment-le-viol-est-en-surpresentation-graphique-dans-les-series-tele>

Bergheul, S et Fernet, M. (2018). *Les violences à caractère sexuel : représentations sociales, accompagnement, prévention*. Montréal: Presses de l'Université du Québec.

Brey, I. (2020). *Le regard féminin : une révolution à l'écran*. Paris : Éditions de l'Olivier.

Despente, V. (2006). *King Kong théorie*. Paris : Grasset & Fasquelle.

Fédération des maisons d'hébergement pour femmes. (2018). *Intervention féministe intersectionnelle réflexions et analyses pour des pratiques égalitaires et inclusives. Guide d'introduction à l'intention des partenaires*. Récupéré de [http://fede.qc.ca/sites/default/files/upload/documents/publications/guide_ifi -
_partenaires.pdf?fbclid=IwAR1AlhMMFQtk9FhRnem4X9ypbtGp7rplKZvWcJF1a-
eo2kZu-ILDisFjvJs](http://fede.qc.ca/sites/default/files/upload/documents/publications/guide_ifi_-_partenaires.pdf?fbclid=IwAR1AlhMMFQtk9FhRnem4X9ypbtGp7rplKZvWcJF1a-
eo2kZu-ILDisFjvJs)

Gauthier-Boiteau, D. (2020). Suzanne Zaccour, la fabrique du viol, Montréal, Léméac, 2019. *Canadian Journal of Women and the Law*, 32(2). <https://doi.org/10.3138/cjwl.32.2.07>

Guiducci, J. (2021, 12 mars). Entre mémoire et histoire, ces rues qui changent de nom. *France info*. <https://france3-regions.francetvinfo.fr/provence-alpes-cote-d-azur/bouches-du-rhone/marseille/entre-memoire-et-histoire-pourquoi-de-plus-en-plus-de-rues-changent-de-nom-1993666.html>

- Lacombe, C. (2019, 15 juillet). Contre les violences patriarcales : #MeToo et #NiUnaMenos, voix des Amériques. *L'Ordinaire des Amériques*, Coin des curiosités. <http://journals.openedition.org/orda/4921>
- Laforest, J. et Baril, K. (2018). Les agressions sexuelles. Dans Laforest, J., Maurice, P. et Bouchard, L. M. (dir.). *Rapport québécois sur la violence et la santé*. (p. 55-95). Montréal : Institut national de santé publique du Québec.
- Regroupement québécois des Centres d'aide et de lutte aux agressions à caractère sexuel. (2010). *La déclaration de principe du RQCALACS*. Récupéré de http://www.rqcalacs.qc.ca/publicfiles/declaration_principe_2010.pdf
- Regroupement québécois des Centres d'aide et de lutte aux agressions à caractère sexuel. (2017). *Services en agressions sexuelles. Une situation alarmante : des solutions présentes. Portrait des besoins au sein du Regroupement québécois des CALACS*. Récupéré de <http://www.rqcalacs.qc.ca/administration/ckeditor/ckfinder/userfiles/files/Portrait%20des%20besoins%20services%20en%20agressions%20sexuelles%202017.pdf>
- Regroupement québécois des Centres d'aide et de lutte aux agressions à caractère sexuel. (2019). *Rapport d'activité 2018-2019*. Récupéré de <http://www.rqcalacs.qc.ca/administration/ckeditor/ckfinder/userfiles/files/Rapport%20activite%20pour%20Web.pdf>
- Rey-Robert, V. (2019). *Une culture du viol à la française : du troussage de domestiques à la liberté d'importuner*. Montreuil : libertalia.
- Ricci, S. (2015, 31 janvier). Notre système judiciaire peut-il contrer la culture du viol ? *Huffpost*. https://www.huffpost.com/archive/qc/entry/notre-systeme-judiciaire-peut-il-contrer-la-culture-du-viol_a_23348025
- Robichaud, M., Centre de recherche interdisciplinaire sur la violence familiale et la violence faite aux femmes, et CRI-VIFF. (2008). *Les facteurs associés à l'abandon et à la persévérance des survivantes d'agression sexuelle dans les groupes de soutien*. Récupéré de <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2673558>
- Romito, P. (2006). *Un silence de mortes : La violence masculine occultée*. Paris : Syllepse.
- Salmona, M. (2018). (2eme ed.) *Le livre noir des violences sexuelles*. Malakoff : Dunod 3
- Tazdaït, F. (2018). Viol et violence. *Topique*, 143(2), 31-44. <https://doi.org/10.3917/top.143.0031>

Zaccour, S. (2019). *La fabrique du viol*. Montréal : Léméac.

Méthodologie

Baribeau, C. (2010) L'entretien de groupe : considérations théoriques et méthodologiques. *Recherches qualitatives*, 29(1), 28-49. Récupéré de [http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero29\(1\)/RQ_Baribeau.pdf](http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero29(1)/RQ_Baribeau.pdf)

Bergeron, M. et Hébert, M. (2006). Évaluation d'une intervention de groupe utilisant une approche féministe pour les femmes victimes d'abus sexuels. *Abus et négligence envers les enfants*, 30(10), 1143-1159. <https://doi.org/10.1016/j.chiabu.2006.04.007>

Boutin, G. (1997). *L'entretien de recherche qualitatif*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Larousse. (2022). Réminiscence. Dans Le dictionnaire de la langue française. Récupéré le 15 juillet 2022 de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9miniscence/68007>

Morris, M., Muzychka, M. et Institut canadien de recherches sur les femmes. (2002). *La recherche-action participative : Un outil pour le changement social !* Ottawa : CRIAW / ICREF

Ntebutse, J. & Croyere, N. (2016). Intérêt et valeur du récit phénoménologique : une logique de découverte. *Recherche en soins infirmiers*, 124, 28-38. <https://doi.org/10.3917/rsi.124.0028>

Ouellet, F. (2000). La recherche dite "alternatives". Dans Mayers, R. (dir.), *Méthodes de recherche en intervention sociale* (2^e éd., p. 287-325). Boucherville : Gaetan Morin.

Médiagraphie

Filmographie

Perreault, É. et Néron, M. (réalis.). (2021). *La parfaite victime*. [Film]. Film Progreso inc., Cinémaimaginaire.

Simpson, M. (réalis.). (2018). *Mon corps, c'est mon corps - Le film pour adultes*. Montréal : Office national du film du Canada. https://www-onf-ca.proxy.bibliotheques.uqam.ca/film/mon_corps_cest_mon_corps_film_pour_adultes/

Pages Web

Anonyme. (2021). *À propos*. Dis Son Nom. <https://www.dissonnom.ca/>

GRET. (2017). *Conférence théâtre social en République démocratique du Congo : solutions dans la lutte contre les violences faites aux femmes*. Conférences MIDI-GRET. <https://www.gret.uqam.ca/conference-theatre-social-en-republique-democratique-du-congo-solutions-dans-la-lutte-contre-les-violences-faites-aux-femmes/>

La fabrique culturelle.tv. (2017). *Le théâtre, une voix pour les femmes congolaises*. Vidéos. <https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/10259/le-theatre-une-voix-pour-les-femmes-congolaises>

Regroupement québécois des centres d'aide et de lutte contre les agressions à caractère sexuel. (2013). *Statistiques*. Récupéré de <http://www.rqcalacs.qc.ca/statistiques.php>

Théâtre des Petites Lanternes. (2021). *À propos*. Historique. <https://www.petiteslanternes.org/a-propos>

Théâtre des Petites Lanternes. (2021). *Bongo Té, Tika!* Créations. <https://www.petiteslanternes.org/productions>

Trêve pour Elles. (2019). *Définition*. Analyse de la problématique. <https://trevepourelles.org/analyse-de-la-problematique/>

Webradios

Dumont *et al.* (2021, 22 juillet). Poétiques des territoires. Épisode 6 : Estrie. [Transcription de discours]. JEU. <https://revuejeu.org/2021/07/22/episode-6-estrie/>