

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REPRÉSENTER L'ACCOUCHEMENT DANS LA FICTION AUDIOVISUELLE : CINÉ-COLLAGES,
DÉTOURNEMENTS ET PROPOSITIONS.

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN COMMUNICATION

PAR

MARIE BRAEUNER

SEPTEMBRE 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Merci à mes directrices, Stéfany Boisvert et Diane Poitras, pour leur bienveillance, leur pudeur, leur foi en mon projet et leurs encouragements sans cesse renouvelés, en dépit des circonstances. Je sais ma chance d'avoir croisé votre route pour m'accompagner dans mon avidité à entreprendre ce cheminement intellectuel et artistique.

Merci à Louis-Claude Paquin, qui a su me sortir du « conflit d'allégeance » qui étouffait mon désir créatif et m'a permis de le déployer en respirant, enfin!

Merci à Anouk Bélanger pour son écoute qui fut décisive, à l'automne 2021.

Merci à Sophie Lambert et Émilie Bélanger qui chacune à leur façon, ont partagé mes doutes, mes rages et mes émerveillements lors de ce parcours de maîtrise.

Merci aux femmes qui partagent leurs histoires d'accouchements et qui permettent de redonner du sensible aux récits et à l'Histoire des femmes.

Merci à H., d'avoir été le rocher, l'ancre et l'arbre lors de mes deux accouchements : expériences génésiaques et fondatrices de cette recherche-crédation.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
RÉSUMÉ	v
GENÈSE	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 MISE EN CONTEXTE	3
1.1 Écrire <i>en</i> première personne.....	3
1.2 L'accouchement serait-il un non-sujet?	5
CHAPITRE 2 ANCRAGES CONCEPTUELS	9
2.1 LES CULTURAL STUDIES.....	9
2.1.1 Les représentations audiovisuelles : construction d'un imaginaire collectif de l'accouchement ..	9
2.1.2 Un grand absent.....	10
2.1.3 Une vision restrictive et normative.....	11
2.1.4 Des ellipses narratives.....	13
2.1.5 Le choix des mots, l'invisibilisation	14
2.1.6 Une tendance à l'essentialisation	15
2.2 FÉMINISMES.....	16
2.2.1 Des féminismes en mouvement.....	16
2.2.2 Le corps-prison et la dimension sociale de la maternité – le féminisme matérialiste	18
2.2.3 Le corps comme vecteur d'émancipation – le féminisme phénoménologique	20
2.2.4 Du corps vécu au genre vécu	22
CHAPITRE 3 (DÉ)CADRAGE ESTHÉTIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE	26
3.1 RESENTIR MES IMAGES : UNE APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DES IMAGES EN MOUVEMENT ..	28
3.2 Corpus d'inspiration – images en mouvement.....	31
3.2.1 Stan Brakhage, (1933-2003).....	31
3.2.2 Michelangelo Frammartino, (1968-).....	33
3.3 FAIRE PARLER MES IMAGES : LE COLLAGE, PRATIQUE FÉMINISTE DE DÉTOURNEMENT	36
3.4 Corpus d'inspiration – collages	37
3.4.1 Hannah Hoch, (1900-1990).....	37
3.4.2 Wangechi Mutu, (1972-).....	40
3.5 Une pratique intuitive	43
3.6 Une esthétique formalisée dans la pratique	44

3.7 Une « coopération textuelle ».....	45
CHAPITRE 4 CRÉATIONS : ÉCRITS ET FILMS	47
4.1 LES FILMS	48
4.2 Proportions, 1'22, 2021.....	48
4.3 Dentelle, 0'37, 2021	50
4.4 Écorce, 0'24, 2021.....	51
4.5 Tempête 1&2, 0'21, 2021	52
(ceci n'est pas une) CONCLUSION	55
ANNEXE A LISTE DES PRODUCTIONS AUDIOVISUELLES UTILISÉES DANS LES COLLAGES (par ordre alphabétique)	57
BIBLIOGRAPHIE	59

RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche-crédation est une exploration esthétique et théorique sur les représentations de l'accouchement dans la fiction audiovisuelle contemporaine. Il est composé de textes aux formes multiples, rédigés à partir d'expérimentations audiovisuelles présentées en ligne sous la forme de très courts-métrages. À partir de ma propre expérience de femme ayant accouché et dans une perspective féministe inspirée par l'approche critique des *Cultural Studies*, je questionne la façon dont la fiction contemporaine représente une scène d'accouchement. Ce travail de maîtrise pose les prémisses d'une thèse doctorale de recherche-crédation en communication et études féministes, qui approfondira les enjeux politiques, culturels et sociaux des représentations de la maternité dans la fiction audiovisuelle.

Mots-clés :

Accouchement, média expérimental, représentations, fiction audiovisuelle, féminismes

GENÈSE

Sensation diffuse d'un mélange pastel; vert pâle
de la jaquette, pêche des murs, rosé d'une
camisole.

Cliquetis métalliques, couinements de semelles
sur le sol, froissement des draps en papier et un
battement de cœur, son cœur, qui rythme une
scène que je ne ressens plus.

Les larmes de H. en voyant ses cheveux sortir,
rentrer, plusieurs fois. Je n'ai plus de force, la
poussée dure depuis trop longtemps, je suis
gelée.

Une directive : il sort maintenant,
ou j'utilise les forceps.
L. sort.

La salle se vide brutalement. Je reste seule.
Avec ma sage-femme. Mais sans eux.
Je ne comprends rien, j'appelle ma mère.

Quand H. passe la porte avec une petite boule
de draps dans les bras, j'oublie tout.
Pour quelques mois.

C'est un son irrégulier, entre le frottement et le
coup, contre la tôle. Les branches de l'érable
glissent sur le toit, au gré de la puissance de la
tempête.

Je les vois s'agiter dans le ciel, découpé en
triangle dans la fenêtre du toit cathédrale.
L'écho des branches se répercute
dans mon corps.

Mon corps est un arbre, qui cogne et qui bruisse,
qui se liquéfie et qui se tord. Une cathédrale de
chair où se répercute l'écho du « Ohm » que
nous entonnons, A., H. et moi.

Le son se propulse contre les parois de mon
utérus, se glisse dans l'oxygène de mon souffle
épuisé et vient soutenir une ultime contraction.

J'accouche de C. dans une douleur enflammée
et un rayon de lumière éblouissante.

INTRODUCTION

« [Réfléchir la maternité] ne consiste pas à exalter une condition exceptionnelle et inégalable, mais [à] restituer le vécu subjectif de ce qui ne se réduit pas à la *fabrication* du vivant. »

(Froidevaux-Metterie, La révolution du féminin, 2020, p. 438)

Une soudaine envie de fraises, une libido surdéveloppée, la perte des eaux dans un souper romantique, un conjoint qui s'évanouit à l'hôpital, un beau bébé rose et deux parents souriants. Voici quelques images qui affluent quand on pense aux représentations de l'accouchement dans la fiction audiovisuelle contemporaine.

Pourtant, de nombreux récits d'accouchement témoignent d'une tout autre expérience vécue et les femmes ayant accouché relèvent très souvent la dimension caricaturale de ces scènes. C'est mon cas : j'ai accouché deux fois et ne me suis jamais reconnue dans les films ou séries visionnés avant ces deux expériences. Cinéaste, j'initie en 2018 un tournage documentaire qui entend filmer une grossesse, un accouchement et un allaitement d'un point de vue social, politique et féministe; des expériences de vie qui marquent des corps de façon durable et silencieuse mais dont on trouve si peu de traces dans la fiction audiovisuelle. Je filme intuitivement, animée par une quête d'images sensibles et de récits singuliers. Mais je bute sur la forme et ma quête me ramène à l'université.

Cette recherche-crédation propose une réinterprétation de scènes d'accouchement issues d'œuvres de fiction à la lumière de ma propre expérience et d'autres glanées ailleurs (dans la littérature, les arts plastiques ou dans mon entourage au fil des années). Mon projet de recherche-crédation ne consiste pas seulement en une interprétation critique des images existantes, ni uniquement en la médiation d'expériences personnelles : mon mémoire-crédation se constitue à

leur confluence. Je fais l'hypothèse qu'en me réappropriant les images de fiction et en les faisant dialoguer avec mes propres représentations, je reprends ma place de sujet ayant accouché (Young, 1990) et je propose un langage sensible pour traduire une expérience aux multiples variations. Ainsi, j'espère en extraire une réflexion critique qui interroge la façon dont notre imaginaire collectif de l'accouchement se construit.

Plusieurs évènements personnels sont venus perturber le cheminement engagé lors de mon retour aux études et ont donc grandement modifié le projet de création tel que je le concevais initialement. De plus, le contexte pandémique qui a limité les expérimentations *in situ* a accru la nécessité de repenser la finalité de ma démarche de recherche : ce mémoire-crédation est donc une présentation d'expérimentations et de pistes de réflexion formelles qui sont envisagées comme les prémisses d'un projet de création plus large, que je souhaite déployer dans le cadre d'une thèse doctorale dès septembre 2022. Pour figurer l'enchâssement entre ces évènements de ma vie, la création et la rédaction, j'ai fait le choix d'une écriture « polyvocale », afin de faire « coexister de façon consécutive plusieurs niveaux d'écriture, factuelle, émotive, réflexive » (Paquin, 2019, p. 35). Ainsi, j'insère régulièrement des réflexions personnelles ou méthodologiques au détour d'ancrages conceptuels, même si cela n'apparaît pas dans les intitulés de chapitres. Pour davantage de clarté, j'ai également distingué les extraits de textes qui ont été écrits durant ces trois années de maîtrise, dans le cadre de séminaires ou dans mon journal de bord, en les inscrivant sur fond gris clair.

En espérant que la sinuosité du chemin, avec ses pauses involontaires et ses bifurcations indécises, enrichira ma démarche qui s'inscrit dans la continuité du projet révolutionnaire des mouvements féministes des années 1970 : faire de l'expérience intime un sujet politique.

CHAPITRE 1

MISE EN CONTEXTE

1.1 Écrire *en* première personne

« Aucune femme de ma famille ne m’a parlé de ma naissance », dit la protagoniste d’un documentaire sur les violences obstétricales¹. Que ce soit dans la sphère privée ou dans la sphère publique, l’accouchement reste un sujet encore peu discuté (Lahaye, 2018). Avec ce mémoire-crédation j’engage une prise de parole consciente qui souhaite contribuer, à sa hauteur, à briser ce silence, à l’instar d’autres initiatives féministes actuelles (*cf.* chapitre 2, 2.2). Il ne s’agit pas de décrire la naissance de mes enfants, mais de proposer quelques variations de représentations d’accouchement, à partir de mes propres expériences et de celles glanées autour de moi et dans la fiction, afin d’explorer ce qui « dans la singularité de ce qui est vécu, fait sens au-delà de soi » (Froidevaux-Metterie, 2022, p. 103).

En élaborant une recherche universitaire à partir de soi, l’emploi grammatical de la première personne va de soi, davantage dans le cadre d’une recherche-crédation. Cependant, je n’emploie pas le « je » qui « traduit le primat libéral de l’individu » (Froidevaux-Metterie, 2022, p. 101), mais un « je » qui assume une prise de parole incarnée; dans ce mémoire-crédation, j’écris, je parle *en* première personne (2022, p. 101). Cela signifie que mon corps est partie intégrante de la réflexion qui naît de mon expérience du monde, mais également de l’écriture de cette expérience. Ainsi, l’écriture incarnée « est générée dans les espaces liminaux entre l’expérience et le langage, entre le connu et l’inconnu, entre le somatique et le sémantique », ce qui a pour conséquence que « [l]e texte et le corps qui le génère ne peuvent pas être séparés » (Spry, 2001; cité dans Paquin, 2019,

¹*Histoires d’entrejambes*, France/Belgique, 2020, réalisé par Myleine Guiard-Schmid.

p. 36). De fait, j'ai expérimenté très concrètement ce que cela signifiait lors de la rupture du couple que je formais avec le père de mes enfants, lui qui est l'un des personnages clés des expériences génésiaques de ce mémoire-crédation. Si le corps est inséparable de l'écriture, il en va de même pour le geste créatif. En effet, « les méthodologies de la recherche et de l'écriture vont de pair avec la fabrication d'objets et la construction de récits, et toute recherche écrite n'est pas séparée de ma pratique artistique. C'est un art et mon art est ma recherche et l'un ne peut exister sans l'autre. » (Daichendt, 2012, cité dans Paquin, 2019, p. 31). J'ai réalisé tous les films de ce mémoire-crédation avant la séparation. Après cet événement, je me suis aperçue que j'étais incapable de reprendre le mouvement tel que je l'avais engagé jusqu'alors. Créer ces films à partir de moi me demandait de re-vivre, au sens propre du terme, cette expérience spécifique vécue avec le père de mes enfants. C'est ainsi que ce mémoire-crédation laisse autant de place, sinon plus, à l'écriture qu'à mes créations vidéo; l'écriture étant le seul moyen d'expression qui m'était alors accessible, du point de vue émotionnel. Je me suis engagée dans l'écriture d'un récit qui me permettrait une certaine mise à distance avec mes expériences, en reconstituant ma « pratique par une mise en forme des événements marquants tirés de l'expérience vécue des actes de création » (Paquin, 2019, p. 32). Dès lors, je n'envisage pas ce texte comme un document d'accompagnement de l'œuvre, mais comme une partie intrinsèque de mon œuvre de création.

D'autre part, pratiquer une écriture incarnée dans une perspective féministe signifie reconnaître l'inscription de mon expérience dans le contexte d'une société patriarcale, fondée sur l'oppression des femmes à partir de leur « potentialité » de maternité (cf. Nicole-Claude Mathieu, chapitre 2). Cependant, même si mes expériences de femme et d'accouchement sont similaires à bien d'autres, elles ne permettent aucunement de généraliser un propos sur le sujet. Je suis consciente des facteurs sociaux, économiques et culturels qui contribuent aux expériences vécues et qui influencent une multitude de situations différentes. Pour garder ce cap, je construis donc mon mémoire-crédation à partir du féminisme phénoménologique qui propose une analyse circulaire : en partant de l'observation de phénomènes sociaux invariables, il en dégage des logiques communes, tout en soulignant qu'elles s'actualisent toujours dans une grande diversité d'expressions (Froidevaux-Metterie, 2022, p. 108).

Enfin, à l'instar de Camille Froidevaux-Metterie, je propose un récit de soi dans une démarche heuristique, qui consiste à faire résonner ma propre voix avec celle d'autres femmes, car « mon récit singulier n'a de sens que s'il s'articule avec celui d'autres personnes » (2022, p. 108).

1.2 L'accouchement serait-il un non-sujet?

« L'accouchement serait-il un non-sujet? » Cette question de l'historienne Andrée Rivard révèle le peu de recherches universitaires qui existent sur ce sujet. Enfanter serait ainsi un processus biologique dont on sait à peu près tout et qu'il n'y aurait donc pas lieu de questionner (Rivard, 2016). C'est en s'inscrivant contre ce présupposé historique d'une « nature féminine » intrinsèque, soumise à une destinée biologique de procréatrice, que les féministes matérialistes des années 1970 ont proposé une lecture politique de la maternité. Elles ont mis en lumière les rapports de pouvoir et de domination des hommes sur les corps des femmes, spécifiquement construits autour de la « potentialité » de maternité (Descarries & Corbeil, 2002). Adrienne Rich articule l'expérience intime à des enjeux politiques en concluant son essai *Naitre d'une femme* par ces mots: « modifier l'expérience de l'accouchement, cela signifie modifier la relation des femmes à la peur et au non-pouvoir, à leur corps, à leurs enfants. Voilà qui sous-tend de vastes implications psychiques et politiques. » (1980, p. 260).

L'histoire de l'obstétrique nous renseigne sur cette perte de contrôle des femmes sur leur corps lors de l'accouchement. Expérience de vie exclusivement féminine jusque-là, c'est à la Renaissance que l'accouchement « devient affaire d'hommes » (Saint-Amand, 2013, p. 93), lorsque la science de l'obstétrique fait son apparition en excluant les sages-femmes et leur « savoir obscurantiste » (2013, p. 93). Stéphanie Saint-Amand, dans sa thèse de sémiologie, propose une analyse sémantique du verbe « accoucher », qui pourrait se lire comme une version courte de l'histoire de l'accouchement :

Alors que les verbes essentiellement pronominaux et réflexifs « s'accoucher » ou « se délivrer », qui transmettent une certaine intentionnalité, sont remplacés progressivement par le verbe transitif direct « accoucher », la langue française fait de l'enfantement un acte passif, qu'un tiers peut accomplir. La femme elle-même disparaît linguistiquement en tant qu'agente principale de la mise au monde : ce n'est plus elle qui « accouche », et encore moins « s'accouche » (2013, p. 93).

D'autre part, à la Renaissance, accoucher sans médecin est réservé aux femmes pauvres. Ainsi, la vision de l'accouchement sans assistance médicale devient, au cours des siècles, une pratique méprisée. En pleine période de colonisation du continent africain, un discours autour de la « bonne parturiente » se développe en parallèle de l'émergence de la figure de la « sauvage » : c'est dans l'opposition avec « la » femme noire qui accoucherait à quatre pattes en criant, que se forge l'image de « la » femme blanche, civilisée, qui accouche couchée et sans bruit. En plus de considérer comme « inconvenante » une position physiologiquement évidente, cette représentation colonialiste a persisté jusqu'à aujourd'hui, comme on le constate avec le mouvement de dénonciation des violences obstétricales et gynécologiques (VOG).

Ce mouvement, qui a connu en 2018 un certain écho médiatique, dénonce les violences effectuées par le personnel soignant, lui-même soumis à un système de prise en charge de la maternité qui ne reconnaît pas les femmes comme des sujets « pensants » (Lahaye, 2018). De nombreux témoignages de femmes ont émergé sur les réseaux sociaux, faisant état de paroles racistes, de gestes violents ou non consentis, voire de chirurgies imposées et non justifiées². Ces récits relatent la difficulté des femmes à exister en tant que sujets, expertes de leur propre corps au moment de leur accouchement. À ce sujet, Saint-Amant observe la difficulté de certaines femmes à exprimer une expérience dont elles se sont senties dépossédées. Elle y voit un lien avec la rupture de la

² Voir le site qui a rassemblé de nombreux témoignages de femmes victimes de violences obstétricales : <http://stopvog.org/>

transmission orale des histoires d'accouchement, le discours médical ayant remplacé la traduction sensible d'une expérience transmise d'une femme à l'autre (Saint-Amand, 2013).

C'est également ce qu'a analysé la philosophe Iris Marion Young lorsqu'elle a réfléchi à l'expérience corporelle des femmes durant la grossesse selon une approche phénoménologique. Selon elle, le discours sur la grossesse ayant été « privé de subjectivité » (1990, p. 160), il n'est pas surprenant que les images qui affluent quand on pense à la représentation de la grossesse et de l'accouchement au cinéma soient « problématiques » (Brey, 2020, p. 223). À ce sujet, Iris Brey dénonce une vision très clivée de l'accouchement au cinéma : soit on en rit (*Knocked up* d'Apatow, 2007), soit on en a peur (*Alien* de Scott, 1979 ou *Rosemary's Baby* de Polanski, 1968). Brey précise que « peu d'images montrent l'expérience de l'accouchement [...] du point de vue féminin, comme si c'était un point mort de nos représentations collectives » (2020, p. 223).

Sarah Lécossais a observé pour sa part qu'il existe un véritable tabou de l'accouchement dans les séries télé françaises. En effet, ce dernier est peu montré, proportionnellement au nombre de personnages de femmes dont la grossesse est un élément clé du scénario (Lécossais, 2017). De plus, ces rares représentations se limitent à une vision très sommaire de l'évènement dans laquelle la douleur est tue. Elle observe également le caractère essentialiste³ (cf. chapitre 2, 2.1.6) des représentations de la maternité dans la fiction, tout comme le « martèlement » d'une perspective hétéronormative et blanche de l'accouchement (Lécossais, 2016).

D'autre part, Lécossais et Brey font chacune un constat que j'ai pu moi-même corroborer au cours de mes recherches: il n'existe pas d'ouvrage traitant spécifiquement de la représentation de l'accouchement dans la fiction audiovisuelle. Au mieux, un chapitre aborde la représentation de la

³ L'essentialisme, dans le cas de l'étude de Lécossais, consiste à attribuer aux personnages de femmes enceintes des comportements qui relèvent de leur supposée « nature » qui serait déterminée par leur capacité reproductive, celle-ci « particip[ant] à la hiérarchisation entre les deux sexes, en raison même de leur soumission à leur corps et à ses humeurs, inférieures. » (Lécossais, 2017 :167)

maternité dans un essai sur les expériences corporelles féminines à l'écran (Ince, 2017). Cette observation pourrait s'expliquer par « la rareté des représentations de la grossesse et de l'accouchement dans nos arts » (Brey, 2020, p. 227). Il s'agit alors de se demander pourquoi on représente si peu, ou avec si peu de nuances, cette expérience de vie.

À la suite de Brey, j'estime qu'il y a lieu d'interroger cette rareté, car elle témoigne des rapports de pouvoir qui structurent notre société. Mon projet de mémoire est donc une proposition de réponse à la question d'Andrée Rivard qui ouvre cette section : l'accouchement et sa représentation audiovisuelle, de par les implications personnelles, sociales, artistiques et politiques qu'il soulève, EST un sujet.

CHAPITRE 2

ANCRAGES CONCEPTUELS

2.1 LES CULTURAL STUDIES

2.1.1 Les représentations audiovisuelles : construction d'un imaginaire collectif de l'accouchement

Mon mémoire-crédation s'inscrit dans la tradition de recherche interdisciplinaire et critique proposée par les *Cultural Studies*, qui vise à mettre en lumière les rapports de pouvoir et les phénomènes de marginalisation présents dans les médias. La culture est un lieu de tension qu'il y a lieu d'interroger : elle est à la fois productrice de sens et médiatrice des préoccupations sociales de la société qu'elle représente (Hall, 2008a). Stuart Hall a relevé les mécanismes qui permettent de sélectionner, d'incorporer et donc d'exclure certains éléments dans « tout l'éventail de la pratique humaine » (Hall, 2008, p.69), contribuant ainsi à la construction du caractère hégémonique d'un système de représentation. Dès lors, la fiction audiovisuelle se révèle un lieu d'observation pertinent pour tenter de comprendre le monde social, car « toujours, la fiction nous parle du réel » (Coulomb-Gully, 2012, citée dans Lécossais, 2015, p. 56).

Au cinéma et dans les séries télévisées, le scénario, les choix de mise en scène, les décors, le casting ou les dialogues sont des éléments d'un dispositif sémiotique qui contribuent à créer un discours particulier sur l'accouchement. Ce dernier est donc contrôlé (Foucault, 1971, cité dans Lécossais, 2015) et c'est à travers sa récurrence et son « martèlement » (Lécossais, 2016) que se dégage son caractère idéologique. Ainsi, toutes les représentations sont productrices de sens et d'imaginaires

« dans leur conflictualité comme dans leurs visées hégémoniques » (Hall 2008a : 52-53) et contiennent de fait une dimension politique.

Dans ce chapitre, je ferai coïncider mes observations faites à partir d'un corpus d'une cinquantaine d'œuvres, établi de façon empirique, avec l'analyse des chercheuses féministes en études médiatiques qui ont révélé la place relative des expériences des femmes à l'écran (Brey, 2018), l'absence de subjectivité des personnages féminins, de même que le caractère normatif et hégémonique des représentations de la grossesse et, quand c'est possible, de l'accouchement (Lécosais, 2015). Étant donné le peu de travaux traitant exclusivement de l'accouchement, j'utilise aussi ceux qui abordent plus largement le sujet de la maternité.

2.1.2 Un grand absent

Iris Brey compare le nombre de films de guerre (les soldats sont en grande majorité des hommes) et le nombre de films qui mettent en scène des expériences du monde d'un point de vue de femme, pour affirmer qu'au cinéma « l'expérience féminine a moins de valeur que l'expérience masculine » (2018, p. 99). Elle ajoute que « l'accouchement, la grossesse et l'avortement sont des expériences qui demeurent hors-champs dans le cinéma dominant » (2020, p. 222).

Dans les années 1950, l'interdiction du mot « pregnant » dans les films et les séries américains, jugé trop vulgaire, a forcé les productions à recourir à différentes astuces pour le signifier autrement⁴. Sarah Lécosais rappelle que longtemps, l'accouchement n'a pas été montré au cinéma, la scène du père faisant les cent pas dans le couloir s'étant progressivement imposée dans

⁴ Dans un épisode de « I love Lucy » (série à grand succès commercial diffusé en 1952 sur le réseau américain CBS), le personnage principal Lucy, est enceinte. Pour ne pas utiliser ce mot proscrit, la production a titré cet épisode « Lucy is Enceinte ». https://www.huffpost.com/entry/i-love-lucy-lucy-is-enceinte_n_3652507

l'imaginaire collectif comme étant « la » scène d'accouchement (2017, p. 169). Même si elle note que la grossesse d'un personnage est de plus en plus utilisée comme ressort narratif comparativement aux séries des années 1990 (2015, p. 35), elle constate néanmoins que « les accouchements demeurent [...] placés dans l'ellipse » (2017, p. 169). Par exemple, sur l'entièreté du corpus qu'elle a étudié, soit 10 ans de séries télévisées françaises, 36 grossesses sont suivies mais seules 8 scènes d'accouchement sont montrées (2017). Or, ce qui est montré relève « d'un traitement fictionnel stéréotypé » (Lécossais, 2017, p. 169) qu'il y a lieu d'interroger.

2.1.3 Une vision restrictive et normative

Juillet 2021

Lorsque j'ai montré mes explorations visuelles sur l'accouchement, plusieurs personnes ont remarqué une certaine redondance dans mes productions qui présentent exclusivement l'accouchement comme étant quelque chose de difficile, brutal, ou « cauchemardesque » m'a-t-on dit. Ces retours m'ont permis de constater que je reproduisais, malgré moi, une vision univoque d'une expérience que j'aspire pourtant à traduire dans sa diversité.

Cette observation m'a frappé car ma propre expérience n'a pas été « cauchemardesque ». Ainsi, sans m'en apercevoir, j'ai favorisé des représentations qui s'inscrivent en opposition avec celles de la fiction (la plupart du temps des grands moments de joie), plutôt que de concentrer mes désirs de montage sur la polysémie de l'expérience.

Brey et Lécossais ont toutes deux constaté qu'il existe une importante similitude dans les choix scénaristiques et de mise en scène pour traiter les séquences d'accouchement (Lécossais, 2017, Brey, 2020). La plupart des scènes est en effet traitée sur un ton humoristique ou dramatique. Selon Lécossais, l'emploi de la comédie « participe à invisibiliser ou à tout le moins minimiser les souffrances des femmes qui accouchent » (2017, p. 170).

Dans une écrasante majorité, l'accouchement représenté dans un film ou une série télé se déroule à l'hôpital ; le couple mis en scène est un couple blanc et hétérosexuel et j'ai même relevé que dans les séries américaines, le personnel soignant est très souvent composé de personnes noires.

En termes de découpage visuel, le cadrage donne autant d'importance aux visages des médecins, à ceux du personnel soignant ou de la personne accompagnante qu'à la femme qui accouche. Elle qui pourrait être le sujet de la scène... et qui l'est si peu ! En effet, dans plusieurs scènes visionnées c'est *l'accouchement* qui est le sujet, au détriment du *personnage* qui accouche. La scène d'accouchement est rarement traitée comme un pivot narratif qui permettrait de faire progresser le personnage dans l'histoire. Ainsi, la femme qui accouche semble confinée à un rôle de participante, au même titre que les autres protagonistes, d'une scène bien rodée, avec son décor, ses personnages et sa mise en scène attendue qui ellipse systématiquement plusieurs séquences d'un accouchement.

Dans ma création filmique *Dentelle* (cf.p.50), j'ai donc transformé des images de fiction afin d'essayer de redonner une certaine subjectivité aux personnages de femmes qui accouchent.

Mai 2022

Après ma conférence sur mon projet de mémoire (donnée dans le cadre du colloque *Genre(s) et communication* de l'ACFAS 2022), une auditrice est venue me trouver. Tout en adhérant à ma proposition, elle m'a révélé que pour elle, son expérience d'accouchement avait ressemblé aux images de fiction que j'avais montrées. Elle avait ressenti « l'absence de subjectivité » dont je parlais en détaillant le personnage, elle avait vécu cette foule de praticiens qui ne lui portait pas véritablement attention, à l'instar des choix de mise en scène que je dénonçais, et avait souffert de la « domination » (son terme) totale du médecin sur son accouchement. Son témoignage ressemble à d'autres que j'ai pu lire dans le cadre du mouvement de dénonciation des violences obstétricales. Néanmoins, je n'avais jamais envisagé le rapprochement avec ces images. Je me demande si la permanence de ces représentations dans la fiction ne participe pas à une certaine légitimation des comportements dénoncés. Et dans quelle mesure elle favorise un sentiment d'acceptation de l'inacceptable chez les parturientes?

Diversifier les représentations pourrait donc participer à créer un mouvement de refus des pratiques non souhaitées (dans le cadre d'un réel dialogue social et de la mise en place de politiques affirmées, bien entendu).

2.1.4 Des ellipses narratives

J'ai fait le même constat que Lécossais lorsqu'elle résume la représentation des accouchements de son corpus à « une volée de contractions, une suée et quelques larmes de joie [qui] ouvrent la voie à l'arrivée d'un bébé en bonne santé et d'une maman souriante et heureuse. » (2017, p. 169). La médicalisation de l'accouchement n'est jamais questionnée, tout comme la position couchée de la parturiente. On ne voit jamais les touchers du col à répétition ou une épisiotomie, et le temps de l'accouchement n'est pas montré dans la durée. Pour Lécossais, « beaucoup de choses demeurent ainsi invisibles et éludées par la narration » (2017, p. 169). Elle ajoute qu'en ignorant certaines séquences, les séries participent à l'élaboration d'une perception de l'accouchement « comme si [cela] n'avait aucune conséquence sur la santé et le corps des femmes » (2017, p. 171).

Dans *Proportions* (cf.p.48), j'ai voulu mettre en contradiction cette représentation de l'accouchement qui ne s'attarde qu'à la toute fin de l'expérience, soit l'instant où le bébé est réuni avec ses parents. J'ai travaillé une autre version possible de la fin d'un accouchement, en rappelant qu'une fois le bébé expulsé, il reste à accoucher du placenta quand il n'est pas sorti avec le bébé (ce qui peut arriver aussi).

Le choix des (rares) scènes s'avère aussi intéressant à observer que le choix de mots (non) utilisés lors des séquences d'accouchement. À ce sujet, Iris Brey note que dans la série médicale *Grey's Anatomy* le mot vagin n'est jamais prononcé, ou est remplacé par d'autres surnoms et périphrases, même lorsqu'il s'agit de séquences d'accouchement (2018). Bien que cette série soit produite dans le contexte américain qui limite l'utilisation de mots qui pourraient « choquer » sur les grands

networks, il y a tout de même lieu de questionner ces restrictions qui concernent en grande partie le corps des femmes. En effet, ne pas nommer un phénomène participe à son invisibilisation sociale (Lécossais, 2017).

2.1.5 Le choix des mots, l'invisibilisation

Comme je l'ai dit précédemment, pour Lécossais, l'utilisation du registre comique permet de minimiser les souffrances liées à l'accouchement. Mais selon la chercheuse, ce silence fait aussi écho à des observations sociologiques et historiques qui démontrent le « caractère indicible des douleurs de l'enfantement » (2017, p. 170). Souvent, la perception de la douleur liée à l'accouchement est largement compensée par le bonheur d'avoir « donné la vie » (Vuille, 1998, citée dans Lécossais 2017, p. 171). Pensons au terme « baby-blues » qui tend à minimiser voire à effacer les implications d'une dépression post-partum. Ainsi, pour Lécossais, deux niveaux de discours s'imbriquent à la fois culturellement et historiquement : on ne voit ni n'entend ces douleurs dans les fictions « et leur silence, participe, de fait, à leur invisibilisation. » (2017, p. 171).

Avec *Tempête 1&2*, j'ai essayé d'exprimer cette douleur et ce rapport à la douleur de certaines femmes (cf.p.53). En créant spontanément des images inspirées de ma propre expérience ou d'autres récits entendus, j'ai constaté que j'avais cherché à m'extraire d'un certain imaginaire de l'accouchement qui m'habite pourtant solidement. En effet, Lécossais observe que « les séries mobilisent ici, tout autant qu'elles participent à le naturaliser, un imaginaire socio-discursif de la grossesse, de l'accouchement et de ses suites » (2015, p. 269).

2.1.6 Une tendance à l'essentialisation

Brey et Lécossais critiquent aussi le discours naturalisant de nombreuses œuvres, dans lesquelles les femmes sont « réassignées à leur genre et à leur rôle de reproductrices » (Lécossais, 2016, p.12) à travers la mise en scène d'un imaginaire de la grossesse qui passe indéniablement par un certain nombre de dialogues (« c'est hormonal »), et de situations qui sous-entendent que les femmes enceintes ne sont plus dans « leur état normal » (Lécossais, 2017). À l'instar de la sociologue Colette Guillaumin qu'elle cite, Sarah Lécossais précise que « leur comportement ne trouve pas ici d'explication rationnelle mais "naturelle", "passionnelle" » (2017, p. 166). Si Iris Brey cite deux exemples de séries qui mettent en scène différemment – et dans la durée – des accouchements (dans les séries *SMILF* sur Showtime et *La servante écarlate* sur Hulu), elle note néanmoins que dans le deuxième cas, le parallèle entre le personnage principal et une louve qu'elle croise au moment où elle va accoucher, propose un point de vue essentialiste sur la séquence (2020)⁵.

La naturalisation de la grossesse, et plus largement de la maternité, traduit un caractère idéologique très présent dans les séries et les films étudiés. Lécossais précise par exemple que la « normalité » associée au fameux *baby-blues* ne permet aucune prise en compte de la souffrance des femmes (2017, p. 171) et que les représentations véhiculées dans la fiction agissent comme « les opérateurs d'une reproduction idéologique, en faisant passer pour naturelles et comme relevant du "sens commun" des pratiques culturelles (Barthes, 1957, p. 9) dont l'historicité n'est pas évoquée. » (2017, p. 175).

⁵ Je pense que l'on peut proposer une autre interprétation de cette scène : l'accouchement est quelque chose que les humaines partagent avec tous les autres mammifères. Or, cette série raconte précisément la façon dont le corps procréateur des femmes est esclavagisé par les hommes. L'apparition de la louve est, selon moi, une critique de l'espèce humaine, dont une partie s'approprie le corps procréateur de l'autre, en le déterminant comme un élément de hiérarchisation sociale.

Ainsi, ces représentations participent à la création de « grandes logiques de construction discursive » (Boyer et Lochard, 1998, cités dans Lécossais, 2015, p. 269) qui modèlent l’imaginaire de l’accouchement. Sans être le reflet ni l’écho de la réalité, les représentations proposées par la fiction audiovisuelle n’en demeurent pas moins « constitutives » (McRobbie, 1997, p. 374) de nos pratiques sociales et de notre culture.

Les Cultural Studies s’intéressent également au contexte de production des œuvres, car les représentations étudiées interviennent comme une « réponse à un agencement de normes et de visions du monde, à un moment donné, dont il semble très difficile de démêler l’intentionnalité. » (Lécossais, 2017, p. 144). Dès lors, pour tenter de répondre à ma question initiale, il me faut inscrire ma recherche-crédation dans le contexte politique et social qui influence la production audiovisuelle et qui a nourri mes propres représentations et expériences d’accouchement. Pour ce faire, je m’appuierai sur les approches féministes qui ont pensé la maternité tant d’un point de vue institutionnel (Rich, 1980) qu’expérientiel (Young, 1990).

2.2 FÉMINISMES

[...] feminism provides a critical understanding: not femaleness (the fact of being female), not femininity (as a positionality of desire, a narrative trope, a figure of style), but feminism which is a critical reading of culture, a political interpretation of the social text and of the social subject, and a rewriting of our culture’s “master narratives.”
(de Lauretis, 1987, p. 113)

2.2.1 Des féminismes en mouvement

À différentes époques, les théoriciennes et militantes féministes ont articulé l’existence du système patriarcal avec la capacité reproductrice des femmes. Toutefois, Descarries et Corbeil

précisent que « tout au cours de son évolution contemporaine, la pensée féministe ne sera jamais le lieu d'une seule parole, ou d'un seul modèle d'interprétation sur la signification de la maternité dans la vie des femmes et leur accès à l'identité » (2002, p. 25). De la même façon, je crois qu'une vie de mère (de parent) ne sera pas le lieu d'une pensée figée sur la parentalité, et que celle-ci évolue à mesure que les enfants grandissent et que les expériences se transforment. Selon moi, le féminisme est une pensée constamment en mouvement parce qu'elle s'enracine dans l'expérience vécue.

Janvier 2020 (texte rédigé dans le cadre du séminaire *Approches, théories et méthodes de recherche en études féministes*, où il nous était demandé de retracer notre histoire du féminisme.)

C'est à la naissance de mon premier enfant que mon féminisme a pris corps. Jusque-là je vivais un féminisme désincarné. Je crois qu'il s'agissait surtout d'une posture intellectuelle un peu creuse [...] Cette expérience si intime et singulière s'est percutée à la façon dont le groupe social auquel j'appartiens l'a organisée et instituée. Il y avait dissonance. Elle s'est avérée agressive, envahissante et violente. C'est ainsi que je suis *devenue* féministe.

En ce sens, je fais mienne l'observation de Froidevaux-Metterie quand elle énonce : « c'est par le récit de sa propre expérience de la domination et la mise en résonance de ce récit avec ceux d'autres femmes que l'on entre en féminisme » (2022, p. 105).

Comme exprimé dans l'extrait ci-dessus, c'est l'approche féministe de la maternité comme fait social qui m'a permis de surmonter une dépression post-partum, et bien qu'elle continue à alimenter ma réflexion aujourd'hui, je la développe aussi à partir d'autres perspectives. Dès lors, mes expériences d'accouchement, mon désir créatif et ma posture intellectuelle ont fait de ma recherche-crédation un espace où se sont affrontées plusieurs approches féministes de la maternité, parfois très opposées, ce qui l'a autant nourrie qu'inhibée. À l'instar de Hall, j'ai expérimenté le fait que la théorie a toujours « direct or indirect practical consequences » (cité par Guimarães Corrêa, 2020, p. 825).

2.2.2 Le corps-prison et la dimension sociale de la maternité – le féminisme matérialiste

Dans un premier temps, ma compréhension de ce que je vivais après mon premier accouchement a trouvé écho dans le féminisme matérialiste. Il m'a permis de dégager le « caractère éminemment politique et social de la maternité, en mettant en évidence les conditions sociopolitiques à travers lesquelles le rapport des femmes à la maternité et à la dimension nourricière est reproduit, et leur échappe en conséquence » (Descarries & Corbeil, 2002, p. 34). Nicole-Claude Mathieu a mis en lumière l'importance de la maternité dans la construction des rapports sociaux de genre; selon elle, il faut « considérer comment la société se sert de cette donnée biologique qu'est l'enfantement pour particulariser socialement la femme » (Mathieu, 1977, p. 60, citée dans Lécossais, 2020, p. 18). Ainsi, la possibilité des femmes de mettre au monde des enfants est utilisée comme argument à la hiérarchisation entre les groupes sociaux (Delphy, 2009, citée dans Lécossais, 2020, p. 18) et à la minoration des femmes. Elles sont renvoyées à leur condition « naturelle », comme si la maternité n'était qu'un principe biologique indépendant de toutes contingences sociales et culturelles. Or, Yvonne Knibiehler rappelle que « la fonction maternelle chez les humaines n'a rien de naturel : elle est toujours et partout une construction sociale, définie et organisée par des normes, selon les besoins d'une population donnée à une époque donnée » (Knibiehler, 2001, p. 13).

J'ai désiré chacun de mes enfants, et mes grossesses et leurs naissances ont été de grands moments de joie partagée. Néanmoins, après mon premier accouchement, j'ai vécu une dépression post-partum qui n'a jamais été diagnostiquée parce que je l'ignorais. J'avais « tout pour être heureuse » mais je ne l'étais pas. Comme 10 à 20% des femmes ayant accouché, je l'apprendrai plus tard (Froidevaux-Metterie, 2022, p. 290), j'avais le sentiment insupportable d'être piégée, de n'être « qu'une mère » et qu'il me fallait embrasser ce nouveau statut avec apaisement et félicité. Les féministes matérialistes sont les premières à avoir « dénoncé la disparition de la femme au profit de la mère » (Descarries & Corbeil, 2002, p. 34). J'ai donc ressenti une convergence entre la sensation de n'être qu'un corps nourricier et une mère « naturelle » qui

ne recevait aucune reconnaissance pour le travail fourni (contrairement au père de l'enfant dont l'implication a été très remarquée), travail que Guillaumin a théorisé dans ce qu'elle nomme les « rapports de sexage » pour analyser la production domestique des femmes à travers, entre autres, la maternité (Guillaumin, 1978a). Cependant, pour les féministes matérialistes, le but est de « s'attaquer d'abord aux manifestations les plus virulentes de l'oppression [...] ou de dénoncer les effets pervers de l'institution maternelle (Rich, 1976) » (citée par Descarries & Corbeil, 2002, p. 33); elles travaillent donc à partir de la potentialité de la maternité des femmes sans s'attacher à l'expérience maternelle.

Les expériences vécues de ma première grossesse et accouchement correspondent, dans une certaine mesure, à celles d'une dépossession. Je suis devenue, à travers mon corps, un objet de contrôle social au détriment de ma subjectivité et de mon pouvoir d'agir. C'est pourquoi j'ai commencé le tournage d'un film pour documenter la deuxième grossesse de mon amie E. : elle voulait accoucher avec une sage-femme après une première césarienne et elle oscillait entre le « discours de peur de l'hôpital » et le discours « rassurant et encourageant » (selon ses propres mots) de la sage-femme⁶. Ainsi, je voulais *prouver* la puissance du contrôle social sur le corps des femmes, tout en m'intéressant à une caractéristique de l'expérience que je retrouvais très peu dans les productions culturelles et théoriques: les sensations. Je voulais faire sentir ce corps en pleine mutation, saisir le faisceau émotionnel que provoque une grossesse puis les mettre en contradiction avec certaines approches médicales de la maternité. En filmant E., j'ai tourné beaucoup d'images de nature. À ce moment-là, je n'ai pas questionné ce choix, tant ce tournage était spontané, urgent. Pourtant, ce rapport aux images de nature allait devenir le point central de toute ma réflexion en recherche-crédation (cf. chapitre 3).

⁶ Réaliser un AVAC (accouchement vaginal après une césarienne) est peu encouragé par le milieu médical qui redoute les risques de rupture de la cicatrice utérine (Lahaye, 2018). Au Québec, ce sont 0,5% des femmes qui subissent une rupture utérine lors d'un AVAC.

Source : <https://www.inspq.qc.ca/Data/Sites/8/SharedFiles/PDF/accouchement-vaginal-apres-cesarienne-avac.pdf>

2.2.3 Le corps comme vecteur d'émancipation – le féminisme phénoménologique

« Le corps peut être considéré comme une sorte de charnière ou comme un double seuil : intériorité vécue et extériorité plus sociopolitique. » (Grosz, 1992, p. 54)

Pour Camille Froidevaux-Metterie, qui a publié un livre sur le sujet intitulé *La bataille de l'intime*, nous assistons depuis les années 2010 au « tournant génital » du féminisme (2018). Le corps des femmes est certes l'objet de réflexions féministes depuis les origines, mais c'est seulement récemment que « les féministes ont engagé un combat destiné à libérer ce qui est à la fois le premier et l'ultime bastion de la domination masculine : le corps féminin dans sa dimension génitale » (Froidevaux-Metterie, 2018, p. 15). Froidevaux-Metterie s'appuie ainsi sur les nombreuses revendications féministes qui émergent depuis 10 ans, liées au corps dans sa dimension la plus intime : dénonciation des violences obstétricales, règles et endométriose, rapport aux seins, violences sexistes et sexuelles, post-partum..., etc. (2018). Pour la philosophe, ce « féminisme incarné » est théorisé par le féminisme phénoménologique qui explore « les sentiments et les modalités spécifiques de l'être-au-monde que la sexuation de leur corps produit pour les femmes dans le contexte d'une société aspirant à l'égalité entre les sexes » (2018, p. 155).

De la péridurale aux lilas en fleurs

Lorsque je suis entrée à la maîtrise en 2019, ma fille avait 6 mois. J'avais accouché dans un contexte très différent du premier et je portais encore en moi les traces de cette expérience positive d'un accouchement à domicile choisi. Pourtant, rien dans mes différents travaux à la première personne ne l'exprimait : je justifiais mon projet de recherche en abordant la maternité comme un fait social.

Assez rapidement au cours de mes premières expérimentations, la présence de la nature dans mes images s'est à nouveau imposée. Je me suis embourbée (pensais-je alors) dans un « conflit d'allégeance » qui a inhibé pendant plusieurs mois la formulation de mon projet de création.

Puisque le féminisme matérialiste faisait du corps des femmes le lieu de toutes les assignations⁷, en construisant un projet d'émancipation qui passe par le rejet de tout ce qui peut relier les femmes à la « nature », ou à leur prétendue « nature » (Froidevaux-Metterie, 2020), je ne parvenais pas à saisir ce qui spontanément me faisait filmer des lilas en fleurs. Étais-je en train de reproduire une vision essentialiste de la « femme-nature »?

Je l'ai dit précédemment : mon intérêt à filmer la nature pour évoquer l'accouchement fait suite à la naissance de L., à l'hôpital, sous péridurale, donc avant la naissance à domicile de C. Ainsi, il m'apparaît en écrivant ce texte que je recherchais déjà un lien, un liant entre l'environnement naturel et les expériences physiologiques de la périnatalité. Mon objectif n'était donc pas de reproduire mon expérience, ni celle d'autres femmes; j'étais en quête d'un langage audiovisuel qui rappellerait les sensations traversées, peu importe leur contexte. Réaliser cela aujourd'hui apporte un éclairage différent sur ce qui a guidé l'élaboration de mon projet.

En effet, je me suis longtemps appuyée sur la naissance de C. pour expliquer ma création. Je justifiais la présence de la nature dans mes images en l'associant à cette expérience d'accouchement marquée par le souvenir, partagé avec le père, d'une forte attention portée aux différents phénomènes naturels qui nous entouraient (lumière, son du vent, couleur du ciel). Or, que ce soit le silence brutal de la chambre d'hôpital vide quand mon bébé est parti en réanimation, la promesse des crêpes de ma sage-femme pour m'encourager dans les dernières contractions ou la rudesse d'un tissu sur ma peau, tous ces infimes détails ont forgé mes deux expériences. C'est l'inscription dans un contexte perçu à travers tous mes sens qui constitue l'expérience même. Ainsi, mon intérêt pour les images de nature ne traduit pas uniquement le besoin de varier les représentations d'accouchement, ni ne suggère que l'accouchement à domicile primerait sur un accouchement médicalisé; c'est plutôt une façon de rappeler que je m'inscris dans le monde et

⁷ Le corps est le dénominateur commun de l'assignation des femmes; corps de l'épouse (indépendance matérielle et charge mentale), corps de la mère (contrôle de la procréation et partage inéquitable de la tâche éducative), corps de l'amante (expression libre de sa sexualité). Voir Froidevaux-Metterie, 2020.

que sa marque sur mon corps produit de la connaissance située. C'est en considérant cette inscription du corps dans son contexte que la phénoménologie féministe reprend le concept du corps connaissant de Merleau-Ponty, en y rajoutant la dimension sexuée de la corporéité.

2.2.4 Du corps vécu au genre vécu

« Aucune femme ne peut se soustraire aux marquages de genre, mais la façon dont le genre marque sa vie lui est propre » (Young, 2007, p. 31)

La phénoménologie rompt avec le dualisme qui a longtemps orienté la pensée intellectuelle et qui considère que le corps et l'esprit sont deux entités distinctes. Pour Merleau-Ponty, le corps est le fondement de notre relation aux autres, il est ce par quoi nous donnons du sens au monde : « Mon existence comme subjectivité ne fait qu'un avec mon existence comme corps » (Merleau-Ponty, [1945] 1999, p. 470). Selon lui, toute connaissance s'enracine dans l'expérience incarnée et située d'une vie et celle-ci s'inscrit toujours dans un contexte donné. Même s'il est déterminé par des conditions sociales, notre corps permet aussi d'accéder au « pouvoir fondamental que j'ai d'être le sujet de toutes mes expériences » (1999, p. 417-418). Cependant, les fondateurs de la pensée phénoménologique considèrent « un corps générique et universel, un corps mâle, donc », et c'est Simone de Beauvoir qui démontre l'impossibilité de penser la « centralité du corps dans l'existence humaine sans envisager sa sexuation » (Froidevaux-Metterie, 2018, p. 152).

En approfondissant la pensée de Merleau-Ponty, Beauvoir démontre que les femmes, à cause précisément de leur corps, ne peuvent jouir de la même liberté que les hommes : « La femme comme l'homme est son corps; mais son corps est autre chose qu'elle » ([1949] 1976, T.I, p. 591). Dans le *Deuxième Sexe*, la philosophe propose une réflexion sur la façon dont le corps des femmes est soumis à la « souveraineté mâle » tout au long de leur vie (sexualité, mariage, maternité), elle montre que les femmes sont dépossédées de leur possibilité d'action en étant enfermées dans

leur condition matérielle corporelle. À l'instar de Merleau-Ponty, elle reconnaît que ce corps est en même temps le vecteur d'une existence subjective et indépendante et ajoute qu'il ne s'agit pas de « renoncer à sa féminité », car ça serait « renoncer à une part de son humanité » ([1949] 1976, T.II, : 1028). Beauvoir précise que l'utilisation du mot « féminin » « ne réfère à (...) aucune immuable essence » (1976, T.II, p. 5), mais se définit « comme un état contingent et construit du rapport des femmes aux autres et au monde qui engage leur corps sexué » (Froidevaux-Metterie 2018, p. 153). Ainsi, la philosophe propose à la fois de « révéler les mécanismes qui asservissent les femmes tout en reconnaissant leur capacité subjective à l'émancipation » (2018, p. 153). Elle pose les bases du féminisme phénoménologique qui sera développé par Iris Marion Young dans les années 1990.

Iris Marion Young, le genre vécu

Iris Marion Young cherche à « refléter les différents aspects de l'expérience corporelle quotidienne vécue par les femmes » (2005, p. 3) par des descriptions qui « suscitent une reconnaissance et même une certaine forme de plaisir » (2005, p. 6). Il s'agit pour les phénoménologues féministes de revendiquer « un ancrage théorique proche de l'expérience quotidienne et ordinaire, du concret, dans la lignée des mouvements et théories féministes qui ont insisté sur l'importance de l'expérience vécue dans la construction des connaissances » (Provost, 2021, p. 7).

Le corps-vécu, écrit Young, « is a unified idea of a physical body acting and experiencing in a specific sociocultural context; it is body-in-situation » (2005, p. 16). Elle articule ainsi le concept de corps-vécu avec la notion de genre pour intégrer la critique sociale à l'analyse de la corporéité féminine (Froidevaux-Metterie, 2018, 2022). En effet, selon Young, les rapports de pouvoir ne sont pas que subis, ils sont aussi vécus : « Gender as structured is also lived through individual bodies, always as personal experiential response and not as a set of attributes that individuals have in common. » (2005, p. 26). Young évite donc tout essentialisme; pour elle, il s'agit de reconnaître les spécificités corporelles sans pour autant en faire des marqueurs caractérisant une essence féminine (Froidevaux-Metterie, 2022, p. 95). Ainsi, elle offre une pensée du corps qui est à la fois le lieu de

la domination masculine et le vecteur privilégié de la liberté. Si la subjectivité est socialement construite, elle s'exprime néanmoins toujours à travers le prisme de la liberté individuelle (Froidevaux-Metterie, 2018, p. 97).

Young a développé sa pensée dans le contexte de la grossesse (de sa grossesse, entre autres) et les observations qu'elle en a faites traduisent *exactement* la façon dont j'ai vécu ma première expérience. Elle y développe le paradigme lié au fait d'être enceinte : il s'agit, selon elle, d'une dépossession totale de son corps dans un moment de création de soi et d'un corps comme « projet se faisant » (1990, p. 160). Young décrit comment le corps médical s'empare des grossesses en les pathologisant et prive ainsi les femmes de leur expérience subjective au profit du discours scientifique. Mais dans le même instant, la grossesse provoque un sentiment nouveau de confiance en soi, une assise dans le monde à travers un corps qui se révèle solide, capable de créer et de porter une vie.

In the experience of the pregnant woman, this weight and materiality often produce a sense of power, solidity, and validity. Thus, whereas our society often devalues and trivializes women, regards women as weak and dainty, the pregnant woman can gain a certain sense of self-respect. (Young, 1990, p. 167)

Pour moi les grossesses, mais aussi mon deuxième accouchement, ont été à la fois des instants de grande vulnérabilité et de puissance. Cette contradiction, ou plutôt cet entrelacement contradictoire, j'ai longtemps cherché comment le traduire et ce, bien avant d'entamer une recherche universitaire sur le sujet. Le langage tel que je sais l'employer me semblait trop pauvre. Alors j'ai essayé à travers les images en mouvement, et ma création *Écorce* (cf. p.51) est une tentative d'expression de ce paradoxe.

Les travaux d'Iris Marion Young réactualisent ainsi la pensée des féministes matérialistes en précisant que « l'expérience corporelle des femmes est révélatrice de leur condition d'aliénées,

mais témoigne aussi de la liberté qui est la leur de répondre de façon singulière et émancipatrice aux injonctions sociales » (Froidevaux-Metterie, 2020, p. 20). Ainsi, elle propose un « balancement entre un discours de la dénonciation et un discours de l'espoir » (Garrau & Le Goff, 2009, p. 205) dans lequel j'inscris entièrement ma propre démarche de recherche-crédation.

Janvier 2022

Reconstruire « le flux évènementiel » (Paquin, 2019, p. 9) de ma recherche-crédation à travers l'enchéassement des expériences qui nourrissent ma pratique et des concepts théoriques me permet, en écrivant ce texte, de donner du sens à ma démarche et *a fortiori* de créer de la connaissance. En effet, « le récit en tant qu'écriture est également un puissant moyen de découverte » (Paquin, 2019, p. 3).

Mon parcours en recherche-crédation pourrait incarner, en soi, une approche féministe phénoménologique de la recherche : tout en étant consciente des déterminismes sociaux qui me limitent, je suis aussi capable d'éprouver ma liberté en modulant ma perception de la maternité grâce à divers apports théoriques, tout en dénonçant un discours social problématique produit à travers les représentations audiovisuelles.

Le mouvement opéré a été celui d'un boomerang : il m'a fallu « partir loin de moi » pour mieux y revenir, afin de proposer une pensée qui aurait une valeur heuristique. J'ai d'abord interrogé une expérience très intime à l'aune de ses représentations culturelles. Je me suis éloignée encore en l'observant sous son angle social et politique. Puis je suis revenue à mon expérience, en essayant de mesurer l'impact de ces facteurs sur mon vécu et sur ce que je pourrais transmettre : qu'est-ce que ces représentations me procurent, qu'est-ce que je pourrais proposer d'autre? Ainsi, je fais mienne la proposition de Young : dénonciateur, mon geste créatif est aussi un « discours de l'espoir » forgé à partir de ma subjectivité et de ma liberté.

CHAPITRE 3

(DÉ)CADRAGE ESTHÉTIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

« L'essence hybride du collage engendre une dialectique. L'association de deux unités produit une nouvelle signification qui dépasse le sens originel. Et l'assemblage de réalités diverses produit de nouvelles interprétations. »
(Spettel, 2014, p. 164)

L'utilisation des images de nature dans mon projet a longtemps orienté le questionnement esthétique de mes créations. Avant de considérer le reste, je devais comprendre ma persistance à vouloir les intégrer. C'est la phénoménologie qui m'a permis d'embrasser cette caractéristique esthétique, en se déclinant à la fois dans une perspective féministe (sociale) et dans une approche des images en mouvement (subjective).

Ainsi, j'ai considéré l'approche phénoménologique du cinéma dans ce chapitre plutôt que dans celui destiné aux ancrages conceptuels, afin de mettre en exergue la façon dont la forme et l'esthétique de l'œuvre se sont matérialisées. En effet, de la même façon qu'il m'a fallu me délester d'une vision matérialiste de l'accouchement pour mieux appréhender mon sujet, j'ai dû repenser mon rapport aux images et à mon geste créatif pour accueillir positivement ce que j'étais en train de réaliser. Il ne s'agissait plus de répondre à la question « pourquoi des images de nature? » sous la forme d'un raisonnement, mais plutôt de « retrouver la subjectivité entourant l'action, soit des perceptions, des sensations corporelles, des états émotionnels, des croyances, des valeurs, des dimensions identitaires et culturelles..., etc. » (Paquin, 2019, p. 13).

À l'instar des images de nature qui se sont imposées, la technique du ciné-collage est aussi ce qui a défini mon geste créatif, sans que je l'aie théorisé au préalable. En allant chercher spontanément

des sources visuelles et sonores très « éloignées » d'un accouchement, j'essayais déjà de déconstruire les représentations médiatiques existantes. En écrivant cette phrase, je constate d'ailleurs que cette idée d'éloignement rejoint l'une des questions de cette recherche-crédation : sur quel objet, quelle image, quelle représentation on s'appuie pour juger de cet éloignement? À quoi devrait ressembler une scène d'accouchement dans la fiction audiovisuelle et selon quels critères esthétiques et dramaturgiques?

La méthode du ciné-collage me permet à la fois de faire exploser les « images reçues » (à la façon des « idées reçues ») tout en les réinterprétant à l'aune de ma sensibilité, singulière et située. Après tout, la création n'est qu'un éternel recyclage et, peut-être, plus particulièrement la création des femmes (Raaberg, 1998).

Février 2021

La traduction des émotions si diverses qui irriguent l'expérience de l'accouchement du point de vue de celle qui la vit, c'est le moteur de ma recherche. Mais je ne veux pas les traduire au « premier degré » : je ne montrerai pas un plan de louve quand on me dit « c'était animal ». Je veux être capable de déployer ce double état, qui en a habité plusieurs d'entre nous. Tout en ayant une conscience aiguë des étapes physiologiques en cours, nous avons été transportées vers des paysages mentaux étranges, parfois totalement « hors de propos ». Je pense à A. qui m'a dit : « J'étais intensément présente à ce qui se passait, je sentais tout, je parlais et en même temps, j'étais persuadée d'être attirée dans un trou noir, vide, abyssal... »

Il y a de l'émotion dans les représentations d'accouchement au cinéma et dans les séries, mais elle existe de façon très stéréotypée. Sans vouloir illustrer des situations réelles, je veux créer autre chose.

De plus, je crois que le projet féministe peut aussi se traduire artistiquement, donc sensiblement (voir le travail du collectif argentin *Las tesis*, qui traduit dans un langage artistique des thèses et des travaux universitaires féministes).

Alors, comment faire?

3.1 RESENTIR MES IMAGES : UNE APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DES IMAGES EN MOUVEMENT

Film phenomenology prioritizes the embodied nature of vision and the corporeal spectator whose body contributes to the film experience. For film phenomenology, the body is not merely a physical organism and set of senses subject to objective biological law but a vehicle of existence and condition of interaction with the world, and in particular with the cinematic world. (Glushneva, 2017, p. 53)

Glushneva aborde la dimension spectatorielle de l'expérience cinématographique, à travers la perspective phénoménologique des images en mouvement. Cette approche est pertinente pour étudier ce que ma relation à mes images dit de ma trajectoire de réflexion. En effet, dans une démarche aussi intuitive que la mienne, l'enjeu n'est pas de comprendre ce qui a motivé l'enregistrement des scènes, les réponses offrant peu d'intérêt (« c'est beau, j'aime le mouvement, ça me touche »), mais bien de revenir sur ma position de spectatrice-créatrice.

Les images que j'ai filmées n'ont jamais été saisies avec une intention préalable. Certes, je filmais pour ce projet de recherche, mais j'ignorais ce que ces images auraient à m'offrir au moment du montage. Ce sont des images et sons capturés avec mon téléphone et extraits de mon quotidien; je sortais marcher en me disant que peut-être, je filmerai pour le projet. Parfois je filmais, parfois non. Or, durant les premières semaines d'exploration, je n'intégrais jamais mes propres images aux montages que je faisais. Je collais des bouts de scènes de fiction avec des sources trouvées sur internet. Mes images me semblaient fades, sans intérêt, je ne retrouvais jamais l'émotion ressentie au moment du tournage : « aucune image ne remplace l'expérience que je peux faire de la nature » (Castro, 2020, p. 2).

J'ai tenté de faire autrement. Je me suis munie d'une caméra plus professionnelle, j'ai essayé de prévoir le sujet à traiter et d'anticiper des plans à filmer. Cela n'a jamais été concluant. D'abord, le simple geste de sortir avec cette caméra plus lourde que mon téléphone signifiait déjà que j'étais

en train de *chercher* quelque chose. L'absence de spontanéité a créé des images figées, déjà signifiantes, trop métaphoriques pour que je puisse les associer à d'autres, pour que je parvienne à les utiliser autrement que pour elles-mêmes. Filmer de cette façon m'a aussi mise face à tous mes présupposés; j'ai constaté à quel degré les représentations métaphoriques de l'accouchement dans la fiction m'avaient imprégnée. Dès lors, il me fallait faire confiance à mon intuition et c'est en apprenant à regarder, ou plutôt à ressentir mes images différemment, que j'ai pu les accueillir dans toute leur richesse.

28 mars 2021

Mon malaise est double :

- Malaise théorique à ne pas vouloir faire le jeu d'une conception de la maternité « naturelle », « biologique ». Or, en considérant l'expérience uniquement dans sa dimension de construit social, je nie un désir personnel et je nie la réalité de ma propre expérience. La naissance de C. a été profondément INCARNÉE, CONNECTÉE à quelque chose de supérieur, d'immanent, qui me dépassait. Penser qu'on va mourir, en dehors de l'expérience de la maladie ou de l'accident, c'est une expérience que je ne peux que relier à une dimension cosmologique et spirituelle.

De plus, en me refusant à poursuivre mon désir, je maintiens cette pensée binaire du monde, corps et esprit séparés. La phénoménologie me sauve : ce n'est pas considérer un genre en train de vivre l'expérience, mais une personne avec son bagage culturel et social.

En fait, je suis constamment renvoyée à ma situation « d'être de culture », à travers ma conception du mot femme, à travers mon rapport aux images, à travers certains de mes choix artistiques. Quand je tente justement de réfléchir (je n'oserai même pas dire déconstruire) à cette expérience humaine qu'est un accouchement.

- Malaise esthétique. Je ne ressens rien face à mes images. Peut-être que je n'écoute pas assez mon corps, la façon dont il réagit vraiment, l'émotion doit bien être quelque part, mais je n'y ai pas accès... Et si je prends le temps de m'installer *dans* et *avec* l'image?

Castro dit que les images nous permettent « de réapprendre la disponibilité, l'empathie, l'attention ».

Je navigue en eaux troubles, en liquide amniotique.

La phénoménologie déconstruit des décennies de réflexions autour de l'expérience du cinéma, en nuanciant l'idée selon laquelle nous ferions l'expérience du film uniquement par la vision, comme si seul notre regard déterminait notre position de spectatrice.

Ocularcentric paradigm implies that our vision is separated from the rest of our body and from the world but connected with our mind which perceives the film through the eyes (...) It creates a sensuous hierarchy where vision becomes the most significant sense and hierarchy of the mind-body relationship where the body takes a subordinate position. (Glushneva, 2017, p. 75)

Teresa Castro offre un parallèle intéressant entre notre conception du « paysage » et notre rapport à la nature, qui trouve son origine dans la peinture, premier art visuel s'il en est. Selon elle, la construction culturelle européenne du mot paysage provient d'une conception très restrictive de la nature. L'idée du paysage est « associée à une forme, la peinture, et à une expérience visuelle précises : la capacité d'un sujet à s'abstraire de l'univers qui l'entoure et à le reconnaître comme un objet sensible séparé de lui et digne d'être apprécié, en particulier par le biais du regard » (2020, p. 3). À l'instar de la phénoménologie, l'autrice relève cette prégnance du regard dans la mise en images du monde.

En effet, j'ai longtemps été un sujet externe à mes images. J'ai été formée pour les analyser, les rationaliser et très peu pour les ressentir, les incarner, les incorporer. Bonne élève du cinéma français de la Nouvelle Vague, il m'a fallu désapprendre pour « découvrir a posteriori les éléments de culture préalablement intégrés, qui ont été activés de façon non préméditée lors de l'exploration en atelier » (Paquin, 2019, p. 21). Je me suis nourrie d'autres façons de penser les images en mouvement, d'autres cinémas, plus expérimentaux, plus sensibles, avec lesquels je n'étais pas familière, tels que Stan Brakhage et Michelangelo Frammartino.

3.2 Corpus d'inspiration – images en mouvement

3.2.1 Stan Brakhage, (1933-2003)

Cinéaste américain considéré comme l'un des plus importants réalisateurs de films expérimentaux du XXème siècle (James, 2005), Brakhage est aussi celui qui m'a été le plus souvent recommandé durant ces trois années de recherche. En effet, en 1959 (!), il réalise *Window, Water, Baby*⁸, un film documentaire de 12 minutes sur l'accouchement de sa femme Jane Wodening et la naissance de leur fille.

C'est le premier film que j'ai vu qui propose une perspective aussi poétique, sensible et amoureuse d'un accouchement. En insérant régulièrement des images de la fenêtre qui surplombe la baignoire dans laquelle sa femme accouche, ou des très gros plans des gouttes d'eau sur son corps, il crée une harmonie entre l'environnement et l'évènement. Les gros plans sur leurs visages, leurs baisers, leurs mains qui s'enlacent contribuent à faire de la naissance un grand moment d'amour et de complicité. Les couleurs des images, qui se déclinent dans une gamme de rose-orangé tout au long du film, favorisent une atmosphère très intime, un nid douillet que je suis invitée à ressentir comme tel. Tout cela est bien installé pour que les images du vagin de Jane Wodening qui se dilate et dont le sang s'écoule après la naissance, s'insèrent dans le film comme un prolongement évident des séquences précédentes.

Le choix d'un montage rapide avec des plans très brefs, parviennent à informer de la douleur, de la peur aussi, devant l'inconnu d'une première expérience d'accouchement. Enfin, Brakhage crée plusieurs ruptures chronologiques en intégrant des plans du corps de Jane Wodening en travail

⁸ Visible sur : vimeo.com/363598440

alors que leur fille est déjà née, ce qui, selon moi, rappelle que cette expérience doit s'appréhender comme un tout; ce qui se passe avant l'expulsion du bébé a autant de signification (physiologique, spirituelle) qu'après.

Même si j'ai fait le choix de ne pas utiliser d'images explicites comme Brakhage, ce film me confirme que le cinéma est capable de transmettre les grandes variations émotionnelles qui traversent un accouchement⁹, en magnifiant des images qui parfois évoquent des contextes plus prosaïques.



Figure 1 - Composition à partir d'extraits du film "Window, Water, Baby", 1959

⁹ Récemment, la sortie de *Pieces of a woman* (2021), réalisé par K. Mundruczó est venue le confirmer. Il s'agit d'un film produit par Netflix, dont la scène d'ouverture est une séquence d'accouchement à domicile qui dure 30 minutes. À la vue des nombreuses productions de fiction que j'ai pu voir, toute cette séquence relève de l'inédit : film destiné au grand public, installation de la séquence dans la durée, filmer un accouchement choisi à domicile, mise en scène de l'amour entre le personnage féminin et son conjoint, et du spectre émotionnel qui traverse les personnages (rires, joie, peur, impatience).

3.2.2 Michelangelo Frammartino, (1968-)

Réalisateur italien plutôt confidentiel avant 2021 (année où il a remporté le Prix du Jury à la Mostra de Venise pour *Il Buco*), Frammartino propose une œuvre cinématographique qui mélange très habilement documentaire et fiction. En 2013, il a réalisé une installation au MoMa (New-York, USA) à partir de son film *Alberi*. La description de son travail sur le site du musée explique que le réalisateur « uses cinema's unparalleled ability to make all things, animate and inanimate, equally compelling before the camera and infuse them with a life and soul ».

Les extraits des films que j'ai vus de Frammartino ont été de véritables révélateurs quant à la possibilité de transmettre des émotions en filmant la nature, répondant ainsi aux insatisfactions exprimées en début de chapitre. C'est la découverte de cet artiste qui m'a, entre autres, encouragée à persévérer dans mon intuition. La force de ses images permet de me replacer dans un ensemble et de me « rendre compte d'une disposition affective vis-à-vis le monde qui (m') entoure » (Castro, 2012, p. 12). Le cinéma et ma façon de filmer mon environnement m'offrent ainsi la possibilité de « restaurer l'émerveillement devant le monde » (idem). Or, l'accouchement a aussi été, pour moi et d'autres, des expériences d'émerveillement, de par la puissance du corps ou la beauté des sentiments partagés entre les personnes accompagnantes et moi. J'ai mûri une idée d'exploration sur le sujet, mais les circonstances m'ont ensuite contrainte à y renoncer.



Figure 2 - Alberi, Frammartino, 2013



Figure 3 - Alberi, Frammartino, 2013

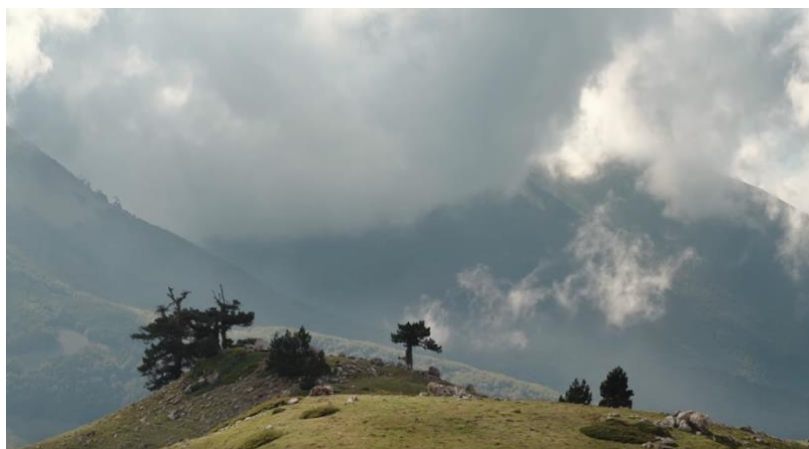


Figure 4 - Il Buco, Frammartino, 2021

Le rapport à la temporalité est une caractéristique de ces films qui a réuni mon intérêt pour les œuvres de ces deux réalisateurs. En effet, le film de Brakhage contient en lui une forte intemporalité, tant le cadrage serré permet de ne pas s'attarder sur des détails qui contextualiseraient trop l'accouchement de Jane Wodening. Ces images procurent un sentiment de permanence de l'évènement qui, bien que les facteurs socio-culturels déterminent grandement son déroulement, replace la naissance comme l'étape originelle de toute vie humaine.

À l'inverse, les films de Frammartino dévoilent, pour moi, le caractère irrémédiable du cycle de la vie. Ces paysages, ces feuilles, ce ciel, toutes ces images sont des captures d'instant extrêmement fugaces, voués à disparaître en un coup de vent ou à la fin d'une saison. La fascination devant le grandiose d'une montagne ou la netteté d'une feuille de tilleul est la même que celle ressentie à différents moments de la naissance de mes deux enfants, tout comme l'enlacement entre sentiment de vie et de mort.

Ces deux artistes et la phénoménologie m'ont aidée à repenser mon rapport aux images; elles me sont apparues dans toute leur potentialité et je me suis réconciliée avec elles. C'est ainsi que je suis parvenue à les intégrer dans mes montages et que le sens de leur présence s'est révélé. Mes images de nature sont des mises en contexte. Elles me situent, en m'inscrivant dans une géographie, au sein d'un territoire, à un moment de l'année. Elles incarnent des paramètres qui constituent mon expérience vécue. Comme une expérience d'accouchement est constituée de paramètres qui la dépassent. Le contrôle qu'on a dessus est limité mais n'empêche pas un certain pouvoir d'action.

Mes films ne cherchent pas à « faire comprendre » ce qu'une expérience d'accouchement pourrait être; ils cherchent plutôt à déployer sensiblement des images et des sons qui pourraient la suggérer. Ainsi, il ne s'agit plus de concevoir l'expérience cinématographique comme un processus

d'identification, mais comme une expérience ressentie qui s'inscrit dans un contexte socioculturel déterminé.

Film phenomenology does not accept the idea that our experience is free from signification and cultural codes. For this reason, it denies that we can ignore the historical and sociocultural context of film viewing or aesthetic properties of film itself. (Glushneva, 2017, p. 81)

En réutilisant des images de fiction existantes, je fais appel à un contexte culturel connu, dans lequel le public peut se reconnaître et saisir les références tout en ouvrant les significations. C'est précisément l'esthétique et le projet proposés par le collage.

3.3 FAIRE PARLER MES IMAGES : LE COLLAGE, PRATIQUE FÉMINISTE DE DÉTOURNEMENT

Le collage existe depuis toujours dans les arts populaires et a été particulièrement pratiqué par les populations marginalisées, dont les femmes. Il s'agit d'une stratégie de contournement utilisée par des groupes qui, n'ayant pas accès aux moyens de production de l'art, « recyclent les restes » (Raaberg, 1998, p. 178). Miriam Schapiro a proposé la notion de « femmage » pour historiciser une pratique qui « reshape artifacts from women's culture and give them new voice » (Schapiro citée dans Raaberg, p. 296).

Depuis plus d'un siècle, le collage est une esthétique prédominante dans les arts féministes (Lippard, citée par Raaberg, 1998, p. 1). Un certain nombre de femmes artistes issues de pratiques diverses l'ont utilisé comme une forme d'art du détournement et d'opposition féministe. Les deux artistes que je présente ci-dessous ont toutes les deux, à cent ans d'intervalle, cherché à détruire « les stéréotypes qui délimitent et appauvrissent la vision (des) femme(s), tout en amenant parallèlement le spectateur à construire de nouveaux sens » (Spettel, 2014, p. 179).

3.4 Corpus d'inspiration – collages

3.4.1 Hannah Hoch, (1900-1990)

Hannah Hoch est une figure principale du dadaïsme berlinois, qui compose ses collages à partir de la « juxtaposition d'éléments hétérogènes » (Spettel, 2014, p. 173) et dénonce les injonctions restrictives imposées aux femmes (fig. 6). Hoch travaille aussi à partir de l'obsession de la société pour les corps des femmes qui aboutit symboliquement à les démembrer¹⁰, ce qui « provoque l'éclatement des normes esthétiques, corporelles et psychiques ». Ses œuvres s'articulent autour de « fragments corporels hétérogènes [qui] condensent, en une seule figure, et des traits féminins et masculins, humains et animaux, jeunes et âgés » (fig. 7 et 8) (Spettel, 2014, p. 173). Ainsi, ces corps pluriels sont une critique du « corps parfaitement prêt, achevé, rigoureusement délimité, fermé, montré de l'extérieur, non mêlé, individuel et expressif » (Bakhtine, 1970, p. 318, cité dans Spettel, 2014, p. 173). Dans l'œuvre *Marlène* (fig. 5), Hoch cite Marlène Dietrich pour dénoncer le fait que l'actrice était régulièrement ramenée à la beauté de ses jambes (on reconnaît le bas du visage de Marlène Dietrich en haut à droite de l'œuvre).

¹⁰ Dans son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (1975), Laura Mulvey utilise aussi ce terme en analysant la représentation des femmes dans les films hollywoodiens des années 1950 et plus précisément Marilyn Monroe et Marlène Dietrich. *Au-delà du plaisir visuel*, Castro dir. 2017, Paris : Mimesis édition.



Figure 5 - Marlène, Hoch, 1930



Figure 6 - The Bride, Hoch, 1922



Figure 7 - Fille allemande, Hoch, 1930



Figure 8 - Danseuse russe, Hoch, 1928

3.4.2 Wangechi Mutu, (1972-)

Wangechi Mutu est une artiste kenyane et américaine contemporaine, qui adopte une approche intersectionnelle en travaillant à partir de principes de superpositions et de strates. Elle découpe dans des magazines féminins, des anciens journaux médicaux, des revues de moto ou de pornographie pour dresser « une typologie des stéréotypes qui emprisonnent [(es) femmes africaine(s)] » (Spettel, 2014, p. 167). Elle utilise aussi l'histoire comme matière première de ses œuvres, « notamment les guerres coloniales et civiles africaines » (2014, p. 166). Ainsi Wangechi Mutu « dévoile sans pudeur les mutilations, les excroissances, les orifices, la génitalité, pour afficher, dans l'excès visuel et la provocation, l'aspect extrême de réalités insoutenables : l'objectivation du corps féminin, les codes prescrits d'une beauté factice et inatteignable, les sévices de l'abus et de la maltraitance... » (Bélisle, 2012, p. 13, cité par Spettel, 2014, p. 174).



Figure 9 - Second Born, Mutu, 2013



Figure 10 - Family Tree, Mutu, 2012



Figure 11 - Histology of the Different Classes of Uterine Tumors, Mutu, 2006

La pratique du collage porté par des objectifs féministes permet de détourner des représentations univoques et fragmentaires des femmes et de créer une culture commune qui s'opposerait à la culture dominante (Raaberg, 1998). Le collage constitue ainsi une « arme féministe à part entière, excédant les limites du regard andro-centriste et ethnocentriste et qui a pour objet de déconstruire

les catégories » (Spettel, 2014, p. 178). Si aucun texte ne prétend qu'il existe un « art féministe » ou que le collage ne serait que l'apanage du féminisme, on observe néanmoins des analogies intéressantes avec le projet féministe dans son ensemble.

3.5 Une pratique intuitive

Le collage fait partie du large champ des méthodologies qualitatives qui ne visent pas la prévision, la régularité ou la performance mesurable. Au contraire, c'est une démarche artisanale dans laquelle la chercheuse est « son propre instrument ». Il y a donc un « caractère holiste et dynamique [à mon travail] qui mobilise avant tout intuition et créativité » (Leavy, 2015, citée dans Debenedetti, *et al.*, 2019, p. 64).

Butler-Kisber précise que le collage est l'inverse de l'écrit; c'est une intuition qui soudain crée un sens, un langage (2007, p. 269). En privilégiant l'aléatoire, le hasard et la perte de contrôle comme moyen créatif, je suis dans une position de vulnérabilité qui n'est pas sans me rappeler celle de mes accouchements. L'instant nécessite un réel lâcher-prise; malgré les images qui nous habitent, les récits entendus, rien ne se passe comme on l'avait imaginé et le sens y est donné après-coup.

Ainsi, Butler-Kisber invite à considérer le collage comme une méthode de recherche qualitative qui permet de contrer « the hegemony and linearity in written text, [to] increase voice and reflexivity in the research process and expand the possibilities of multiple and diverse realities and understandings. » (2007, p. 268)

Je réalise de nombreuses itérations avant que les images trouvent leur sens, leur ajustement. Je les regarde en boucle, je cherche à en extraire quelque chose, sans le savoir au moment du

visionnement. Je les juxtapose, je décale des bandes sonores, je « retourne les médias sur eux-mêmes pour en explorer les significations » (Paquin & Noury, 2020, p. 23). C'est la méthode qui s'est imposée à moi.

3.6 Une esthétique formalisée dans la pratique

Le collage « is a way of mapping subjectivity » (Butler-Kisber, 2007, p. 272). Il y a dans sa structure même une simultanéité entre l'intime, l'histoire, la culture, une sorte d'articulation entre l'intérieur/le personnel et l'extérieur/le contexte qui sont rassemblés dans un espace commun (Finley, cité dans Vaughan, 2005, p. 41). Ainsi, la forme de mes films figure le propos de ma recherche-crédation : proposer un artefact qui permette de mettre simultanément en exergue les paramètres socio-culturels d'un accouchement et la singularité de chaque expérience.

La différence d'aspects de mes images, aux formats de compression trop élevés ou aux proportions arbitraires, ont d'abord été source d'irritation. L'art de la réalisation audiovisuelle, c'est de savoir harmoniser des ensembles. C'est devant mes limitations techniques de la maîtrise d'un logiciel de montage que j'ai pu accueillir un processus créatif nouveau et qu'une esthétique propre à ces films s'est imposée, rompant avec ce que j'avais l'habitude de faire.

Ce qui caractérise le collage, c'est le choix empirique du fragment : il n'est pas choisi pour sa capacité à refléter ou à décrire en profondeur une situation, mais pour le potentiel de décadre, d'innovation, de critique qu'il va permettre en étant assemblé avec d'autres : « Le collage reflète la façon dont nous voyons le monde, les objets recevant une signification non pas à partir d'eux-mêmes, mais plutôt par la façon dont nous les percevons en relation les uns avec les autres. » (Robertson, 2000, cité dans Butler-Kisber, 2007, p. 268 (ma traduction))

Ainsi, j'ai essayé de créer de la cohérence, de construire du sens avec des formes disparates, des disjonctions esthétiques; j'ai assumé la visibilité des coutures en leur donnant aussi une signification. Spettel précise que le collage est autant un procédé de composition que de communication (2014). Zoomer dans l'image ou la répéter à l'infini, associer du flou et du net laisse entrevoir la complexité, le caractère insaisissable d'une expérience d'accouchement. Avec le collage, j'ai choisi le médium « le plus apte à représenter des situations qui outrepassent les limites de la raison, de la morale, de l'esthétique » (2014, p. 164). Ce faisant, j'ai trouvé (ou plutôt accueilli) une pratique et une forme de création qui correspondent le mieux à ce que je souhaite exprimer de l'accouchement et de sa représentation dans la fiction audiovisuelle. Le film *Écorce* est une traduction de cet accueil (cf. p.51).

3.7 Une « coopération textuelle »

Mes films sont le résultat d'un bricolage entre intime, social et politique qui propose une vision d'une expérience du monde, dans sa matérialité comme dans sa signification. Mais ce n'est pas une vision didactique ou univoque sur ce que « devrait être » une représentation de l'accouchement; il s'agit de multiples propositions à la même question initiale, ce qui donne à voir une vision kaléidoscopique d'un même phénomène (Butler-Kisber, 2007, p. 272). Si mon expérience d'accouchement est certes un tout, elle est aussi le fragment d'une histoire sociale qui l'influence et qui imprègne de nombreuses autres expériences d'accouchement.

Depuis le début de cette recherche-crédation, j'aspire à proposer un travail qui pourrait sortir de l'université en étant le plus accessible possible pour un large public. Bien que cette ambition ne se réalisera pas dans le cadre de la maîtrise, elle a néanmoins guidé tout mon parcours. En effet, le collage s'avère être un outil de diffusion de la connaissance plutôt adéquat, car à travers sa dimension sensible, il invite autrement les personnes non-universitaires à entrer en contact avec les savoirs. Comme toute production artistique, le collage permet de générer de l'empathie chez le public et éventuellement de créer une expérience qui démarre une réflexion. D'après Leavy

(2015) : « l'art permet au novice d'accéder à la connaissance immédiate en évitant la barrière du langage spécialisé » (citée dans Debenedetti *et al.*, 2019, p. 78). D'autre part, le collage « laisse au public [...] un fort degré d'interprétation et d'imagination », qui permet une « coopération textuelle » (Debenedetti *et al.*, 2019, p. 78) entre le public et la chercheuse.

À l'instar de Spettel qui définit l'art du collage comme une nouvelle façon de connaître et de voir, avec cette maîtrise je souhaite (j'aurais souhaité) « faire naître dans l'esprit [du public] l'idée d'un futur différent et nouveau » (Bernard, 2004, p. 490, cité dans Spettel, 2014, p. 172-173).

CHAPITRE 4

CRÉATIONS : ÉCRITS ET FILMS¹¹

Les quatre films qui composent ce mémoire-crédation ont été vus par les personnes de ma cohorte, certain·e·s professeur·e·s, ainsi que par une dizaine de personnes, dans le cadre de communications scientifiques ou de projections privées. Suite aux évènements qui ont bousculé cette dernière année de recherche, notamment la pandémie qui rendait difficile la planification d'une activité en présentiel, et après discussion avec mes directrices de recherche, il a été décidé qu'il n'y aurait pas de diffusion à plus grande échelle, comme je l'avais planifié dans mon projet de mémoire.

Cette absence de retour critique d'un public « neutre » et diversifié est plutôt contradictoire avec le processus de création artistique qui, *in fine*, existe pour être vu. De plus, comme je l'explique précédemment, c'est l'idée d'une diffusion publique qui a initié cette prise de parole et orienté mes recherches formelles. Néanmoins, je n'ai pas le sentiment d'un manque, tant le travail de réflexion et d'écriture autour du processus créatif engagé sont venus bouleverser plusieurs de mes présupposés. Certes, rester dans l'ombre bienveillante (dans mon cas) de l'université amoindrit la portée politique souhaitée de mon propos, mais ce n'est qu'une question de temps...

Enfin, pour des raisons de droits d'auteurs, les films sont rendus accessibles uniquement à la communauté universitaire, par le biais d'un partage de liens privés.

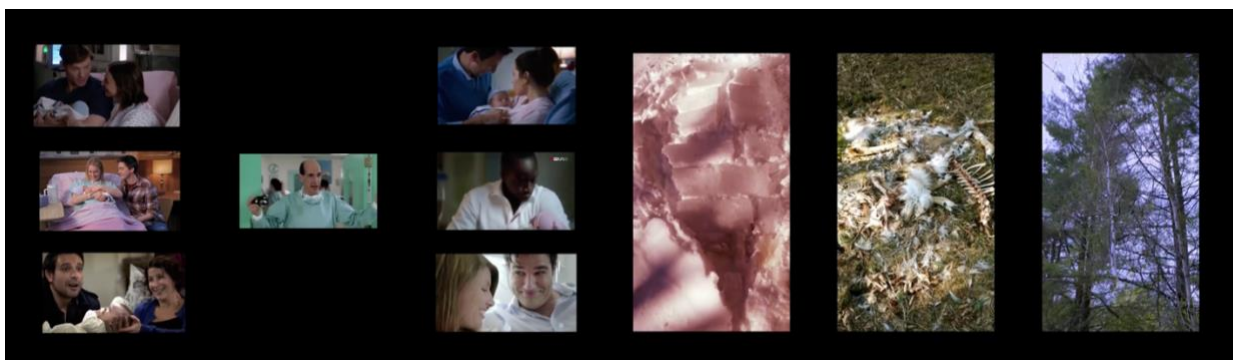
¹¹ Ce chapitre est créatif, c'est-à-dire que ces textes sont l'aboutissement d'une écriture plus créative qu'argumentative, à l'instar de la mise en page qui s'affranchit des codes usuels de formatage.

4.1 LES FILMS

Ces films sont des explorations qui m'ont permis d'élaborer les pages qui précèdent et que je conçois aujourd'hui comme des prémisses à la thèse doctorale que je commencerai en septembre 2022. Longtemps, je les ai considérés comme inachevés, mais l'écriture de ces lignes me permet de les accueillir maintenant pour ce qu'ils sont : des objets médiatiques signifiants, poétiques, émouvants, la traduction de mon incompréhension, de ma colère, de mon désir face aux représentations d'accouchement dans la fiction audiovisuelle. Ils sont parfois ironiques, parfois organiques, mais toujours empreints d'une grande sincérité.

Les textes qui suivent précisent leur genèse, qui parfois aide à mieux les comprendre (à défaut de les ressentir). Ils ont tous été écrits *a posteriori* et je n'ai rien écrit sur mes films dans mon journal de bord. Ce sont des textes qui révèlent très peu mes intentions lors de leur réalisation; il s'agit d'observations que je fais aujourd'hui, presque 2 ans après leur création et de nombreuses lectures.

4.2 Proportions, 1'22, 2021



Ce film, plutôt narratif, reprend une série de scènes de fiction post-accouchement et une bande sonore extraite de l'une des séries choisies. Dans la première partie, musique douce, dialogues apaisés, joie et contentement des parents qui ne laissent pas entrevoir d'autres façons de vivre cet instant. Le montage vient casser la félicité avec plusieurs images métaphoriques et une voix off qui rappelle qu'après l'expulsion d'un bébé, il y a celle du placenta et que cela peut être une épreuve autrement plus douloureuse.

Ces deux parties ont été montées séparément, à plusieurs mois d'intervalle. Je les ai réunies en même temps que je découvrais le caractère épistémologique de la pratique du collage. Il n'y avait pas de volonté narrative préalable au montage de ces deux parties, a priori très distinctes. La deuxième partie est le premier collage que j'ai fait avec mes propres images et sons. Sans vraiment saisir mes intentions, j'ai fini par associer le squelette de chevreuil et la branche : légèreté de l'une, aérienne mais brisée et étrangement suspendue, et l'inanimé de l'autre, désarticulé, inerte, absolument terrien. La troisième image représente un morceau de glace tombé dans la neige que j'ai colorisé. J'aimais la matière, légère comme de l'eau ou massive quand elle gèle. Cette création s'articule autour d'un contraste, à l'intérieur même des parties montées ensemble, mais aussi entre les deux.

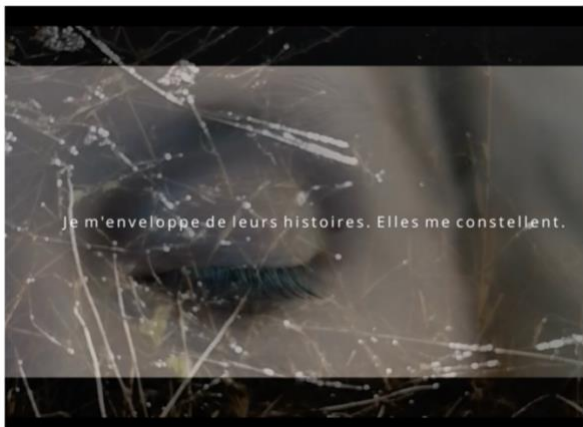
La réunion des deux parties a été source d'insatisfaction, car je n'aimais pas du tout l'esthétique proposée. Je voulais d'ailleurs le faire retravailler entièrement par une monteuse. Je continue à penser que c'est très mal monté : objectivement, les cadres sont mal agencés mais les concevoir comme un collage me permet de les apprécier dans leurs dissonances. La rupture se situe à la fois dans la narration et dans la disjonction esthétique entre les images : celles de la fiction, léchées, parfaitement cadrées mais selon moi, avec peu d'émotions, et celles que j'ai tournées, des images moins nettes, plus fragiles mais qui évoquent plus justement ce que j'ai pu ressentir juste après l'expulsion de mes bébés.

4.3 Dentelle, 0'37, 2021

Inspirée par C. qui a décrit le travail de sa sage-femme en train de recoudre sa vulve après son accouchement comme un « travail de dentellière ». La sage-femme était accompagnée d'une étudiante. C. évoque ces femmes penchées entre ses jambes, chuchotant, se transmettant ce savoir millénaire du soin et de la naissance.

Dentellière et sage-femme sont des métiers traditionnellement féminins, longtemps transmis dans l'intimité des familles et des groupes de femmes.

La transmission est une notion qui m'habite depuis le début de cette recherche, mais que je n'ai pas eu l'occasion de développer. Je pense à la transmission orale qui a été remplacée par le récit scientifique (Saint-Amand, 2013). Je pense aussi à l'histoire des femmes qui est une histoire orale; en effet, depuis toujours, elles sont « les grandes oubliées » de l'Histoire¹².



Dans *Dentelle*, je cherche des motifs qui renvoient à cette idée de collectif, de réseau, de transmission intergénérationnelle qui a pu en habiter certaines. J'ai souvent entendu que pour se

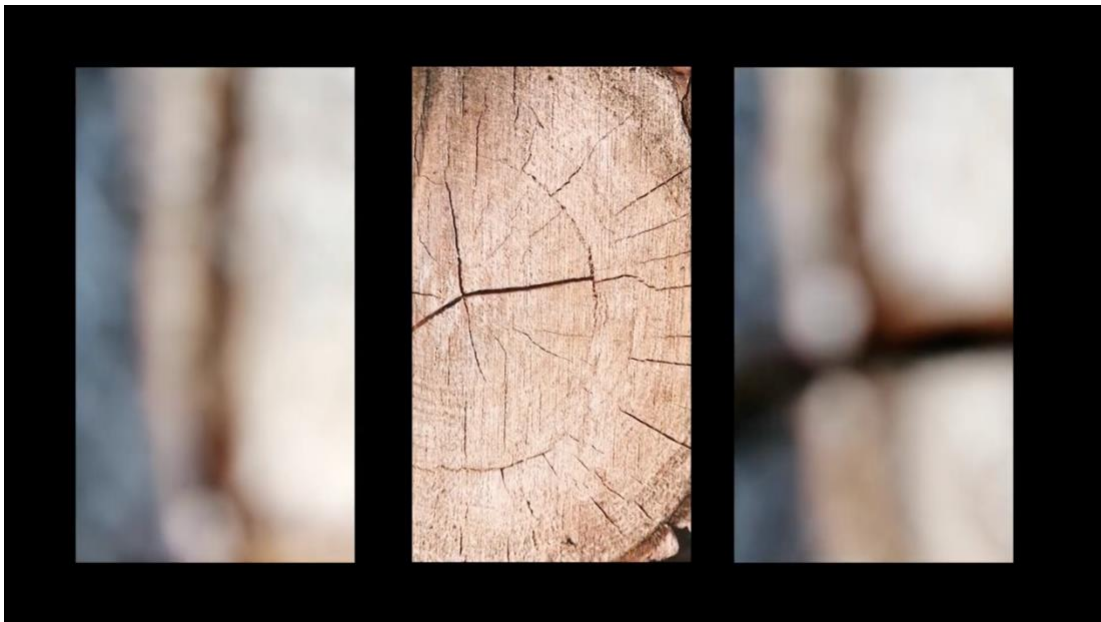
¹² Voir : M. PERROT, *Les femmes ou le silence de l'histoire*, (1998), Paris : Flammarion et D. BAILLARGEON, *Histoire orale et histoire des femmes : itinéraires et points de rencontre*, Recherches féministes, vol 6 n°1, 1993 :53-68.

donner du courage, des femmes pensaient aux femmes de leur entourage qui avaient déjà vécu des accouchements.

Je colle des textures sur des images de fiction et y appose des paroles entendues ou inventées. J'insère une musique extraite du film *Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma (2019), qui met en scène une histoire d'amour entre deux femmes et où la sororité et les communautés de femmes ont une grande importance. Cette musique est un chœur de femmes *a cappella*, mobilisée lors d'une majestueuse séquence de sororité, pendant laquelle un groupe de femmes se réunit autour du feu pour partager un moment de joie.

Ce film est comme les poupées gigognes. Il est marqué de références personnelles, culturelles, il propose de nombreuses mises en abyme. Il est également intéressant de noter que plusieurs femmes qui ont vu *Dentelle* et connaissent le film de Sciamma ont été d'autant plus touchées qu'elles ont reconnu la référence et ainsi saisi la signification de sororité que j'ai essayé de figurer.

4.4 Écorce, 0'24, 2021



Recherche impressionniste née d'un hasard technique: le téléphone règle automatiquement la netteté de l'image de la bûche, ce qui crée une sorte de pulsation qui rappelle le cœur du bébé, entendu régulièrement au moment d'un accouchement.

Voix très proche, texte spontané, création d'une bulle d'intimité, être au cœur.

Le flou crée des couleurs qui évoquent la chair ou un utérus.

Extérieur, intérieur, mélange des cœurs, mélange des corps qui s'apprêtent à se dissocier.

Le flou anéantit les contours, fusionne la matière.

Le bois brûle, le corps qui expulse une vie brûle.

Tentative de traduction, à travers le découpage en trois cadres, des émotions contradictoires ressenties.

L'objet réel, la buche, symbole de solidité, d'enracinement et de puissance.

L'objet devenu flou se liquéfie, confond le centre et les contours, change de couleurs, redessine le centre.

Le sentiment de puissance lors de l'expulsion s'est mélangé à la certitude de me dissoudre.

Liquide utérin, corps debout, transpiration, corps arrimé, bébé gluante, larmes de joie.

Naissance.

4.5 Tempête 1&2, 0'21, 2021

Manipulation de l'image pour fragmenter l'écran et test de deux bandes sonores différentes avec le même visuel (les voix sont toutes issues de vidéos d'accouchements réels diffusés par des femmes sur YouTube).



Reprise d'un choix de mise en scène très récurrent dans la fiction, le gros plan sur la bouche d'une femme qui hurle en accouchant. D'après des récits d'accouchements lus et entendus, ce hurlement ne ressemble jamais au son que peut faire une femme qui accouche (il existe des femmes qui accouchent sans un bruit alors que d'autres font des sons beaucoup plus graves et profonds que le strident des films).

Cette bouche rendue muette, mise en relation avec une image et un son de tempête, cherche à recontextualiser la douleur d'un accouchement. Ce n'est pas juste une bouche sur un corps assis dans un lit, c'est un corps qui se renverse de l'intérieur, qui se tord, qui parfois casse et qui peut perdre tous ses repères.

Mai 2022

Partir de sa propre expérience, écrire un récit de soi, faire de l'introspection, reprendre le « flux évènementiel » ..., etc. Si je suis mon propre outil de recherche, que se passe-t-il lorsque l'outil

est fragilisé par les circonstances de la vie, dans mon cas, la séparation? Ce n'est plus une question de travail, de volonté ou d'exigence, c'est la limite d'un corps en souffrance, qui ne peut plus agir, penser, ou créer comme « avant ». Ce n'est pas seulement une rupture, c'est une reconfiguration totale d'une vie d'expatriée romantique. Comment une démarche de recherche-crédation ne saurait être bouleversée par une telle redistribution des cartes? Il s'agit de ma place géographique, de mes identités frontières, de ma carrière professionnelle.

Les expériences supports de ce projet de recherche, mes accouchements, sont brusquement revisitées à la lumière d'une identité fragmentée. Pourtant, ces expériences n'ont pas bougé, elles restent les mêmes dans mon esprit, dans mes sensations, dans leur chronologie inscrite sur le rapport de la sage-femme. Sauf qu'y repenser aujourd'hui, c'est admettre l'éclatement de ce qui, à ce moment, était l'unité.

La pertinence de la phénoménologie dans ma démarche, c'est qu'elle adoucit le caractère interprétatif de l'expérience, en s'intéressant aussi à l'état présent, celui du temps de l'écriture. En effet, il me reste l'écriture qui, peut-être paradoxalement, me permet davantage de distance. Écrire n'est pas décrire les faits avec exactitude mais procéder à une « mise en forme de l'expérience » (Paquin, 2019, p.27). Elle permet une relative distance émotionnelle, qui altère moins le processus de recherche que l'engagement émotionnel nécessaire à la création médiatique.

(ceci n'est pas une) CONCLUSION

J'ai le sentiment d'avoir éprouvé, avec ce mémoire-crédation, la limite d'une démarche positionnée uniquement à partir de mes propres expériences. J'estime qu'à l'avenir, il me faudra travailler davantage l'expérience non pas comme « un point de départ » mais comme « un problème à élucider et à historiciser » (Scott, 1992, citée dans Provost, 2021, p. 4). Au-delà d'un réel malaise lié à la dimension égocentrique du processus, il manque l'amplitude offerte par des voix mises en résonance, telle que je l'ai souhaité au début de mon parcours.

Accueillir cet état de fait est un processus qui a accompagné la rédaction de ce texte, à l'image d'un cheminement de recherche qui a été une succession d'accueils, d'ouvertures et de remises en question de mes présupposés.

Cette recherche-crédation s'apparente à un travail de tisserande : j'ai souhaité tisser des liens, dénouer quelques fils. J'ai voulu faire résonner l'absence de subjectivité des personnages de femmes qui accouchent dans la fiction audiovisuelle et les dénonciations réelles de nombreuses femmes qui se sont senties dépossédées de leur accouchement. Je me suis appuyée sur des travaux qui démontrent une mise en scène normative et restrictive des scènes d'accouchement, pour les repenser via une pratique créative de déconstruction et de réappropriation. J'ai mis à jour ma perception cartésienne de la beauté et des images en découvrant l'approche phénoménologique du cinéma et de la philosophie. Enfin, j'ai pu confirmer mon hypothèse de départ : ce travail de création m'a permis de reprendre entièrement possession de ma première expérience d'accouchement. Douleur et imparfaite, elle est néanmoins ce qui me constitue aujourd'hui, en tant que femme, en tant qu'universitaire et en tant que créatrice (Despentes, 2006).

En partant de mes expériences d'accouchements (mais, je l'ai dit, c'est un point de départ relatif), j'ai observé qu'il manquait des représentations, mais aussi un langage, une façon « d'entrer en connaissance » avec le sujet. Le système de production des savoirs tel qu'il existe n'est plus suffisant, il faut (ré)inventer une façon de connaître et une façon de traduire dans la fiction l'expérience de l'accouchement.

En politisant l'intimité, les différents mouvements féministes démontrent le caractère social et construit de l'accouchement et mettent en lumière les impacts réels de cette expérience physiologique, incarnée et située. C'est en observant l'homogénéité des représentations de l'accouchement dans la fiction audiovisuelle que les Cultural Studies en établissent la portée politique et révèlent le discours hégémonique qui les sous-tend. Ces deux approches intellectuelles se dégagent d'un système de pensée binaire et complexifient des méthodes de recherche qui permettent de pluraliser les points de vue, donnant ainsi place aux expériences humaines historiquement marginalisées, essentialisées ou tout simplement ignorées.

Ainsi, c'est avec une grande joie que je me remettrai sur le métier car, à l'instar d'Adrienne Rich à la fin de son essai *Naitre d'une femme*, je crois également que « c'est là qu'il faut nous mettre à l'ouvrage » (Rich, 1980, p.432).

ANNEXE A
LISTE DES PRODUCTIONS AUDIOVISUELLES UTILISÉES DANS LES COLLAGES
(par ordre alphabétique)

Catastrophe, Delany & Horgan, S02E01, 2015.

Childhood's End, S01E02: "The Deceivers", Clarke&Graham, 2015.

Cradle Swapping, Michael Feifer, téléfilm, 2017.

Demain nous appartient, Nicolas Durand Zouky, 2017.

Grey's Anatomy, S16E21: "Put on a Happy Face", Driscoll&Tameson, 2020.

Les frères Scott, S10E18 : « Une nouvelle vie », Schwahn, 2010

Les frères Solomon, Bob Odenkirk, long-métrage, 2007.

Mauvais esprit, Patrick Alessandrin, long-métrage, 2003.

MR 73, Olivier Marchal, long-métrage, 2008.

Qu'est-ce qu'on a encore fait au Bon Dieu, Philippe de Chauveron, long-métrage, 2019.

Salting the Battlefield, David Hare, téléfilm, 2014.

Sex Tape, Jake Kasdan, long-métrage, 2014.

Supercondriaque, Dany Boon, long-métrage, 2014.

The Handmaid's Tale, S02E11: "Push, push, push", Diana Reid, 2018.

The Ones Below, David Farr, long-métrage, 2016.

BIBLIOGRAPHIE

Beauvoir, S. d. ([1949] 1986). *Le deuxième sexe, T.1*. Paris: Gallimard.

Brey, I. (2018). *Sex and the series*. Paris: Éditions de l'Olivier.

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

Butler-Kisber, L. (2007). Collage as inquiry. Dans G. K. Cole, *Handbook of the arts in social science research* (pp. 265-278). Sage.

Castro, T. (2020). *Contre le paysage. Cinéma, anthropologie de la nature et raison écologique*.
Récupéré sur La Furia Umana: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/73-archive/lfu-39/940-teresa-castro-contre-le-paysage-cinema-anthropologie-de-la-nature-et-raison-ecologique>

Corrêa, G. (2020). *Intersectionality: A challenge for cultural studies in the 2020s*. International Journal of Cultural Studies. Récupéré sur: <https://doi.org/10.1177/1367877920944181>

Debenedetti, S., Perret, V., & Schmidt, G. (2019). Les méthodes de recherche basées sur l'art. Dans S. Debenedetti, V. Perret, & G. Schmidt, *Méthodes de recherche qualitatives innovantes* (pp. 63-86). Récupéré sur: https://www.researchgate.net/publication/335842745_Les_methodes_de_recherche_ba sees_sur_l%27art: Economica.

Descarries, F., & Corbeil, C. (2002). *Espaces et temps de la maternité*. Montréal: Les Éditions du remue-ménage.

Despentes, V. (2006). *King-Kong Théorie*. Paris: Grasset.

- Froidevaux-Metterie, C. (2018). *Le corps des femmes, la bataille de l'intime*. Paris: Philosophie Magazine Éditeur.
- Froidevaux-Metterie, C. (2020). *La révolution du féminin*. Paris: Gallimard.
- Froidevaux-Metterie, C. (2022). *Un corps à soi*. Paris: Seuil.
- Garrau, M., & Le Goff, A. (2009). Différences et solidarités. À propos du parcours philosophique d'Iris Marion Young. *Cahiers du Genre n°46*, pp. 199-219.
- Glushneva, I. (2017). *Embodied Spectatorship: Phenomenological Turn in Contemporary Film Theory (Master of Arts)*. University of Kansas.
- Grosz, E. (1992). Le corps et les connaissances. Le féminisme et la crise de la raison. *Sociologie et Société*, pp. 47-66. Récupéré sur: doi.org/10.7202/001313ar
- Guillaumin, C. (1978a). Pratique du pouvoir et idée de nature, 1 : L'appropriation des femmes. *Questions féministes, n°2*, pp. 5-30.
- Hall, S. (2008a), Identités et cultures. Politiques des cultural studies. Paris, Amsterdam.
- Hall, S. (2008b) « La culture, les médias et l'effet idéologique » dans *Cultural Studies, Anthologie*. GLEVAREC, H., MACÉ, É., MAIGRET, É. Éd. INA, Armand Colin, Paris, 2008.
- Ince, K. (2017). *The Body and the Screen: female subjectivities in contemporary women's cinema*. Thinking Cinema, Bloomsbury. Récupéré sur: <http://dx.doi.org/10.5040/9781501396519>
- James, D. E. (2005). *Stan Brakhage: filmmaker*. Temple University Press.
- Knibiehler, Y. (2001). *Maternité: affaire privée, affaire publique*. Paris: Bayard.

- Lahaye, M.-H. (2018). *Accouchement: les femmes méritent mieux*. Paris: Michalon.
- Lauretis (de), T. (1987). *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lécossais, S. (2015). *Chroniques d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. Thèse doctorale. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.
Récupéré sur: <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01316374>
- Lécossais, S. (2016). *La fabrique des mères imaginaires dans les séries télévisées françaises (1992-2012)*. Récupéré sur: Genre, sexualité & société n°16: <https://doi.org/10.4000/gss.3893>
- Lécossais, S. (2017). *Les mots de la grossesse*. Études de communication, 48. Récupéré sur: <https://doi.org/10.4000/edc.6832>
- Lécossais, S. (2020). *Les séries télévisées, territoires du genre*. Recherches féministes, vol.33, n°1.
Récupéré sur: <https://doi.org/10.7202/1071240ar>
- McRobbie, A. (1997). « Ré-articuler l'empirisme et le déconstructivisme : nouvelles questions pour le féminisme et les Cultural Studies", dans *Cultural Studies, Anthologie*. GLEVAREC, H., MACÉ, É., MAIGRET, É. Éd. INA, Armand Colin, Paris, 2008.
- Merleau-Ponty, M. ([1945] 1999). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Paquin, L.-C. (2019). *Petit récit de sa pratique de recherche-crédation*. Récupéré sur: http://lcpaquin.com/methoRC/Recit_de_pratique_prepubl.pdf
- Paquin, L.-C., & Noury, C. (2020). Petit récit de l'émergence de la recherche-crédation médiatique à l'UQAM et quelques propositions pour en guider la pratique. *Communiquer Hors-Série*. Récupéré sur: <https://journals.openedition.org/communiquer/5042>

- Provost, M. (2021). *Articuler l'expérience et le discours : réflexions à partir du poststructuralisme et de la phénoménologie féministe*. Récupéré sur: GLAD!, 10|2021:
<https://doi.org/10.4000/glad.2550>
- Raaberg, G. (1998). Beyond fragmentation: collage as feminist strategy in the arts. *Mosaic: A journal for the interdisciplinarity study of literature* (31|3). Récupéré sur:
<https://link.gale.com/apps/doc/A21240456/CPI?u=mont47771&sid=CPI&xid=63001be2>.
- Rich, A. (1980). *Naître d'une femme: la maternité en tant qu'expérience et institution*. Paris: Denoël-Gonthier.
- Rivard, A. (2016). *L'accouchement, une histoire nécessaire*. Récupéré sur:
histoireengagee.ca/laccouchement-une-histoire-necessaire/
- Saint-Amand, S. (2013). *Déconstruire l'accouchement : épistémologie de la naissance, entre expérience féminine, phénomène biologique et praxis technomédicale (thèse de doctorat)*. Montréal: UQAM.
- Spettel, E. (2014). Les artistes femmes. Des esthétiques de la limite dépassée? *Recherche féministes* 27 (1), pp. 161-181. Récupéré sur: <https://doi.org/10.7202/1025463ar>
- Vaughan, K. (2005). Pieced Together: Collage as an Artist's Method for Interdisciplinary Research . *International Journal of Qualitative Methods.*, pp. 27-52.Récupéré sur:
[doi:10.1177/160940690500400103](https://doi.org/10.1177/160940690500400103)
- Young, I. M. (1990). *Throwing Like a Girl: And Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory* . Bloomington: Indiana University Press.
- Young, I. M. (2007). Le genre, structure sérielle : penser les femmes comme un groupe social. *Recherches féministes*, 20 (2), pp. 7-36.

