

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LETTRES DE FEMMES : UNE INSTALLATION SONORE ÉMANCIPATRICE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

FLAVIE MELANÇON

JUILLET 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 aux dix-neuf femmes qui ont participé à mon installation sonore. Vos mots et vos voix m'habiteront à jamais. Merci à Philippe pour ton talent, ton dévouement et ta bienveillance infinie, à Étienne et à Vincent pour votre apport musical si sensible et entier. Merci à toutes les personnes qui ont vécu mon installation sonore, vous avez donné un sens à mon projet. Merci à Gabrielle et à Dimitri pour votre généreuse aide dans la spatialisation. Merci à Kenny pour ta disponibilité. Merci aux amitiés insoupçonnées, profondes et inspirantes lors de mon séjour à Besançon. Vous me manquez (Raphaëlle aussi!). Merci à Isabelle, tu es celle qui me comprend; merci à Célia d'être toujours tout près.

Merci aux enseignantes et aux enseignants inspirantes et inspirants qui ont parsemé mon long chemin d'étudiante. Merci à Stéfany et à Simon-Pierre pour votre présence et vos conseils. Merci à Diane, sans toi je n'y serais pas arrivée.

Merci à ma famille, à mes amies et amis, à mes colocs que j'aime tant, vous êtes le vent qui me pousse.

Merci à toi qui me lis.

Aux femmes de ma vie.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
RÉSUMÉ.....	vi
CHAPITRE 1 LES BALISES (INTRODUCTION).....	1
1.1 Genèse du projet	1
1.2 Hypothèse	2
1.3 Objectifs de recherche	3
1.4 Plan discursif du mémoire.....	4
CHAPITRE 2 LES ASSISES.....	5
2.1 Ancrages contextuels.....	5
2.1.1 Invisibilisation des femmes.....	5
2.1.2 Femmes : catégorie identitaire figée	8
2.2 Ancrages conceptuels	8
2.2.1 Le savoir situé de Donna Haraway et l’intersectionnalité.....	8
2.2.2 L’intime de Michaël Foessel	12
2.2.3 La temporalité genrée de Gilian Youngs	13
2.2.4 L’auto-réflexivité et l’avènement d’histoires collectives de Laurel Richardson	15
2.3 Ancrages esthétiques et culturels.....	16
2.3.1 Prenez soin de vous, de Sophie Calle.....	16
2.3.2 Motet à quarante voix, de Janet Cardiff.....	17
2.3.3 The Visitors, de Ragnar Kjartansson.....	18
CHAPITRE 3 LE PROJET	21
3.1 Description de l’œuvre et du processus créatif.....	21
3.2 Méthodologie	24
3.3 Pertinence communicationnelle.....	26
3.4 Liens entre théorie et pratique.....	27
CHAPITRE 4 RETOUR CRITIQUE SUR LA RÉCEPTION DE L’ŒUVRE.....	30
4.1 Le caractère collectif	31
4.2 L’itération	32
4.3 Les participantes spectatrices et l’envie d’écrire.....	33
4.4 L’ambiance musicale camouflée.....	34
4.5 L’émancipation par l’extériorisation	35

CHAPITRE 5 CONCLUSIONS	37
5.1 Synthèse de la recherche-crédation	37
5.2 Bilan des limites	40
5.3 Réflexions finales	41
ANNEXES	43
ANNEXE A Photo de l'installation sonore.....	43
ANNEXE B Photo du dessus du bureau dans l'installation sonore	44
ANNEXE C Photo de la lettre sur la porte menant à l'installation sonore	45
ANNEXE D Photo de la liste des personnes qui ont collaboré à la création et des remerciements sur la porte menant à l'installation sonore	46
BIBLIOGRAPHIE.....	47
ŒUVRES CITÉES.....	49

RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche-crédation en média expérimental explore l'idée que l'écriture épistolaire a un potentiel émancipateur pour les femmes aujourd'hui. Il est la trace d'un processus réflexif et créatif ayant mené à la réalisation d'une installation sonore basée sur des lectures de lettres écrites par et pour des femmes, en dialogue avec ma musique.

Mots clés : écriture épistolaire, autoethnographie féministe, ethnographie féministe, savoir situé, installation sonore, recherche-crédation

J'écris pour ne pas être détruite par moi-même. J'ai toujours senti ma condition de femme comme une menace pour mes capacités créatrices. On m'a tellement dit que féminité et génie étaient irréconciliables, que l'épanouissement de l'un se fait au détriment de l'autre. Pour rien au monde, me suis-je dit, je ne renoncerai à la poésie [...]. – Marie Uguay

CHAPITRE 1

LES BALISES (INTRODUCTION)

1.1 Genèse du projet

Je me suis toujours demandé pourquoi tant de femmes, depuis longtemps, écrivent sur écrire. Maintenant, je crois, je comprends mieux.

L'idée de mon projet de recherche-crédation remonte à loin, puisqu'elle a émergé et évolué au fil d'un parcours de bientôt vingt-huit ans de vie de femme blanche étudiante féministe pour qui les mots et la musique sont d'importants exutoires communicationnels. C'est après un DEC en Arts, lettres et communication profil lettres et théâtre que j'ai fait mon baccalauréat en communication – profil télévision. Depuis, parallèlement à ma maîtrise, je travaille comme gérante et choriste dans l'industrie musicale, en plus de conceptualiser, coordonner et réaliser divers projets créatifs, dont des documentaires, des vidéoclips, des spectacles et des stratégies communicationnelles deancements d'album. En 2019, j'ai eu la chance de participer à un échange étudiant à l'Institut des Beaux-Arts de Besançon. Le contraste avec mon quotidien montréalais par le ralentissement de mes activités professionnelles et sociales m'a donné l'espace pour écrire et réfléchir davantage. C'est en France que j'ai découvert les installations sonores dans diverses expositions. Captivée par celles-ci, j'ai eu envie d'assumer le côté expérimental de ce qui est attendu de moi dans cette maîtrise en plongeant notamment dans l'exploration de ce format. La structure des productions télévisuelles et des productions musicales formatées auxquelles je suis habituée s'est tassées de mon esprit pour laisser la place à quelque chose de nouveau.

Fervente féministe, c'est dans le séminaire *Recherche féministe en communication* qu'un premier déclic concret en lien avec ce que serait ma recherche-crédation est survenu. J'ai été bouleversée par la conférence de Julianne Pidduck, chercheure spécialiste de l'image en mouvement, qui portait sur la lenteur comme forme de résistance dans les documentaires d'archives de manifestations de femmes lesbiennes des années 1970. L'idée de la puissance de la lenteur m'a beaucoup parlé et m'est restée en tête. Dans le cadre de ce même séminaire, j'ai creusé l'idée dans une courte présentation en mettant en

relief la lenteur comme forme de résistance par rapport à la quantité et à la rapidité des montages vidéo à laquelle nous sommes habitués de voir défiler à la télévision, sur les plateformes de diffusion et les réseaux sociaux.

Quelques mois plus tard, lors d'une conversation avec mon enseignante Margot Ricard dans le cadre du *Séminaire d'expérimentations de projet*, j'ai soulevé mon intérêt naturel envers l'écriture manuscrite et la lecture de récits ou journaux tirés de pensées de femmes. Ce sont des ouvrages dans lesquels la parole des femmes m'était à la fois rassurante et bouleversante, car je m'y reconnaissais profondément. L'idée m'est ensuite apparue claire : les lettres manuscrites imposent une lenteur autant dans leur écriture que leur lecture et seraient la matière première de mon œuvre. Ensuite, l'idée que sa forme soit celle d'une installation sonore a coulé de source. Puis, tout récemment, le fait de vouloir assumer mon expression dans l'œuvre par la création de l'univers musical (pour lequel j'ai guidé trois musiciens, intégré mes harmonies vocales et mes gestes sur des synthétiseurs) m'est apparu comme une nécessité tout à fait cohérente avec mon projet et mon cheminement en tant qu'artiste.

1.2 Hypothèse

En réfléchissant davantage à l'écriture de lettres, j'ai réalisé que nous ne communiquons plus quotidiennement par ce moyen aujourd'hui. Je me suis alors questionnée davantage sur ce que cet espace d'écriture dans la lenteur pouvait apporter aux femmes aujourd'hui, et si cet espace lent d'expression pouvait être une façon pour elles de se libérer d'une certaine façon du poids de la structure patriarcale dans laquelle nous vivons et évoluons. C'est dans un processus visant la création d'une installation sonore à partir de lettres écrites par et pour des femmes québécoises de diverses générations en dialogue avec ma musique que j'ai exploré cette hypothèse : utiliser les lettres comme vecteur communicationnel pour les femmes aujourd'hui a un potentiel émancipateur.

Il est important pour moi d'insister sur le fait que ma recherche-crédation s'est faite entre 2018 et 2022, car mon interrogation et les propos qui font partie de l'œuvre s'inscrivent dans la temporalité et le contexte social actuel. Le combat féministe est un combat évolutif. En effet, les femmes aujourd'hui peuvent observer par les écrits et les œuvres des femmes d'hier le chemin qu'elles ont parcouru et ainsi accéder à des points de vue qui ne se retrouvent pas nécessairement dans les histoires dites universelles. C'est notamment ce que la philosophe Françoise Collin évoque en parlant de son concept de *génération symbolique*, selon lequel des liens peuvent être tissés au-delà de l'aspect biologique qui unit les femmes

en se référant à un corpus évolutif d'œuvres bâti depuis des décennies par les femmes qui ont osé prendre parole et créer.

Ce corpus n'est pas un objet isolé dans son contexte; il ne fait pas système, il n'est pas la base d'un savoir orthodoxe qui se construirait pierre par pierre jusqu'à l'achèvement de l'édifice, mais un espace de circulation qui traverse les diverses disciplines et les réanime. De sorte que les jeunes femmes d'aujourd'hui bénéficient [...] aussi d'un réseau de signes, présents dans la pensée et dans la langue, auquel elles font implicitement ou explicitement référence. Une interlocution avec les textes et non plus seulement avec les personnes donne aux rapports entre les femmes un champ jusqu'ici peu pratiqué. (Collin et Tahon, 2014, p.104-105)

Dans le cas de mon mémoire-crédation, des femmes du passé et du présent sont au cœur de mes réflexions : celles du passé par mes lectures d'autrices d'époques antérieures et celles d'aujourd'hui par celles qui prennent parole dans l'œuvre que j'ai créée. Les lectures d'écrits de femmes que j'ai faites avant la maîtrise (dont des citations intitulent les chapitres du mémoire) font également partie de mon bagage et de mes réflexions.

Le *potentiel émancipateur* évoque ici pour moi la possibilité pour les femmes de se libérer des limites que leur impose le patriarcat dans le contexte culturel et social québécois de la décennie actuelle (2020). Finalement, la matière première de mon œuvre sera des lettres écrites à la main, puisqu'à travers ma création, je veux valider le pouvoir émancipateur de cette forme de communication. L'idée de rassembler des propos de lettres (donc de collecter et d'unir des pensées individuelles) est pour moi une façon cohérente de créer une œuvre dont la forme et le fond s'inscrivent dans le combat féministe. Comme l'explique Marie-Blanche Tahon en préface de l'anthologie de Françoise Collin : « ...l'oppression des femmes a ceci de particulier qu'elle atteint chaque femme de façon singulière, jusque dans son intimité, et que c'est à travers chaque femme, par chaque femme [...] qu'elle doit être collectivement combattue ». (Collin et Tahon, 2014, p.10)

1.3 Objectifs de recherche

En m'appuyant sur mon hypothèse de la précédente section, ma recherche-crédation est fondée sur le désir d'explorer et de valider, à travers une installation sonore, le potentiel émancipateur (dans l'idée d'une libération par rapport au poids de la structure patriarcale) de l'écrit épistolaire, autant pour celles qui y participent que pour celles et ceux qui seront témoins du résultat. Je me concentre ici davantage sur le

potentiel émancipateur féminin, puisque la matière première est des propos écrits et lus par des femmes. Cette émancipation des femmes est selon moi préalable à une société équitable pour toutes et tous.

Pour ce faire, j'ai récolté de multiples paroles féminines écrites dans un contexte privé et les ai amenées à la sphère publique par une œuvre basée sur ces mots écrits, dans un partage d'expériences véhiculé par une installation sonore. Tel qu'avancé par Bochner et Ellis, le fait de rendre publics des récits qui relient les femmes dans leur vie privée permet un accès à une réalité peu dévoilée et ultimement à diminuer le malaise que peuvent ressentir les femmes d'exister pleinement.

The act of telling a personal story is a way of giving voice to experiences that are shrouded in secrecy. [...] By making intricate details of one's life accessible to others in public discourse, personal narratives bridge the dominions of public and private life. Telling a personal story becomes a social process for making lived experience understandable and meaningful. (Ellis *et al.*, 1992, p.79)

Plus précisément, l'idée de ma recherche-crédation est d'amplifier et diversifier la parole féminine par l'accumulation de voix distinctes lisant des lettres écrites entre femmes. Rassemblées, elles forment une œuvre dont les propos participent à la construction d'une identité féminine plus riche (plus multiple) et loin de l'idée réductrice qui s'impose dans le discours normatif actuel. Je veux participer à mettre de l'avant des vécus de femmes dans une œuvre qui invite à écouter celles qui sont encore invisibilisées. Finalement, je veux créer une œuvre qui fait exister des liens nouveaux entre des femmes : entre celles qui écrivent les lettres et celles qui les lisent, entre les spectatrices et ces dernières, entre toutes ces femmes et moi.

1.4 Plan discursif du mémoire

Maintenant que les balises sont posées, la suite de mon mémoire est construite en quatre sections principales. D'abord, le deuxième et prochain chapitre, « Les assises », présentera les ancrages contextuels, conceptuels, esthétiques et culturels du projet de recherche-crédation. Ensuite, dans un troisième temps, dans le chapitre « Le projet », je décrirai mon installation sonore et le processus créatif de cette dernière, en plus d'aborder la méthodologie de ma recherche-crédation, sa pertinence communicationnelle et les liens entre la théorie et la pratique. Ensuite, dans le quatrième chapitre « Retour critique sur la réception de l'œuvre », j'observerai en rétrospective la réception de mon œuvre et mon processus créatif. Puis, cinquièmement, je conclurai mon mémoire par une synthèse de la recherche, un bilan des limites et les réflexions qui m'habitent au bout de ces quatre ans de recherche-crédation.

Écrire, c'était la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait. Je l'ai fait. L'écriture ne m'a jamais quittée. – Marguerite Duras

CHAPITRE 2

LES ASSISES

2.1 Ancrages contextuels

2.1.1 Invisibilisation des femmes

Ma recherche-crédation s'inscrit dans un contexte où les femmes sont invisibles dans de multiples sphères. Plusieurs lectures ont confirmé ma perception issue de mes expériences personnelles et professionnelles: elles sont mises à l'ombre des hommes, notamment dans les données statistiques, la langue française et les postes de création.

Simone de Beauvoir l'a nommé dès les années 1940 en présentant les femmes comme subordonnées aux hommes, comme effacées par une conception soi-disant universelle de ceux-ci : « La représentation du monde, comme le monde lui-même, est l'opération des hommes; ils le décrivent du point de vue qui est le leur et qu'ils confondent avec la vérité absolue. » (de Beauvoir, 2017) Aujourd'hui, cela se manifeste encore de façon concrète par les données statistiques.

En effet, le manque de données représentatives de l'ensemble de la population est criant et invisibilise les femmes. Caroline Criado-Perez l'explique par son analyse de statistiques issues de diverses sphères telles que les arts, la santé, l'éducation et les médias. Par exemple :

Tous les cinq ans, depuis 1995, le Global Media Monitoring Project évalue la représentation des femmes dans les médias mondiaux, imprimés et audiovisuels. Son dernier rapport, publié en 2015, montre que « les femmes ne représentent que 24% des personnes entendues, lues ou vues dans les journaux, à la télévision et à la radio pour ce qui est des informations exactement comme en 2010. » (Criado-Perez et Dupin, 2020, p.27)

L'espace médiatique est donc occupé en grande majorité par un discours dominant masculin porté par des hommes sous le couvert d'une objectivité. Donna Haraway voit cette soi-disant *objectivité* comme blessante et énergivore pour les personnes qui militent pour l'équité des genres :

Academic and activist feminist inquiry has repeatedly tried to come to terms with the question of what we might mean by the curious and inescapable term "objectivity." We have used a lot of toxic ink and trees processed into paper decrying what *they* have meant and how it hurts *us*. The imagined "they" constitute a kind of invisible conspiracy of masculinist scientists and philosophers [...]. (Haraway, 1988, p.575)

Cette absence de diversité dans le discours dominant perpétue une société dans laquelle l'identité masculine blanche est la norme implicite et où toute autre identité doit être précisément nommée pour être vue. Or, tel qu'emmené par la journaliste et chercheuse en introduisant ses récentes analyses: « La persistance de ce mythe continue d'influer sur la façon dont nous nous considérons nous-mêmes aujourd'hui. » (Criado-Perez et Dupin, 2020, p.38) En effet, ce que l'on nous présente comme la norme et ce que l'on croit être universel est souvent masculin. Toujours selon Caroline Criado-Perez, cela est directement relié à l'absence de données représentatives du vécu des femmes et des autres identités de genre :

Le fait d'être blanc et de sexe masculin ne peut aller de soi que si la plupart des autres identités ne sont jamais exprimées. [...] Cela conduit à placer les femmes [...] au rang de minorité. [...] Dans un tel cadre, les femmes sont vouées à être oubliables, ignorables, non indispensables à la culture, à l'histoire, aux données. Et ainsi, les femmes deviennent invisibles. (Criado-Perez et Dupin, 2020, p.41)

Caroline Criado-Perez poursuit sa réflexion par rapport à ce qui est selon elle au cœur du problème : le langage utilisé pour s'exprimer. En effet, le masculin employé par défaut génère nécessairement des images masculines dans notre imaginaire. Ces dernières contribuent à forger des possibilités et des impossibilités d'avenir inconscientes pour les personnes non-masculines. Le langage est construit encore une fois de sorte que les femmes soient « les autres » et que l'homme « aille de soi ». (Criado-Perez et Dupin, 2020, p.20-21) Un autre exemple de ce manque de représentativité des femmes est dans le domaine des arts visuels. Un récent article du journal La Presse en témoigne :

« 87 % des œuvres abritées par les 18 plus grands musées des États-Unis ont été réalisées par des hommes, dont 85 % blancs », souligne Katy Hessel, citant une étude réalisée en 2019 par la Public Library of Science, une publication scientifique à accès ouvert. (La Presse, 2022)

La cause (et la conséquence, ironiquement) de ce manque de représentativité féminine généralisé pourrait également s'expliquer par le nombre inférieur de femmes dans les postes de création. Alison Harvey, doctorante en communication et culture à l'Université York, l'aborde en nommant l'existence du lien direct entre la présence restreinte de femmes et de gens issus de minorités (personnes de couleur, personnes

issues de la communauté LGBTQ+) dans le paysage médiatique et la sous-représentation de ces mêmes personnes dans les postes de production et de création. Plus de diversité au sein de ces postes conduirait non seulement une plus grande représentation des femmes et des minorités, mais également une plus grande richesse dans la façon de les représenter.

Overall, women are under-represented and portrayed in delimited roles across the media landscape, a trend that has not improved significantly over time. [...] Explanations for the limited representation of women and girls across the media include the fact that the majority of industries producing mediated content are themselves male-dominated, with few directing, game programming, and animation roles filled by women or people of color. (Harvey, 2020, p.62)

Autrement dit, dans une optique où les histoires racontées partent des gens qui les racontent, une diversité au rang des postes créatifs engendre une richesse dans les histoires racontées. Toujours dans l'article de La Presse, l'historienne de l'art française Camille Morineau témoigne du tabou relié à la pratique artistique des femmes qui a été cachée derrière celle de célèbres hommes dans les musées : « Imaginer qu'une femme puisse inventer quelque chose est resté pendant très longtemps un tabou anthropologique. » (La Presse, 2022) On peut donc dire que les femmes n'ont historiquement pas été disposées et encouragées à créer.

Personnellement, c'est le contexte de la maîtrise en recherche-crédation qui m'a poussé à me mettre entièrement dans un rôle créatif pour moi-même (car je le fais pour d'autres comme choriste, par exemple), ce qu'auparavant je n'aurais pas eu tendance à faire par peur de me commettre et par manque de modèles, je crois. Il a toujours été pour moi plus facile de me mettre dans une posture de gestion et de conceptualisation sans plonger entièrement dans l'aspect créatif (et j'oserais même dire technique dans le cas de mon installation sonore qui nécessite l'utilisation d'un logiciel de spatialisation). L'aspect créatif est synonyme pour moi de faire face à mon sentiment d'imposteur comme artiste et à me mettre vulnérable face à autrui dans un langage créatif.

Bref, c'est dans ce contexte de sous-représentation des femmes que mon projet de recherche-crédation s'insère, dans un désir de contrer de cette norme injuste et ce portrait irréaliste de l'état des choses dans lequel les femmes peinent à se sentir considérées, écoutées et comprises.

2.1.2 Femmes : catégorie identitaire figée

Au-delà de la nécessité de sortir les femmes de leur invisibilisation se trouve la nécessité de représenter les femmes autrement que dans un cadre figé et restrictif, issu de codes genrés qui, à force de répétition, donnent l'illusion d'une vérité (Butler, 2005) et ne permettent pas d'inclure réellement toutes les femmes. En effet : « ...à force d'insister sur la cohérence et l'unité de la catégorie « femme », on a fini par exclure les multiples intersections culturelles, sociales et politiques où toutes sortes de « femmes », en chair et en os sont construites. » (Butler, 2005, p.80) C'est pourquoi je m'oppose à une vision essentialiste du genre et je considère dans ma recherche-crédation le terme femme comme un terme aux multiples significations et en constante évolution.

Si Beauvoir avait raison de dire qu'on ne naît pas femme, mais qu'on le *devient*, on réalise alors que le terme *femme* renvoie lui-même à un processus, un devenir, une expression en construction dont on ne peut pas, à proprement parler, dire qu'il commence ou finit. En tant que pratique discursive ininterrompue, ce terme est susceptible de faire l'objet d'interventions et de resignification. (Butler, 2005, p.109)

Bref, mon œuvre contribue à s'éloigner de l'unité du terme *femmes* par l'inclusion de diverses voix féminines qui inconsciemment le redéfinissent chacune à leur façon au-delà des stéréotypes genrés qui lui sont normalement associés.

2.2 Ancrages conceptuels

2.2.1 Le savoir situé de Donna Haraway et l'intersectionnalité

Le savoir situé de Donna Haraway est le point de départ théorique de ma recherche-crédation, que j'ai ensuite reliée avec l'intersectionnalité à la suite de lectures d'intellectuelles militantes comme Kimberlé Crenshaw, Oristelle Bonis et bell hooks.

Pour paraphraser Donna Haraway, le savoir situé part de la prémisse qu'il n'existe pas de « savoir universel », que le meilleur moyen d'avoir une vision juste d'un sujet, d'une réalité, c'est d'être quelque part en particulier, donc de partir de soi-même. Selon Haraway, l'objectivité est un mythe et la seule façon de dresser un portrait réaliste d'une entité est de récolter le plus de points de vue possible issus ou découlant de cette dernière, permettant même d'aller encore plus loin par les connexions sociales imprévues qui peuvent ainsi survenir (Haraway, 1988). Donna Haraway démontre que le savoir n'est jamais entier, qu'il y a toujours place à se connecter à autrui, même d'enrichir ce dit savoir en gardant son individualité.

Le moi connaissant est partiel dans toutes ses manifestations, jamais fini, ni entier, ni simplement là, ni originel; il est toujours composé et suturé de manière imparfaite, et donc capable de s'associer avec un autre, pour voir avec lui sans prétendre être l'autre. Voilà ce que promet l'objectivité : un scientifique averti ambitionne une position subjective non pas d'identité, mais d'objectivité; c'est-à-dire, une connexion partielle. (Haraway et al., 2007, p.122)

Encore faut-il décider de porter notre regard vers ces réalités : « La vision est *toujours* une question du pouvoir de voir – et peut-être de la violence implicite de nos pratiques de visualisation. » (Haraway *et al.*, 2007, p.121) Je comprends en ces mots la nécessité de la curiosité de regarder et d'écouter réellement autrui, d'aller au-delà de notre socialisation qui nous emmène à voir et s'intéresser davantage à ce que l'on (re)connait. Cette *violence implicite* mène à l'invisibilisation de certains groupes, de certaines personnes, de certaines réalités. Je vois aussi en cette citation le fait que certaines personnes, par leur propre bagage, leur éducation, ont des outils que d'autres n'ont pas pour voir : un certain *pouvoir de voir*.

Dans le cas précis de mon projet qui sera décrit un peu plus loin de façon plus exhaustive, j'ai décidé de solliciter et rassembler plusieurs points de vue de femmes dans mon œuvre. Concrètement, il s'agit d'un portrait de femmes vivant au Québec, d'âges différents, de contextes sociaux et économiques différents, et, nécessairement, de vécus différents. Je me dois également de préciser qu'elles sont toutes alphabétisées, puisque leur participation s'est faite soit par la rédaction d'une lettre ou par la lecture de l'une d'elles. D'un point de vue intersectionnel (et pour contrer la violence des pratiques de visualisation évoquées ci-haut), l'intégration de multiples voix est importante, puisque nos vécus diffèrent selon nos positionnements et les couches d'oppression que nous subissons au-delà du fait d'être femmes (reliées à notre corps, nos origines culturelles, sociales, économiques ou toute autre particularité). Ces positionnements distincts rassemblés me permettent de créer une œuvre collectivement plus riche, dans l'humble intention d'apporter de nouveaux angles aux visions qu'ont les spectateurs et spectatrices de la réalité féminine et, surtout, de mettre de l'avant des nuances qu'elle comporte. Tel qu'exprimé Haraway:

Situated knowledges are about communities, not about isolated individuals. The only way to find a larger vision is to be somewhere in particular. [...] Its images are not the products of escape and transcendence of limits (the view from above) but the joining of partial views and halting voices into a collective subject position that promises a vision from the means of ongoing finite embodiment, of living within limits and contradictions – of views from somewhere. (Haraway, 1988)

Haraway m'a accompagné théoriquement vers l'idée d'accumuler sous mon propre regard plusieurs points de vue singuliers, plusieurs « je », dont le mien, pour un « nous » plus nuancé, plus puissant, plus vrai; un portrait plus réaliste du vécu féminin, un portrait aux multiples voix qui ne prétend pas dire tout, qui tend à évoluer. C'est sur Haraway que se tient la base de mon mémoire-crédation : l'idée d'une connaissance plus riche et diversifiée du monde, à travers plusieurs points de vue spécifiques (dans ce cas-ci en donnant la parole à plusieurs femmes), plutôt que de chercher l'universel en un point de vue restreint qui historiquement est masculin (Haraway, 1988). Pour moi, le prisme de l'intersectionnalité rejoint et enrichit celui du savoir situé, en mettant de l'avant l'idée d'un dialogue, tel que le mentionne Alison Harvey dans son récent ouvrage sur les études médiatiques féministes :

The purpose of taking an intersectional perspective on privilege and power is to understand that our bodily lived experiences cannot be isolated from each other, and that some people are required to work harder to experience things others may take for granted. » (Harvey, 2020, p. 24)

Autrement dit, dialoguer permet de ne pas rester enfermé dans notre vision de notre expérience du monde et de créer des connexions aux intersections de nos différences. Par ailleurs, en regard de l'intersectionnalité, il est important de ne pas voir les oppressions comme des données identitaires que l'on additionne et qui peuvent malencontreusement mener à une catégorisation des individus et une hiérarchisation des oppressions. Crenshaw et Bonis en dressent ici un exemple clair par rapport au racisme:

Parce que les femmes de couleur ne vivent pas toujours le racisme sur le même mode que les hommes de couleur ni le sexisme sur des modes comparables à ceux que dénoncent les femmes blanches, les conceptions dominantes de l'antiracisme et du féminisme restent forcément limitées, y compris au regard de leurs propres exigences. (Crenshaw et Bonis, 2005, p.61)

L'intersectionnalité telle que définie par Crenshaw et Bonis signifie justement de créer des connexions aux intersections des catégories plutôt que de les mettre en opposition, pour surpasser les limites langagières de la catégorisation: « ...lorsque ces pratiques présentent l'identité « femme » ou « personne de couleur » sous forme de proposition alternative (ou bien..., ou bien...), elles relèguent l'identité des femmes de couleur en un lieu difficilement accessible au langage. » (Crenshaw et Bonis, 2005, p.53). Finalement, l'intersectionnalité permet aussi d'éviter d'aplanir toutes les expériences sous une seule catégorie unifiée, tel qu'emmené par Butler précédemment.

Bien que les participantes à la création de mon œuvre (par leurs mots écrits ou leurs voix) soient de mon entourage proche ou éloigné, elles vivent des réalités différentes. De ce fait, j'ai voulu laisser les paroles des femmes jaillir de leurs lettres sans préalablement identifier et catégoriser d'une quelconque façon leur autrice et leur lectrice. J'ai voulu mettre en relation sans à priori les paroles des participantes et m'assurer d'un dialogue qui ne favorise pas plus une femme qu'une autre. Au-delà de leur identification personnelle, il était donc également important pour moi de laisser la liberté aux femmes de s'exprimer telle qu'elles le désiraient à ce moment-là, sans imposer quelque sujet ou idée préconçue d'une féminité idéale à représenter dans mon installation sonore. Pour faire un parallèle avec Judith Butler, je voulais m'éloigner des codes genrés répétés et laisser la possibilité qu'autre chose puisse émerger, puisque : « Définir une identité dans les termes culturellement disponibles revient à poser une définition qui exclut à l'avance la possibilité que de nouveaux concepts de l'identité émergent dans l'action politique. » (Butler, 2005, p.82) J'ai aussi voulu m'éloigner de cette idée que les femmes doivent nécessairement partager un discours commun, prévisible et fixe. Sans compter que le fait de prendre parole n'est pas banal et ne représente pas la même chose pour chaque femme. Pour certaines, à un certain moment, l'action de prendre parole est synonyme de transformation :

Feminist focus on finding a voice may seem clichéd at times, especially when the insistence is that women share a common speech or that all women have something meaningful to say at all times. However, for women within oppressed groups who have contained so many feelings [...] coming to voice is an act of resistance. Speaking becomes both a way to engage in active self-transformation and a rite of passage where one moves from being object to being subject. Only as subjects can we speak. As objects, we remain voiceless— our beings defined and interpreted by others. (hooks, 2014, p.12)

bell hooks, théoricienne du *black feminism* rejoint également la théorie du savoir situé en précisant que la libération de la parole crée des connexions: « When we end our silence, when we speak in a liberated voice, our words connect us with anyone, anywhere who lives in silence. » (hooks, 2014, p.18) Encore une fois, l'espace de la parole ouvert à toutes permet de puissantes liaisons, une sororité qui peut changer le cours d'une vie.

Le savoir situé et l'intersectionnalité sont omniprésents dans mon œuvre. En effet, les choix qui construisent mon œuvre sont effectués à partir de mon positionnement, ma perception, mon vécu. Le fait de décider que les participantes soient issues de mon entourage proche et éloigné participe à la construction d'une œuvre qui porte des voix des femmes cadrées dans une réalité qui est la mienne, dans

un contexte créatif qui m'est propre, et qui est donc inévitablement teintée de mon regard de façon globale.

2.2.2 L'intime de Michaël Foessel

Pour le philosophe français Michaël Foessel, l'intime est d'abord un concept relationnel, puisqu'il prend forme par les liens qui peuvent unir des individus à l'abri des regards et momentanément retranchés de l'espace social.

[...] ce qui se passe [...] dans une chambre à coucher, peut être l'objet d'une démocratisation puisque ces lieux sont susceptibles d'injustice et de domination. Il n'y a donc aucune raison de croire que la mise en discussion des liens intimes entre les personnes soit de nature antipolitique. (Foessel, 2008, p.37)

L'intime est donc également politique. Il permet de mettre en lumière des liens qui font partie de qui nous sommes. Il dévoile par le langage une part de l'existence humaine et des identités, au-delà des conditions relatives aux hiérarchies sociales. D'ailleurs, depuis la deuxième vague du mouvement féministe, l'intime est nommé comme politique et est au cœur des luttes, notamment celles pour le droit à l'avortement, la libération sexuelle et contre la violence conjugale, des combats qui sont malheureusement encore d'actualité. On n'a qu'à penser aux statistiques monstrueuses de féminicides au Québec (vingt-six en 2021 selon l'émission *Tout le monde en parle* à Radio-Canada) ou à toutes celles qui ne peuvent pas légalement se faire avorter aux États-Unis ou ailleurs dans le monde au moment où j'écris ces lignes.

En effet, l'intime permet l'expression de réalités, d'expériences et de souffrances jusqu'alors inexistantes aux yeux d'autrui et permettant d'émerger comme sujet (Foessel, 2019). Autrement dit, se raconter à autrui par le langage, permet de mieux se connaître soi-même. D'ailleurs, le fait que l'intime soit un concept relationnel implique également une communication entre les sujets, basée sur une forme d'affirmation de soi, libre des exigences du dehors. Ces expériences vécues doivent d'abord se dire ou s'exprimer dans un échange, même restreint, pour éventuellement exister sur la place publique:

À l'instar d'un secret, l'intime n'a de signification que s'il est partagé. En ce sens, le récit de soi entre de plein droit dans le colloque intime qu'un sujet élabore avec ceux qu'il a élus, et auxquels il accorde le droit de devenir des personnages de sa vie. (Foessel, 2019, p.17)

Le format épistolaire qui est au cœur de mon projet fait selon moi directement écho au concept de l'intimité selon Foessel. En effet, les lettres mettent de l'avant une forme communicationnelle

relativement cachée qui nécessite que les participantes s'adressent à une autre personne, et donc se dévoilent en s'adressant à celle-ci. Ce format d'écriture implique également que le lien sous-entendu par la lettre soit « enchevêtré dans une histoire » (Foessel, 2008, p.21), et permet alors à l'autrice de se raconter et de se définir elle-même en s'exprimant dans le lien qui l'unit à sa destinataire. Cette expression peut ensuite avoir des effets dans la vie sociale, par ce qu'elle dévoile.

C'est dans cette lignée que, dans le cas de mon œuvre, l'accès à des lettres est synonyme d'accès à quelque chose d'individuel, mais qui concerne tout le monde : que ce soit en générant un sentiment d'enfin se sentir représentées ou par l'apprentissage d'une réalité méconnue de la part du spectateur ou de la spectatrice. En effet, puisqu'une lettre doit être adressée à une autre personne, elle sous-entend une relation, et permet donc aux spectateurs et spectatrices, dans le cas de mon installation sonore, d'avoir accès à des réalités de femmes d'un angle intime, et d'à leur tour se sentir liées à elles, les lectrices et les autrices des lettres. Finalement, ces relations dévoilées par l'installation sonore font aussi écho aux relations qu'entretiennent les spectateurs et spectatrices avec d'autres femmes dans leur vie et leur donner, peut-être, l'envie de leur écrire à leur tour.

2.2.3 La temporalité genrée de Gilian Youngs

Le concept du temps hiérarchisé selon le genre est également important dans ma recherche-crédation. Déjà, Françoise Collin aborde la destinée des femmes d'il y a quelques décennies sans gants blancs dans son texte *Un héritage sans testament* :

les femmes formaient au sein de la société des hommes une sorte de société immobile, vouée à la répétition des mêmes gestes, à peine infléchis par l'évolution : aimer, mettre au monde, nourrir, vêtir, soigner. Aux femmes était proposé le modèle de la conformité à un genre, bien plus que l'invitation à l'être individué et à la création. (Collin et Tahon, 2014, p.99)

Nous vivons dans une société dans laquelle le temps des femmes n'est pas perçu de la même façon que celui des hommes, autant par elles-mêmes que par les autres. Cette binarité temporelle se serait également construite et renforcie par ce qu'on s'attend de chaque genre dans la sphère privée et publique : « Feminists have long illustrated how men and women, male and female as categories, have been socially produced and reproduced in relation to the divisions between the public and private. » (Youngs, 2010, p.48).

Déjà, de liens directs peuvent être faits entre ce qu'on exige des femmes et le manque de modèle en création, puisque la création ne fait pas partie de ce qui est traditionnellement associé aux femmes. Au-delà du manque de modèles, existent aussi celles qui ont créé, mais qui ont dû se cacher derrière une identité masculine pour que leur art soit vu et considéré, tel qu'exemplifié plus haut avec les artistes visuelles historiquement invisibilisées dans les musées.

Gillian Youngs stipule que la société patriarcale – s'appuyant sur l'économie politique et la technologie – est régie par une division genrée de l'utilisation du temps. Plus précisément, le temps des femmes tourne autour du maintien de l'ordre sociétal patriarcal et capitaliste par ce qu'on pourrait appeler leurs *tâches invisibles*. En effet, leur temps est majoritairement donné à ceux qui dépendent d'elles, notamment par des tâches de gestion qui leur sont dévolues dans des équipes de travail, ou à la maison, dans ce qui est relatif à la charge mentale familiale et aux tâches ménagères. Gillian Youngs va jusqu'à dire que la prise en charge de ces tâches par les femmes offre aux hommes l'espace temporel pour créer et réfléchir (Youngs, 2001). Les femmes se retrouvent alors pratiquement sans temps « à elle » ni d'espace d'expression et de création véritable.

If women do not feel they own their time because of the patriarchal conditions of their existence, if they do not feel that time as a resource is primarily theirs to use for themselves, but rather for others, then it is a logical result that their predisposition towards a feeling of time to think creatively, playfully and intellectually is likely to be highly restricted if not nonexistent. (Youngs, 2001)

Une femme qui prend, par exemple, le temps d'écrire une lettre à une autre est un acte qui va directement à l'encontre de ce à quoi on s'attend d'elle pour que la société « fonctionne ». En effet, l'écrit est une forme d'expression qui nécessite que les femmes prennent une pause dans leur productivité au service du bon fonctionnement de la société patriarcale et capitaliste pour le transformer en une lenteur dans laquelle l'autoréflexivité et l'émancipation sont possibles.

En suivant cette conception genrée de la temporalité, ma recherche-crédation est le produit d'un usage féministe du temps : pour les participantes qui ont pris un moment pour entrer dans la posture d'autoréflexivité nécessaire pour écrire leur lettre et pour moi qui ai pris du temps pour composer la musique, concrétiser mon installation sonore et mener la réflexion de ce présent mémoire. Bref, ce sont des heures utilisées pour l'expression et la création, des actions qui, à la lumière de ce qui vient d'être évoqué, sont (encore) politiques pour les femmes.

2.2.4 L'autoréflexivité et l'avènement d'histoires collectives de Laurel Richardson

Un autre concept au cœur de mon projet découle de l'acte d'écrire vu par la sociologue Laurel Richardson. D'abord, l'écriture permet à l'individu de se découvrir par la réflexion qu'elle impose (autoréflexivité) et à s'affirmer en tant qu'individu en concrétisant sa pensée par l'écriture. L'écriture est aussi un vecteur qui facilite une réaffirmation de soi par l'expression et la prise de parole au sein de la collectivité. En effet, selon Richardson, notre système de valeurs en société est généré et représenté par les histoires que l'on se raconte et qui nous permettent de nous construire individuellement et collectivement :

Most significant are the transformative possibilities of the collective story. At the individual level, people make sense of their lives through the stories that are available to them, and they attempt to fit their lives into the available stories. People live by stories. If the available narrative is limiting, destructive, or at odds with the actual life, peoples' lives end up being limited and textually disfranchised. (Richardson, 1990, p.26)

La liaison des récits individuels permet la création de récits collectifs, outils de réflexion et de représentation collective, qui sont de véritables leviers de changement sociétaux. En effet, c'est en offrant dans l'espace public (dans mon cas à travers une œuvre artistique) une place pour des voix marginalisées que de nouvelles connexions humaines surviennent et que des mouvements sociaux peuvent être créés malgré la distance physique. L'avènement de ces récits collectifs a un pouvoir transformatif au sens où il génère de nouvelles images qui peuvent influencer le système politique et social par l'inclusion de nouvelles personnes qui sentent enfin qu'elles en font partie. Les gens racontés par les récits collectifs peuvent y voir leurs possibles. Donc, l'émancipation des femmes passe notamment par le fait qu'elles puissent se raconter et être écoutées dans toutes leurs différences. C'est le premier pas vers une transformation sociale globale dans laquelle l'équité peut exister.

New narratives offer the patterns for new lives. [...] People do not even have to know each other for the social identification to take hold. By emotionally binding together people who have same experiences whether in touch with each other or not, the collective story overcomes some of the isolation and alienation of contemporary life. It provides a sociological community, the linking of separate individuals into a shared consciousness. Once linked, the possibility for social action on behalf of the collective is present, and, therewith, the possibility of societal transformation. (Richardson, 1990, p.26)

Le but d'entendre des récits nouveaux et d'enrichir le récit collectif est également de tenter de dévier d'une forme de standardisation générée des récits racontés dans les médias qui perpétue l'unification de la catégorie *femme* évoquée en début de chapitre. Tel qu'exprimé par Alison Harvey: « the media plays a

key role in this process of subjectification as well as in signification, which refers to the social meanings we construct from images, symbols, and words, including what are circumscribed as normalized and expected gender performances. » (Harvey, p.4, 2020) En effet, un récit n'est pas réellement collectif s'il n'est relié qu'à un imaginaire restreint composé d'une répétition des mêmes symboles.

Somme toute, pour Richardson, l'écriture est un outil essentiel à des récits collectifs plus riches et nuancés, menant ultimement à des individus connectés et plus aptes à être des agents de changement qui exigent l'équité. D'ailleurs, Haraway s'imbrique directement dans cette idée, car l'écriture est l'expression d'un point de vue situé. Autrement dit, un récit collectif existe grâce à l'expression individuelle de personnes nécessairement différentes par leur expérience, leur identité. Concrètement, dans mon œuvre, je peux dire que c'est par l'accumulation de points de vue situés (à travers des lettres manuscrites) que je mettrai en voix (dans une installation sonore) une forme de récit collectif. J'ajouterais que le concept du récit collectif lui-même n'est pas figé, dans le sens où il pourrait toujours s'enrichir de nouveaux récits individuels, tout comme mon œuvre qui existe dans la présente époque, mais qui porte aussi le passé et qui est libre d'être poursuivie dans le futur.

2.3 Ancrages esthétiques et culturels

Je porte en moi des centaines, voire des milliers d'œuvres, chansons, livres, spectacles, installations, toiles, et elles ont nécessairement, à différents niveaux, par ce qu'elles ont fait jaillir en moi, contribuées à me forger en tant qu'individu pensante et sensible. Dans le cadre de ma maîtrise, je retiens trois œuvres de styles et de provenances différentes qui de façon concrète nourrissent mon propre processus de recherche-crédation, que ce soit par les thématiques qu'elles contiennent, la place des spectateurs ou la forme de l'œuvre. Chacune d'elles contient également des liens serrés avec mes ancrages conceptuels.

2.3.1 Prenez soin de vous, de Sophie Calle

Cette œuvre expose la réponse de 107 femmes de professions différentes au courriel de rupture reçu par l'artiste, se terminant par « Prenez soin de vous ». L'idée d'autoréflexion et d'émancipation par l'écriture sur laquelle repose cette œuvre résonne directement avec mon projet.

En effet, pour écrire, les femmes doivent se mettre en posture d'autoréflexivité et partir de leur propre expérience pour rédiger leur réponse. Je vois en l'œuvre de Sophie Calle une transformation d'une situation individuelle en une réponse collective. Une forme de sororité et d'émancipation émane de

l'œuvre, car, en sollicitant la parole de ces 107 femmes, l'artiste sort de la prostration. Autrement dit, Sophie Calle se sert des visions parcellaires de ces femmes pour créer une œuvre qui l'aide et a le potentiel d'en aider d'autres vivant une situation semblable.

Plus largement, cette œuvre agit comme une forme d'archive d'une parole collective de ces femmes, un accès privilégié et intime à ces dernières. Je pense effectivement que ces réactions écrites au courriel de rupture en disent long sur ces femmes en 2007, puisqu'elles sont la résultante d'un moment d'autoréflexivité et d'un partage d'expérience, basé sur qui elles étaient à ce moment-là de leur vie. C'est d'ailleurs une application directe du concept de savoir situé de Donna Haraway : l'utilisation de plusieurs visions distinctes pour enrichir la vision d'un même sujet. De plus, le fait de demander à de nombreuses femmes de répondre à une rupture souligne le caractère universel de cette situation.

L'œuvre génère une forme de parole collective, puisqu'elle est reliée par le même objectif : répondre au courriel de rupture à la place de Sophie Calle, portées par leur bagage professionnel et personnel au moment de l'écrire. Les femmes, en répondant, partagent avec Sophie Calle l'expérience de la rupture et se relient à elles dans cette situation par leur présence dans l'œuvre.

Un autre lien avec mon œuvre est que sa matière première est un objet communicationnel normalement destiné à une personne (des réponses à un courriel dans le cas de Sophie Calle, des lettres dans le cas de mon œuvre). Également, ces écrits sont destinés à une personne bien réelle, mais sont dévoilés au grand public à travers une œuvre plutôt que d'être envoyés directement à la personne à qui le propos est adressé. Encore une fois, l'art est utilisé à des fins de transmission puissante d'un message qui concerne tout le monde et qui a dû être pour Sophie Calle (et probablement pour les participantes qui ont pu prendre un pas de recul par rapport aux ruptures qu'elles ont elles-mêmes, potentiellement vécues) une forme de libération. Finalement, bien que les femmes ne dialoguent pas entre elles, elles sont reliées par leur présence dans la même œuvre dans une forme de sororité, de solidarité féminine.

2.3.2 Motet à quarante voix, de Janet Cardiff

Cette œuvre définie par le Musée des beaux-arts de Montréal comme une sculpture sonore est constituée de quarante haut-parleurs disposés en cercle dans une pièce diffusant chacun une voix d'un enregistrement de la pièce *Spem in Alium*, de Thomas Tallis. Les quarante voix composant l'œuvre ont été enregistrées initialement séparément, comme mentionné dans la description officielle de l'œuvre au

MBAM. Le spectateur se retrouve par l'atmosphère sonore dans le lieu et l'ambiance de l'enregistrement initial. Il peut se déplacer et décider de s'approcher d'un haut-parleur en particulier pour entendre davantage une ou plusieurs voix ou rester en plein centre pour entendre la pièce telle qu'elle a été composée.

J'ai eu la chance d'être spectatrice de l'œuvre au Musée des Beaux-Arts de Montréal à l'hiver 2021. J'ai été inspirée par le fait que les spectatrices et spectateurs soient en posture d'écoute tout en étant maîtres de ce qu'elles et ils décident d'écouter. Je dénote aussi dans cette œuvre la symbolique de la puissance de la collectivité : c'est l'accumulation des voix uniques qui forment la richesse du tout. Dans l'œuvre de Janet Cardiff, on entend aussi les chanteurs et chanteuses de la chorale avant leur performance : certaines discutent, d'autres font des vocalises, d'autres respirent en silence. Les individus qui chantent dans ce même lieu sont unis par le rapport intime (la voix, le souffle) de chacun et chacune et la nécessité de l'apport de chaque individu (sa voix) pour que le tout (le motet à quarante voix) puisse exister pleinement. Dans mon œuvre, j'avais le désir que ces mêmes aspects soient présents : le sentiment pour les spectatrices et spectateurs d'être dans l'intimité des femmes qui s'expriment (par leur voix, leur souffle) et le caractère collectif de l'œuvre par l'apport essentiel de chaque voix et de chaque note de musique qui, rassemblées, forment une œuvre riche, un réel motet à quarante voix. Finalement, la présence et la mouvance des spectatrices et spectateurs comme parties de l'œuvre de Janet Cardiff m'ont aussi beaucoup inspirée pour ma propre installation sonore.

2.3.3 The Visitors, de Ragnar Kjartansson

L'installation vidéo de Ragnar Kjartansson est une œuvre qui m'habite depuis que je l'ai vécue. Elle est composée de neuf écrans sur lesquels sont projetés neuf musiciens et musiciennes qui interprètent une mélodie (avec leurs instruments respectifs et leur voix) durant près d'une heure.

Je dénote plusieurs aspects de cette dernière qui ont inspiré mon installation. L'effet que cette œuvre a généré en moi était derrière ma tête tout au long de ma maîtrise, un peu comme un rappel concret de l'émotion pouvant être véhiculée par une œuvre sonore existant dans un lieu. C'est cette œuvre qui a concrétisé en moi le désir de spatialiser mon œuvre sonore dans un lieu physique et d'en faire une installation (plutôt que d'opter pour un enregistrement sonore destiné à être écouté à travers des écouteurs individuels, dans des lieux séparés). Les spectateurs font partie de l'installation par leur

présence physique, leurs réactions, leurs respirations. C'est à mon avis une façon cohérente de diffuser des propos destinés à être écoutés attentivement et collectivement.

Ensuite, les écrans (et les haut-parleurs diffusant le son de chacun de ces « tableaux ») de *The Visitors* sont disposés en cercle (sauf un central) et l'expérience d'écoute est influencée selon l'endroit où le spectateur est (par exemple, s'il est près de l'écran sur lequel apparaît la violoniste, il entendra davantage le son du violon). Cette idée de localisation de la voix est importante également dans mon œuvre, car je trouve qu'elle ramène à l'humain derrière le son généré (par exemple, la violoniste derrière le son du violon), et à l'intimité de son souffle et de son geste. En tant que spectatrice, je me suis sentie près des musiciens, je me suis sentie témoin d'un « vrai » moment. Dans le cas de mon œuvre, il n'y aura pas d'écran, mais les lettres physiques présentes dans la pièce viennent rappeler autrement l'humain derrière la matière première : le propos véhiculé par la voix (par l'accès à la calligraphie, au papier sur lequel le propos tient à la base).

Un autre élément qui m'a inspiré directement est cette idée de portraits individuels, de tableaux (chaque musicien et musicienne dans un écran et des haut-parleurs) qui forment un tout. J'ai aussi voulu créer une œuvre qui est un tout cohérent constitué de tableaux distincts (les lettres dans mon cas). D'ailleurs, dans le cas de ma réponse musicale à une des lettres de mon installation, j'ai demandé à trois musiciens d'improviser sous ma direction avec leur instrument à cordes sur une voix lisant une lettre, et c'est cet enregistrement spontané que j'ai gardé comme base musicale de cette partie de l'œuvre. Je vois un parallèle direct avec *The Visitors* au sens où j'ai voulu que l'on sente la fébrilité de plusieurs musiciens investis ensemble dans la création d'une ambiance musicale par leurs gestes individuels.

Dans le cas de cette œuvre ainsi que dans celle de Janet Cardiff, le concept de l'itération m'inspire. Cette répétition sonore, cette boucle, génère, en mon sens, l'idée d'une œuvre dans laquelle le récit raconté n'est pas contraint à un début et une fin précise, dans laquelle les différentes parties ont la même importance, et où la perception de celles-ci peut évoluer au fil des écoutes. Cette forme laisse aussi la place à la lenteur des spectateurs et spectatrices dans leur accueil de l'œuvre.

Bref, ce deuxième chapitre m'aura permis de nommer les assises de mon mémoire-crédation : les ancrages contextuels (l'invisibilisation des femmes, la rigidité du terme *femme*), les ancrages conceptuels (le savoir situé de Donna Haraway, l'intersectionnalité, l'intime de Michaël Foessel, la temporalité genrée de Gillian Youngs, l'autoréflexivité et l'avènement d'histoires collectives de Laurel Richardson) et les ancrages

esthétiques et culturels (par les œuvres de Sophie Calle, Janet Cardiff et Ragnar Kjartansson tous juste nommées). Ces ancrages sont à la fois le socle de mon processus créatif et l'appui aux réflexions nécessaires à l'élaboration de mon installation sonore.

[...] *l'écriture des femmes pense à travers ses mères.* – Virginia Woolf

CHAPITRE 3

LE PROJET

3.1 Description de l'œuvre et du processus créatif

Mon projet de recherche-crédation est une installation sonore constituée de voix de femmes québécoises d'âges et de milieux différents lisant des lettres manuscrites et reliées par une trame sonore musicale créée par moi en dialogue avec ces dernières. Ces lettres ont été écrites spécifiquement pour mon projet entre 2020 et 2022 par chacune des participantes, sans avoir été envoyées à leurs destinatrices (bien que ces dernières existent). Cette contrainte ouvre la voie à l'imaginaire et le phantasme des participantes, puisqu'elles savent que la personne à qui leur message est destiné ne lira pas ladite lettre. Le message devient donc à la fois secret au niveau de la personne précise visée, mais aussi public, car dévoilé à travers l'œuvre parmi les lettres des autres participantes. Les mots de celles qui ont écrit et les voix de celles qui les ont lus sont au cœur de mon installation sonore et sont la matière première de ma propre création musicale spatialisée.

La sélection des femmes participantes par leurs lettres et leurs voix a été faite à la suite d'un appel à toutes sur mes réseaux sociaux. J'avais l'intention de faire une œuvre faite de tableaux (de lettres) de mon entourage proche et éloigné. J'ai reçu une quinzaine de lettres très variées au niveau des sujets et des tons, provenant de femmes d'âges et de vécus différents. À titre d'exemples, une femme dans la vingtaine s'adressait avec bienveillance à la conjointe de l'homme qui l'a agressée, une femme dans la quarantaine s'adressait à sa fille avec amour en lui souhaitant qu'elle se libère de ses doutes et qu'elle fonce, puis une autre plus âgée s'adressait à la femme imaginaire avec qui elle aurait voulu passer sa vie si elle avait assumé son homosexualité plus tôt. J'ai ensuite choisi neuf lettres qui montraient selon moi un éventail de thématiques différentes, mais qui mises bout à bout formeraient un tout cohérent. Le fait que ces lettres soient ensuite lues par d'autres femmes a également influencé ma sélection. En effet, j'ai volontairement associé chaque lettre à une voix spécifique. Je voulais que les spectatrices et spectateurs puissent ressentir par l'émotion de la lectrice, le contraste entre sa propre vie et celle de l'auteurice de la lettre qu'elle lit. Un contraste qui est à mes yeux synonyme de sororité : de notre capacité à se soutenir malgré nos différences dans le fait d'être des *femmes*. Dans d'autres cas, j'y suis simplement allée par

instinct, dans mon désir d'entendre lire telle lettre par telle personne, par tel timbre de voix, par telle personnalité de mon entourage.

D'un point de vue sonore, l'idée est de mettre de l'avant les voix des femmes dans leur état le plus pur. En effet, les participantes ont été appelées à lire une lettre écrite par une autre participante de façon anonyme. Je suis venue les enregistrer chez elle avec un micro ou elles sont venues chez moi, dans ma chambre. Mon preneur de son était à mes côtés pour s'occuper de l'aspect technique de l'enregistrement (en étant le plus discret possible) afin que je me concentre sur ma rencontre avec la lectrice. Je leur remettais la lettre qu'elles liraient juste avant l'enregistrement dans le but de capter la fébrilité de la toute première lecture, puis des suivantes. Comme dans l'œuvre de Janet Cardiff décrite plus haut, j'ai voulu faire ressortir les textures de la voix, les hésitations et les émotions spontanées générées par leur première rencontre avec les propos lus. Ces réactions ramènent à l'individualité de chaque femme tout en soulignant cette forme de passation de la parole féminine. D'ailleurs, les lectrices des lettres m'ont presque toutes mentionné le fait que plus elles lisaient la lettre qui leur était initialement inconnue, plus elles sentaient qu'elles se réappropriaient peu à peu son contenu. Leur demander de lire la lettre d'une autre femme m'a permis facilement de conserver l'anonymat des autrices, tout en formant une véritable chaîne de passation de la parole féminine d'une femme à l'autre : une jeune femme a ainsi lu la lettre d'une femme de cinquante ans son aînée.

Ensuite, à partir de l'enregistrement de neuf voix lisant neuf lettres, j'ai construit et spatialisé un habillage musical. Je voulais que l'ambiance sonore créée évolue au fil des émotions qu'engendre en moi chaque propos exprimé dans les lettres tout en étant un liant pour la forme circulaire de l'œuvre. C'est donc une œuvre de vingt-six minutes jouant en boucle, dans laquelle se retrouvent neuf tableaux sonores distincts (un par lettre). Afin de m'assurer de dialoguer littéralement avec les propos lus, le premier geste musical que j'ai posé a été celui d'enregistrer ma réponse : une courte mélodie que j'avais préalablement composée au synthétiseur, par-dessus le son de la voix principale de chaque lettre. Le rythme et la tonalité de la mélodie différaient selon ce que le propos et l'interprétation de la lectrice me faisaient ressentir. Je me suis donc exprimée et mise à nue par la création musicale, comme les participantes l'ont fait à travers l'écriture et la lecture des lettres. Conceptuellement, c'est comme si les lettres m'étaient destinées et que j'y répondais par le langage musical. La mélodie revient donc tout au long du morceau de vingt-six minutes et aide à relier le tout. J'ai ensuite ajouté d'autres instruments pour créer des environnements sonores propres à chaque lettre. J'ai fait appel à trois musiciens pour l'interprétation de l'ajout des instruments à

cordes et du mellotron à ma trame sonore de base, mais c'est moi qui assurais la direction musicale de l'entièreté de la trame sonore. M'assumer comme musicienne et directrice musicale représente pour moi le fait de prendre ma place comme artiste dans mon projet, de m'affranchir de mon sentiment d'imposteur et d'entrer en dialogue avec les participantes. Cela signifie aussi pour moi de briser le cycle du manque de femmes dans les postes de création évoqué précédemment.

Je me suis ensuite doublement commise en me plongeant dans la spatialisation de mon œuvre à l'aide du logiciel SPAT, ce que j'aurais redouté de faire auparavant, par crainte de ne pas avoir ce qu'il faut pour y arriver. J'ai passé de nombreuses heures dans le logiciel à déplacer les groupes sonores dans l'espace, jouer avec les effets, tout cela très instinctivement pour mener à une œuvre sonore à la hauteur de ce que je voulais créer : une œuvre englobante axée sur la parole des femmes.

Au niveau technique et spatial, cette installation sonore est composée d'un cercle de haut-parleurs (sauf un en plein centre, au plafond), ainsi que d'un bureau et d'une chaise, placés en plein centre sous le haut-parleur du plafond sur lequel se retrouvent les neuf lettres lues au fil de l'œuvre. J'ai décidé de localiser les voix des lectrices sur ce haut-parleur en plein centre de la pièce (qu'on entend l'une à la suite de l'autre), question de centraliser cette matière première qui compose l'œuvre sonore : les lettres lues par les femmes. L'ambiance sonore est spatialisée tout autour et évolue au fil des neuf lettres lues. Certains sons bougent lentement au fil des lettres, alors que d'autres surgissent pour appuyer certains propos, selon ce que la lettre m'évoque et ce que je voulais répondre musicalement. L'éclairage est également très minimaliste : qu'une lampe de bureau, de laquelle on peut bien voir le contenu des lettres, puis qui laisse la pièce dans une certaine pénombre qui à mon avis appuie de façon cohérente l'intimité portée par l'œuvre sonore. L'idée est aussi de mettre (littéralement) la lumière sur les propos des femmes ; qu'elles soient au cœur de l'installation autant auditivement que visuellement, et ce dès que les gens entrent dans la pièce.

En terminant, je pense que le fait que mon processus créatif dans le cadre de ma maîtrise se soit étiré sur plusieurs années a enrichi mon processus créatif. En effet, je constate la puissance de l'aller-retour entre ma vie professionnelle, personnelle et celle d'étudiante à la maîtrise : certaines rencontres et expériences professionnelles m'ont donné confiance artistiquement et m'ont aidé à plonger artistiquement dans mon œuvre de recherche-crédation, et vice-versa. Je pense aussi que, sans même m'en rendre compte, ma réflexion a mûri à travers ce que je vivais à l'extérieur des moments officiellement consacrés à ma maîtrise.

3.2 Méthodologie

Je qualifierais ma méthodologie d'un croisement entre l'auto-ethnographie et l'ethnographie féministe. Je puise principalement dans les approches de Laurel Richardson, Carolyn Ellis, Andrew Bochner et Norman K. Denzin, qui ont mené des recherches basées sur le vécu personnel et la mise en récit, dans une approche parfois ethnographique, parfois autoethnographique. L'autoethnographie, cette approche au pouvoir de générer l'empathie se définit comme suit selon ces auteurs et autrices :

[autoethnography] concentrate on ways of producing meaningful, accessible, and evocative research grounded in personal experience, research that would sensitize readers to issues of identity politics, to experience shrouded in silence, and to forms of representation that deepen our capacity to empathize with people who are different from us. (Ellis *et al.*, 2010, p.2)

Concrètement, je rassemble des moments autoréflexifs de femmes (qui s'observent elles-mêmes dans leur rapport à une autre femme et s'expriment ensuite sur papier dans un format épistolaire) et les mets en récit en les reliant par une musique créée par moi-même. L'aspect autoethnographique de ma méthodologie vient justement de mon expression musicale, puisque, en voulant dialoguer avec les voix des femmes par la musique, j'ai dû être connectée à moi-même et à ce que leurs propos évoquaient en moi. Plus concrètement, j'ai également intégré une lettre de ma plume aux autres lettres. Cette lettre adressée aux spectatrices et aux spectateurs expliquait brièvement ma démarche et était située en dehors de la pièce dans laquelle se trouve l'installation sonore, de façon à ce que les spectatrices et spectateurs aient une mise en contexte avant de vivre l'expérience. Le fait de l'écrire sous forme de lettre manuscrite est pour moi une façon d'être cohérente avec la matière première de l'installation sonore et de me mettre dans une posture d'écriture semblable à celle des participantes.

Je me retrouve donc dans une approche ethnographique particulière, puisqu'elle nécessite d'abord que d'autres personnes s'observent elles-mêmes et qu'elles me donnent accès à leurs réflexions, comme le dénote Sylvie Fortin, professeure au département de danse de L'UQAM, en abordant ce que Laurel Richardson nomme *Creative Analytical Practice Ethnography* :

[...] nous assistons présentement à l'émergence de toutes sortes d'ethnographies non traditionnelles que Richardson (2000) dénomme *Creative Analytical Practice Ethnography*. Les modèles qui se développent s'insèrent dans une tentative de diffusion des savoirs par des formes d'écriture évocatrice où le récit ne vise pas à rapporter des faits, mais devient plutôt un acte de communication pour toucher l'autre. (Fortin, 2006, p.106)

De plus, mettre des expériences personnelles au cœur de mon œuvre et de mes réflexions est une façon pour moi, tel que mentionné par Ellis et Bochner de rejoindre plus directement l'empathie du spectateur par la communication de ces expériences :

Telling a personal story becomes a social process for making lived experience understandable and meaningful [...] Recognizing that the literature rarely reflects the meanings and feelings embodied by the human side [...] we wanted to tell our story in a way that would avoid the risks of dissolving the lived experience in a solution of impersonal concepts and abstract theoretical schemes. (Ellis *et al.*, 1992, p.79 et 98)

Ma méthodologie revient donc à une forme d'étude culturelle ethnographique féministe au sens où je m'intéresse à une population précise et veut exposer ce qui la plupart du temps est vécu dans le silence par cette tranche de gens.

Dans le cas de ma maîtrise, les histoires personnelles recueillies sont au cœur de mon œuvre. Passer par le vecteur de l'art pour réfléchir semble d'ailleurs être une avenue féconde. En effet, des auteurs sur *l'Art Based Research*, Tom Barone et Elliott W. Eisner, ont abordé de front l'idée que la recherche basée sur l'art permet notamment de transgresser les discours dominants.

What all of these artists and researchers apparently have in common, then, is a yearning for social justice that is pursued through various forms of art. In doing so, they transgress against deeply entrenched discourses, habits, and practices that have become commonsensical, taken for granted as "natural" within the belief systems of the dominant culture. These belief systems are supported through images and language that are lodged within the public consciousness and accepted therein as fundamentally true and rarely questioned or challenged. (Barone et Eisner, 2012).

Dans la même lignée, Patricia Leavy présente la forme artistique comme une puissante façon de rejoindre les gens, et même d'éduquer.

Art also has the capacity to make long-lasting, deep impressions. Recent research in neuroscience, on which I elaborate shortly, indicates that art may have unmatched potential to promote deep engagement, make lasting impressions, and therefore possesses unlimited potential to educate. (Leavy, 2018, p. 3)

Bref, la forme artistique permet de passer un message d'une façon plus encline à rejoindre des gens, même celles et ceux dont la réalité diverge de celle exposée: « In arts based research, the aim is to create an

expressive form that will enable an individual to secure an empathic participation in the lives of others and in the situations studied. » (Barone et Eisner, 2012, p.8-9)

Finalement, à défaut d'aller observer les femmes moi-même, elles m'offrent, par leur lettre et leur voix lisant celle d'une autre, une partie de leur intériorité. Mon geste communicationnel et artistique est porté par l'ambiance sonore que j'ai bâtie à l'aide, notamment, de sons de synthétiseurs et de cordes (jouées par des musiciens dirigés par moi), en dialogue avec les voix des femmes au fil des lettres lues. Pour l'aspect spatialisation de l'œuvre, c'est toutefois moi qui ai suivi mon instinct et qui ai plongé dans le logiciel avec un peu d'aide externe (ce que je n'aurais jamais cru faire avant!).

3.3 Pertinence communicationnelle

La pertinence communicationnelle et culturelle de mon projet réside d'abord dans le partage d'expérience et la solidarité féminine qui émanera de l'œuvre. Bien que l'écriture se fasse dans le but ultime d'être entendu dans une installation sonore, le fait de demander à des femmes d'écrire à une autre femme, mais de me transmettre le message écrit à des fins de création permet selon moi un accès privilégié à quelques-unes des multiples facettes possibles de l'intimité émotionnelle et relationnelle entre femmes (en considérant l'intimité relationnelle de Foessel). Ces lettres mises en voix dans l'installation offrent une vision globale plus riche et nuancée de la réalité en donnant parole à un genre (au sens identitaire) à qui l'on restreint de prendre sa place depuis de nombreuses années.

J'ai longuement réfléchi à l'idée d'intégrer de « véritables » lettres écrites dans le passé par des femmes en dehors du cadre du projet. J'ai décidé de concentrer mon œuvre sur des lettres écrites aujourd'hui, donc que le point de départ de leur écriture soit le cadre de ma recherche-crédation. Je pense qu'avant l'arrivée d'internet notamment, les lettres étaient un moyen de communication plus commun, et donc que l'action de prendre le temps d'écrire une lettre en 2022 est plus spéciale et hors norme qu'avant. Ensuite, tel que précisé dans mes intentions de recherche, le fait de prendre pour objet des lettres écrites aujourd'hui impose que l'état d'esprit actuel des femmes se fasse sentir dans les mots qu'elles expriment et laissent une trace tangible de notre époque, en devenant une forme d'archive pour les générations de femmes à venir.

Finalement, je pense que le format lettre amène les femmes à prendre le temps et à - tel qu'appuyé par Laurel Richardson dans sa vision du pouvoir de l'écrit - être dans une posture réflexive, tout comme les

spectateurs et spectatrices qui n'auront guère le choix de ralentir leur flot de pensées afin d'écouter les propos et les émotions véhiculées par l'œuvre.

3.4 Liens entre théorie et pratique

Mon processus réflexif et créatif orienté par le désir de valider mon hypothèse quant au *potentiel émancipateur de l'écriture épistolaire pour les femmes aujourd'hui* se traduit par la mise en relation des divers concepts du cadre conceptuel nommé ci-haut à travers l'installation sonore.

Tout d'abord, l'action pour les femmes d'écrire à une autre nécessite qu'elles prennent du temps pour elles, qu'elles ralentissent par rapport à leur rythme habituel. C'est en partant un acte émancipateur, puisqu'elles se libèrent de l'usage du temps qui leur est exigé en société patriarcale (Youngs et son concept du temps des femmes consacré aux autres et non tourné vers elle-même ni vers une action créative). Il en est de même pour le temps que j'ai pris à m'imposer un moment d'autoréflexion lors de ma réponse musicale. C'est à travers le projet que je décide enfin de prendre le temps de me mettre dans une véritable posture de création. Je me transforme, je m'émancipe. Ensuite, l'action d'écrire une lettre à une autre permet à la fois une autoréflexivité (Richardson) et une mise de l'avant de l'intime (d'un lien qui les unit à une autre) leur permettant de se raconter (Foessel explique que l'intime atteste son existence lorsqu'elle est exposée). Transposer ces écrits dans une œuvre sonore permet d'exposer et de mettre en récit des réalités autres que celles des hommes cisgenres et de dresser un portrait plus nuancé de la société (Haraway et le savoir situé). L'émergence de ce portrait plus nuancé est faite dans l'espoir de générer l'empathie, crée des connexions sociales insoupçonnées entre les femmes elles-mêmes et envers les autres et veut contribuer, dans ce cas-ci, à l'avancement du combat féministe par une forme de mise à niveau du récit collectif.

Au niveau de la forme de l'œuvre, je fais place au son en tant que véhicule émotif puissant sans nécessité d'image à l'appui. L'installation sonore impose aux spectateurs de ralentir et d'être en posture d'écoute aussi pour bien se laisser imprégner de l'ambiance musicale et des mots véhiculés par les voix des femmes. Ce ralentissement vise à installer le public dans une posture favorable à l'autoréflexivité semblable à celle des femmes qui individuellement ont ralenti pour réfléchir et écrire leur lettre. Un contraste existe entre le temps d'écriture, le temps d'enregistrement du message et la réception de ce dernier. C'est pourquoi j'avais envie d'une œuvre favorisant un ralentissement généralisé et l'écoute entière du contenu des lettres. Lors de mes expérimentations dans le cours *Développement de projet*, j'avais tenté de ressortir des

extraits des lettres et de mêler des voix, mais je trouvais que ça ne rendait pas justice à la mise à nue émotionnelle des participantes de mon œuvre et au respect de la transmission complète et cohérente de leurs histoires individuelles et de l'histoire collective se construisant au fil des mots dévoilés. J'ai donc préféré intégrer le contenu des lettres dans leur entièreté, ainsi que le naturel des lectrices qui découvrent celles-ci.

Tel qu'évoqué précédemment, l'œuvre est basée sur une trame sonore circulaire, sans début ni fin claire. Ce flou temporel voulu pour aller à l'encontre de la temporalité et la narrativité linéaire, d'un point A à un point B. L'idée derrière cette circularité est – entre autres – d'évoquer un cycle où les voix ont la même importance, incitent à s'arrêter pour les écouter réellement et permettent de vivre une expérience unique des mots entendus.

Aussi, comme mentionné plus haut, ce récit collectif devient une sorte d'archive pour les générations de femmes à venir, de joindre le grand corpus auquel elles peuvent se référer (celui qu'aborde Françoise Collin, nommé précédemment). Les participantes seront reliées entre elles par l'œuvre et je me considère aussi personnellement et secrètement reliée à celles qui m'ont déjà posté une lettre. En effet, en m'offrant une parcelle de leurs pensées destinée à celle à qui elles décident d'adresser leur lettre, elles m'offrent une part intime d'elles en me permettant de l'utiliser à des fins créatives. C'est une grande marque de confiance, puisque je suis la seule à savoir l'identité de ces autrices (et celles des lectrices de ces lettres également, d'ailleurs).

Par rapport à mon apport musical au projet, André Villeneuve, professeur au département de musique de l'UQAM a tenu des propos qui y font écho. Il s'agit de l'idée du paradoxe du son vibrant dans l'espace et de la fixité de l'écrit, du « verbe et du son musical » (Villeneuve, 2006). En effet, la matière première de ma création sonore est l'écriture des femmes, ces mots fixes et figés dans le papier des lettres. Ceux-ci se transforment en sons vibrants dans une pièce par la mise en voix des lettres et par la musique que j'ai créée en dialogue avec celles-ci. Concrètement, j'ai voulu créer une trame sonore nuancée aux multiples couches langagières (verbale et musicale), à partir de mots écrits.

Dans la vision d'André Villeneuve, l'œuvre part d'une intention que l'individu créateur tente de saisir et de matérialiser, mais qui finit la plupart du temps en une nouvelle chose.

Deux entités distinctes participantes d'un seul élan : l'entreprise du « je » qui œuvre en regard d'un désir de cohérence entre Soi et une intention qui est l'idée musicale à saisir, à déployer : « [...] *Mais la richesse est là, dans ces nuances de la perception que nous donne à tous cette mobilité de la pensée d'aller d'un à l'autre. En matière d'art, tout est nuance.* » (Villeneuve, 2006, p.140-141)

J'abonde dans le sens d'André Villeneuve en avançant que la beauté de la création réside justement dans cet aller-retour. Ce chemin duquel mon œuvre a émergé, quelque part entre moi-même et l'idée que je me faisais de celle-ci, tout comme celui qu'ont emprunté les participantes, quelque part entre leur lettre et l'idée qu'elles se faisaient de celle-ci avant de l'écrire.

Pour conclure, ce troisième chapitre a permis de décrire l'installation sonore et le processus créatif qui y est lié, la méthodologie (un mélange d'ethnographie féministe et d'autoethnographie), d'évoquer la pertinence communicationnelle (notamment par la spécificité du format épistolaire et des liaisons entre femmes générées par l'œuvre elle-même) ainsi que de revenir sur ce qui relie les différents éléments des ancrages conceptuels. Les deux prochains et ultimes chapitres aborderont en rétrospective la réception de mon œuvre et un bilan de mon processus réflexif et créatif.

Je me demande si je n'écris pas pour savoir si les autres n'ont pas fait ou ressenti des choses identiques, sinon, pour qu'ils trouvent normal de les ressentir. Même, qu'ils les vivent à leur tour en oubliant qu'ils les ont lues quelque part un jour. – Annie Ernaux

CHAPITRE 4

RETOUR CRITIQUE SUR LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE

J'écris ces lignes quelques jours après la fin de l'exposition de mon œuvre. Cette dernière s'est déroulée sur deux soirées et une journée, à l'UQAM. Au bout des trois journées, j'estime qu'une soixantaine de personnes sont venues vivre l'installation sonore. Il s'agissait majoritairement des gens de mon entourage qui étaient parfois accompagnés de gens que je ne connaissais pas. Plusieurs participantes de l'installation sonore (par leurs mots ou leurs voix) sont également venues.

J'ai été présente tout au long de l'exposition, à l'extérieur de la salle dans laquelle se trouvait l'œuvre, afin d'accueillir les gens et de précieusement recueillir leurs réactions avant et après avoir vécu l'installation, ainsi que leurs commentaires, s'ils en avaient. J'ai pris la décision de ne pas imposer ma présence dans l'installation, car je ne voulais pas influencer l'expérience des gens, d'autant plus que la plupart des gens qui y ont assisté me connaissent personnellement et auraient pu ressentir une certaine pression de vivre l'œuvre d'une certaine façon, se sentant observés par moi. J'ai tout de même pu observer de loin lorsque des gens ouvraient la porte pour entrer dans la pièce. J'étais également très attentive aux émotions ou propos exprimés par les gens à leur sortie de la salle. J'ai aussi eu des discussions seule à seule ou en groupe avec des gens avant et après leur expérience de l'installation. Ces dernières ont beaucoup nourri mes réflexions. J'ai pris soin au fur et à mesure des journées d'exposition de les noter, de même que mes observations et constatations plus générales. C'est principalement à partir de ces notes que j'ai rédigé ce chapitre. Les réflexions que j'étaye dans ce chapitre sont reliées à l'importance du caractère collectif de mon œuvre, du fait qu'elle jouait en boucle sans début ni fin imposée aux spectateurs et spectatrices et à des réflexions qui m'habitent par rapport à l'émancipation et à ma propre posture de création. Finalement, j'y aborde aussi certaines particularités observées et recueillies de quelques participantes du projet qui sont venues vivre l'installation (autrices ou lectrices des lettres qui sont au cœur de mon œuvre sonore, qui, je le rappelle, ont été écrites en 2019 et 2020, donc il y a deux ou trois ans).

4.1 Le caractère collectif

Je constate en premier lieu l'apport essentiel du fait que ce soit une installation sonore et non une œuvre sonore pouvant être écoutée chez soi, dans des écouteurs. J'ai créé un espace dans lequel les gens écoutent la parole des femmes ensemble et font eux-mêmes partie de l'installation. Le fait que ce soit une installation emmenait aussi les spectateurs et spectatrices à devoir faire le choix de leur façon de se positionner (ou de bouger dans l'espace) pour vivre l'œuvre, tout comme les installations de Cardiff et de Kjartansson m'avaient inspirée.

Par ce que j'ai pu observer lorsque la porte s'ouvrait et par des spectateurs et spectatrices qui m'ont rapporté leur expérience, j'ai constaté que, dans les moments où il y avait plusieurs personnes en même temps dans la pièce, elles avaient tendance à s'influencer dans leur façon de la vivre. Par exemple, si une personne s'asseyait, souvent, les autres finissaient aussi par s'asseoir. Si certaines personnes décidaient de se déplacer, d'autres se donnaient ensuite la permission de le faire. Une forme de mimétisme opérait donc par le fait que les gens faisaient partie de l'installation et se faisaient en quelque sorte imposer de la vivre ensemble, d'y cohabiter. Le hasard a également fait que certaines personnes l'ont vécu de façon totalement différente en étant seules ou avec la personne qui les accompagnait seulement, ou encore partiellement seules, jusqu'à ce qu'un groupe entre dans la pièce et change nécessairement l'expérience de l'œuvre par leur présence (autant physique que sonore par leur respiration). Certaines personnes m'ont également mentionné qu'elles n'ont pas osé aller toucher aux lettres papiers sur le bureau, alors que, d'autres se sont permis de le faire en voyant d'autres le faire dès leur entrée dans la pièce. Même chose pour le fait de s'asseoir sur la chaise placée devant le bureau (qui symbolisait d'ailleurs pour moi mon propre bureau, celui sur lequel était étalé la matière première de l'œuvre - les lettres - et celui duquel j'ai réfléchi et spatialisé l'ambiance sonore). J'ai, encore une fois, été étonnée de constater à quel point les gens s'influençaient dans leur façon de vivre l'œuvre. Je me serais attendue davantage à ce que les gens se dirigent directement près du bureau, puisque l'éclairage provenait de là et qu'il me semblait évident que l'expérience sonore y serait optimale puisqu'elle était centrale. Il faut croire qu'à force de moi-même m'asseoir dans cet endroit, j'ai oublié que ce n'était pas nécessairement une évidence pour les gens qui ne font pas de mixage sonore, sans compter les facteurs sociaux du caractère collectif de l'œuvre évoqués ci-haut (par exemple, la gêne possible de faire le geste de s'asseoir sur l'unique chaise alors qu'il y a plusieurs personnes dans la salle déjà qui elles sont assises par terre). Dans certains cas, surtout lorsque plusieurs personnes vivaient l'œuvre en même temps, les gens ont davantage eu tendance à se reclure et à s'asseoir dans un coin de la pièce afin d'écouter les propos des femmes dans leur espace, à l'abri des

regards et du centre éclairé par la lampe de bureau. D'ailleurs, plusieurs personnes m'ont mentionné que l'éclairage tamisé était apaisant et les avait aidés à plonger dans l'ambiance sonore plus facilement que si tout était visible et éclairé.

4.2 L'itération

Je constate ensuite à quel point le choix de l'itération de l'œuvre sonore sans début ni fin précise caractérisait mon œuvre et a été un choix majeur qui a influencé l'expérience des gens. Dès le départ, plusieurs personnes pensaient qu'elles devaient attendre « le début » de l'œuvre avant d'entrer (probablement par habitude d'assister à des œuvres qui ont un début et une fin claire) et étaient surprises que je leur dise que le début était déterminé par leur entrée dans la pièce et que l'œuvre jouait en boucle. Cela déjouait en partant les codes narratifs habituels et créait un espace dans lequel le rapport au temps était différent. Cela faisait également ressortir le pouvoir qu'avait le spectateur sur son expérience de l'œuvre : le choix de décider de son début et de sa fin, le choix de rester plus longtemps que vingt-six minutes, le choix de partir avant. C'est un pouvoir que l'on a toujours en tant que spectateur, mais qui prend une forme différente face à une œuvre linéaire comme un film visionné au cinéma où l'histoire commence et se termine au même moment pour tous les gens dans la salle.

Ensuite, le fait que la pièce sonore spatialisée de vingt-six minutes joue en boucle a accentué le caractère unique de l'expérience de chaque spectateur et spectatrice. D'abord, par le fait que son entrée dans la pièce signifiait le début du vingt-six minutes pour elle, et donc que chaque spectateur avait un repère différent du début de son expérience. Certaines personnes commençaient l'expérience de l'installation dans un moment où la lettre lue était adressée à une mère décédée dans une ambiance sonore de voix harmonisées enveloppantes, d'autres, à la copine d'un agresseur, dans une ambiance sonore beaucoup plus épurée et un ton plus dramatique. L'ordre des lettres lues était toujours la même, mais je pense que le fait que le premier contact avec l'œuvre ait été différent d'une personne à l'autre a également influencé le temps qu'ont pris les gens à se sentir réellement dans le moment présent de l'œuvre. J'ai également été surprise de constater que pratiquement toutes les personnes qui sont venues ont écouté le cycle complet de l'œuvre, même que certaines personnes sont restées pour plus d'un cycle de vingt-six minutes, ou sont rentrées à nouveau dans la pièce après être ressorties et avoir discuté avec d'autres spectateurs et spectatrices. Quelques personnes sont aussi revenues le lendemain ou le surlendemain de leur écoute et plusieurs m'ont manifesté leur intérêt à la réentendre un jour ailleurs ou même dans leur intimité à travers un enregistrement sonore pour écouteurs. Je pense que cette envie venait notamment du fait

qu'une seule écoute de chaque lettre n'était pas nécessairement suffisante pour bien les assimiler, les comprendre. Je me questionne au sens qu'aurait mon œuvre si je la rendais disponible à autrui pour une écoute personnelle. D'abord, pour ce que le caractère collectif de l'expérience de le vivre dans un endroit avec d'autres gens emmène. Ensuite, pour l'aspect éthique, car les femmes ont accepté de m'offrir une parcelle de leur intimité par leur mot en sachant qu'ils seraient dévoilés dans une installation sonore, donc dans un environnement contrôlé. La rendre disponible sur internet, par exemple, changerait cette idée sacrée d'un espace-temps imposé par l'installation.

Évidemment, encore une fois d'autres facteurs sur lesquels je n'ai aucun contrôle ont influencé la perception qu'ont les gens de la globalité de l'œuvre : l'état dans lequel chaque personne arrivait, leur vécu et leurs expériences, à travers lesquels elles recevaient les propos véhiculés et même l'ambiance musicale. Par exemple, un homme âgé a été touché et ébranlé de constater à quel point les femmes ont appris davantage à extérioriser leurs émotions que les hommes (surtout à son époque) et que ça transparaissait dans l'écriture des lettres. Dans un autre ordre d'idées, une musicienne m'a dit précisément qu'elle avait été touchée par l'ajout de la mandoline dans telle lettre, alors que des personnes qui n'œuvrent pas en musique n'ont pas nécessairement pu déceler qu'il s'agissait de cet instrument-là. Je vois en ces différences de perceptions un lien direct avec le savoir situé de Donna Haraway et le fait que notre vision se fait par le prisme de nos expériences, de notre vécu personnel. D'ailleurs, je réalise que ma propre perception que je me fais de mon œuvre n'est pas plus valide que celle d'un spectateur, sauf si l'on désire l'observer du prisme du processus créatif qui a mené à sa concrétisation, ou si l'on s'interroge sur le regard d'une femme de mon âge et de ma classe sociale sur l'œuvre. À partir du moment où mon œuvre est dévoilée, elle ne m'appartient plus complètement et je dois accepter qu'elle puisse être perçue d'une multitude de façons.

4.3 Les participantes spectatrices et l'envie d'écrire

Certaines participantes sont venues assister à l'œuvre et chacune a à sa façon été touchée de façon particulière. Celles que j'ai senti les plus ébranlées sont celles qui ont écrit une lettre pour le projet. Toutes m'ont nommé la particularité d'avoir accès à une parcelle de leurs pensées d'il y a quelques années et, surtout, que d'autres personnes puissent l'écouter. D'autant plus qu'il s'agissait d'une parcelle de ce qu'elles avaient voulu à ce moment-là exprimer à une autre femme en particulier. Certaines étaient touchées de constater qu'elles rediraient la même chose à cette personne aujourd'hui, d'autres me disaient le contraire et constataient l'évolution de leur pensée par rapport à leur relation avec la

destinataire. Je réalise que mon installation était pour elles une forme de trace du passé à laquelle elles n'auraient normalement pas accès (à moins de garder des copies des messages qu'elles envoient!). Certaines m'ont également mentionné la surprise de voir comment une autre femme semblait percevoir son propos initialement écrit, par, notamment, les intonations de lecture choisies pour les lire. Encore une fois, les perceptions d'un même message varient selon la personne qui le lit. Elles étaient également émues de voir que leurs propos se retrouvaient parmi ceux de d'autres qui, aussi, se sont mises à nue par leur lettre adressée à une autre. Une forme de sororité entre les participantes malgré leur anonymat a semblé se tisser.

De façon générale, le commentaire qui m'est le plus souvent revenu des gens qui sortaient de la salle, c'est leur désir soudain d'écrire une lettre à une autre personne. Également, l'idée de l'importance de communiquer ce qu'on ressent profondément, et le fait que mon œuvre faisait ressortir concrètement la possibilité de le faire par le vecteur communicationnel de l'écrit épistolaire. Le caractère sacré du fait d'écrire à la main aujourd'hui plutôt que par message virtuel. Le fait que cette forme de communication mène davantage à l'introspection que nos claviers d'ordinateur ou de téléphone.

Certaines personnes ont également été touchées de se reconnaître dans un propos véhiculé ou par un propos qu'elles auraient elles aussi pu écrire à leur amie, à leur mère, à quiconque. Ces réactions confirment directement l'idée que Laurel Richardson évoque par le pouvoir des récits collectifs qui peuvent générer le sentiment de se sentir représentées et comprises, particulièrement pour les femmes dans le cas de mon œuvre, puisqu'elle mettait en lumière des paroles de femmes adressées à des femmes. D'ailleurs, certains garçons m'ont mentionné qu'ils se sentaient privilégiés d'avoir pu avoir accès à l'intimité profonde des neuf femmes qui se sont prêtées à l'acte de l'écriture pour mon projet. Je réalise en rétrospective que j'ai créé sans même m'en rendre compte une forme de *confessionnal public*, un espace dans lequel des choses précises visant des personnes précises ont pu être exprimées au grand jour sans compromettre le lien réel dont il était question dans la lettre. La spécificité et le caractère intime véhiculé par le format épistolaire ont généré une forme d'authenticité globale dans laquelle les spectateurs semblent unanimement avoir été touchés, bien que pour des raisons différentes.

4.4 L'ambiance musicale camouflée

Je suis à la fois surprise et satisfaite de constater que les réactions que j'ai reçues par rapport à l'aspect musical de mon projet sont plutôt globales et relatives à l'aspect immersif de l'expérience plutôt qu'à des

aspects précis de ma composition musicale. En effet, les réactions reliées à l'œuvre tournaient majoritairement autour de l'aspect intime des propos portés par les voix des femmes, du caractère touchant de sentir la vulnérabilité des lectrices qui découvraient des mots qui ne leur étaient pas adressés, du fait que de nombreuses spectatrices se reconnaissaient dans certaines lettres lues. Cela me confirme que les voix des femmes et leurs propos ont été au cœur de l'expérience de l'œuvre et c'était mon objectif initial : créer une installation sonore favorisant l'écoute de la parole des femmes aujourd'hui. Cela dit, je m'attendais à plus de commentaires et de remarques précises sur, par exemple, la mélodie de synthétiseurs qui revenait au fil du vingt-six minutes. Cependant, si les gens ne l'ont pas spécifiquement remarqué ou nommé, c'est, j'ose croire, parce que la mélodie liait les lettres de façon cohérente et, surtout, parce que les gens étaient davantage concentrés sur les voix des femmes et du propos qu'elles portaient. Leur première écoute les emmenait à écouter tout d'abord les voix des femmes. Quelques personnes sont restées dans la salle pour deux cycles complets (deux fois vingt-six minutes) et d'autres sont même revenues le lendemain de leur premier passage et m'ont mentionné qu'à force de réentendre l'œuvre, elles entendaient de façon spécifique de nouveaux aspects de l'ambiance sonore. Comme quoi l'écoute d'une même œuvre est différente à chaque fois.

Je ressens une grande fierté d'avoir imaginé, orchestré et spatialisé l'ambiance sonore. J'ai aussi tristement constaté des liens directs avec les statistiques nommées précédemment dans mon mémoire par rapport au manque de femmes dans les postes de créations et du fait que l'on associe plus naturellement les rôles créatifs aux hommes. Par exemple, à quelques reprises, des personnes me parlaient de l'aspect musical de mon projet en nommant d'abord la participation des garçons dans l'ambiance sonore. Pourtant, comme écrit sur la porte d'entrée à côté de ma lettre explicative, j'ai moi-même à plus d'une reprise posé des gestes musicaux concrets dans l'œuvre : la mélodie principale au synthétiseur, les harmonies vocales qui forment l'entièreté de l'ambiance sonore d'une lettre, en plus d'assurer la direction musicale pour former un tout cohérent (à mes yeux) et le spatialiser. Bref, une suite de choix artistiques musicaux qui viennent de moi, une femme en posture de création, une artiste qui s'assume (enfin).

4.5 L'émancipation par l'extériorisation

Je suis profondément touchée d'avoir vu près de la moitié des spectateurs et spectatrices ressortir en versant des larmes. C'est, pour moi, un symbole concret d'une forme d'émancipation par l'extériorisation d'émotions enfouies dans un espace-temps bienveillant où les gens sentent que c'est permis. Je pense que l'accès à l'intimité d'autrui dans un contexte favorable offre l'occasion d'écouter et de réellement entrer

en contact avec des réalités autres que la nôtre. Cela fait écho à ce que stipule les principes de l'*Art Based Research* le fait que l'art est un vecteur puissant pour passer un message et marquer les gens.

Sur ma lettre expliquant mon processus créatif, posée sur la porte d'entrée de la pièce dans laquelle se trouvait l'installation sonore, j'ai spontanément voulu conclure en mentionnant un élément qui m'avait habité au tout début de mon processus créatif, dans mes toutes premières intentions de recherche-création : la multiplicité des liens portés par mon œuvre. C'est un aspect qui m'a sauté aux yeux à nouveau à l'approche de l'arrivée des premières personnes qui allaient l'entendre : le lien qui unit les autrices des lettres à leurs véritables destinataires, le lien qui relie – sans même qu'elles ne le sachent – les lectrices aux autrices des lettres, le lien qui me relie à elles et celui qui désormais unie toutes ces femmes et celui qui relie les spectateurs et spectatrices ainsi que moi-même, par le partage de cette expérience que nous avons vécue ensemble en écoutant ces femmes. C'est face au papier, crayon à la main, prête à écrire la lettre qui se trouverait sur la porte, que j'ai voulu nommer à nouveau l'existence de ces liens et que les spectateurs et spectatrices les aient en tête en vivant l'expérience de mon installation sonore.

Tout comme Laurel Richardson parlait de la découverte de soi par l'écriture, je pense que l'on peut, en ralentissant et en se mettant dans de bonnes dispositions pour écrire, réaliser de nouvelles choses, faire des liens insoupçonnés. Je me suis d'ailleurs – encore une fois - surprise moi-même à tisser de nouveaux liens dans mes réflexions post-exposition en rédigeant ce chapitre, avec le petit recul que j'ai de mon processus créatif et des journées d'exposition, mais surtout, en prenant le temps de m'arrêter pour rédiger.

Avant ce livre, je ne pensais pas que les mots avaient le pouvoir de modeler la réalité. Maintenant, je fais attention, trop peut-être, à ce que j'écris. Parce que je sais que l'écriture porte la mémoire de l'avenir - Sophie Létourneau

CHAPITRE 5

CONCLUSIONS

5.1 Synthèse de la recherche-crédation

Après ce parcours de quatre ans de maîtrise, de cours, d'idées, de création, de rencontres, de doutes, d'apprentissage, d'évolution, l'heure est maintenant aux conclusions. Mon processus de recherche-crédation ayant mené à la création d'une installation sonore basée sur des écrits épistolaires de femmes me permet de confirmer mon hypothèse : l'écriture de lettres a un potentiel émancipateur pour les femmes aujourd'hui. J'ajouterais même que l'accès aux lettres écrites a un potentiel émancipateur pour les gens qui les lisent ou qui les écoutent. En effet, mon processus créatif et mes lectures théoriques m'ont permis de constater qu'au-delà de l'acte d'écrire une lettre, l'accès à ces écrits de femmes peut permettre à tous et toutes une forme d'émancipation, de libération momentanée par rapport au poids de la structure patriarcale par la mise en lumière de réalités normalement maintenues dans l'ombre. Dans le cas de mon œuvre, celles qui ont écrit les lettres ont pu notamment exprimer des choses qu'elles n'auraient pas nécessairement exprimées librement verbalement. Quant à celles qui ont lu ces lettres, elles ont pu être la voix d'autres femmes et se sentir près d'elles dans ce qui les unit et ce qui les différencie aussi, sentir qu'elles ne sont pas seules. Pour les gens qui ont vécu l'installation, entendre ces mots a été un accès à la vie et aux relations vues par différentes femmes dans un espace où elles se sont exprimées par l'écriture, leur permettant de réfléchir à ce qu'eux-mêmes exprimeraient dans ce même contexte, en prenant le temps de s'arrêter et d'écrire sur du papier, à se mettre en posture d'autoréflexivité, à se libérer par l'expression d'un message qui laisse une trace tangible. Bien sûr, le contexte de mon installation sonore était favorable à une écoute attentive de ces lettres et était appuyé par mon regard musical et du choix des lettres lues et de leur ordre. Je suis tout de même prête à affirmer que je constate le potentiel émancipateur issu de ce lent espace-temps dans lequel existe l'écriture épistolaire, la lecture et l'écoute des lettres. Je suis également prête à affirmer que chaque élément de mon cadre conceptuel résonnait avec ce que la création et les participantes à cette dernière m'ont démontré, tel que je détaillerai au fil du présent chapitre.

D'abord, le concept du savoir situé de Donna Haraway était omniprésent tout au long de mon processus créatif, puisque, habitée par l'idée de la vision qui ne peut être que subjective, j'avais toujours en tête le fait que chaque geste que je posais dans la construction de mon installation sonore était imbriqué de mes propres expériences et pensées, de même que chaque geste posé par les participantes (les autrices et les lectrices) et participants (les musiciens) de mon projet. Ce même concept s'appliquait également aux personnes qui sont venues vivre mon installation sonore : elles l'ont vécu différemment selon leurs expériences de vie, leur éducation, leur état. Plus largement, les perspectives situées s'appliquent à toutes créations, à tous propos véhiculés par les médias ou quelconques vecteurs communicationnels et c'est une idée importante qui se doit d'être rappelée, car elle ramène à l'idée du doute et de la nécessité de toujours remettre les choses en contexte, du fait qu'il n'existe pas de savoir objectif. Elle ramène à la nécessité de ne jamais prétendre détenir une soi-disant vérité et à ne jamais prétendre créer une œuvre qui fera l'unanimité ou qui sera reçue de la même façon de la part de toutes et tous. Également, cette œuvre concrétise l'idée de Donna Haraway abordée à la dixième page de ce texte : celle de la communauté qui peut se former par le rassemblement d'individus, créant une vision plus large d'un sujet (Haraway, 1988). En effet, mon installation sonore forme une sorte de communauté à partir des expériences partielles des autrices et des lectrices des lettres; des femmes d'âge, de milieux, de cultures différentes, rassemblées dans une même œuvre.

Ensuite, le concept de l'intimité relationnelle de Michaël Foessel a été au cœur de mon processus créatif et collait directement à mon angle méthodologique axé sur un mélange d'ethnographie et d'autoethnographie dans un partage de récits personnels. En effet, c'était à travers des liens réels entre des femmes que mon œuvre a pris forme. Sans même que je ne m'en rende compte, dans pratiquement chaque décision artistique se retrouvait l'idée de m'assurer que les liens intimes véhiculés par mon œuvre soient mis en valeur authentiquement et fassent ressortir simplement ce que ces liens ont à nous apprendre sur les multiples réalités des femmes. Chaque humain ayant écouté l'œuvre a lui-même dans sa vie des liens (intimes) et a pu, tel que plusieurs m'ont mentionné, se sentir interpellé par ceux exprimés dans l'œuvre. Je pense aussi que le fait que les participantes étaient anonymes et que leur destinataire ne recevait pas le message permettait une liberté dans le contenu de ce qui était véhiculé, tout en étant politique en regard du concept de l'intimité relationnelle de Foessel, puisqu'ensuite diffusé dans une installation sonore. En effet, tel qu'évoqué dans le deuxième chapitre du présent mémoire, selon lui, le caractère relationnel de l'intime a pour corollaire que des expériences intimes prennent un caractère politique lorsqu'elles sont entendues sur l'espace public et ainsi agir sur le social. (Foessel, 2019)

Il était pour moi primordial que le mobilier de la pièce soit minimal et permette aux spectatrices et spectateurs d'aller à la rencontre de ces liens par les sons sans distraction. Tel que nommé dans le quatrième chapitre, les voix des femmes étaient au cœur de mon œuvre, au centre de la pièce et c'était pour cette même raison : je voulais que les paroles des femmes viennent facilement aux oreilles des spectateurs et spectatrices. Ma recherche, ma création et les réactions qu'elle a générées me confirment à quel point l'intime est politique et est imbriqué d'éléments essentiels à la compréhension du vécu de tout humain, et même de nous-mêmes.

Troisièmement, la temporalité genrée de Gillian Youngs a également été partout dans mon processus créatif et réflexif. En effet, l'idée de la lenteur pour les femmes a été le point de départ de mon idée. Je dirais même que ce fut l'élément clé de mon processus créatif : pour moi en tant que créatrice qui ose pour la première fois se mettre dans une posture de création, que pour les femmes qui ont participé en écrivant ou en lisant une lettre (il fallait qu'elles prennent une pause du rythme et des exigences de leur propre vie pour le faire), que pour les spectatrices et spectateurs de l'œuvre qui ont nécessairement dû ralentir pour vivre l'œuvre réellement. Cet espace-temps utilisé strictement pour écouter la parole des femmes a, tel que plusieurs personnes me l'ont nommé, permis à plusieurs personnes l'extériorisation d'émotions et le sentiment d'être comprises dans des choses qu'elles croyaient peut-être être les seules à vivre et à vouloir exprimer. Cette idée rejoint aussi la pertinence de *l'Art Based Research* et de la recherche-crédation, pour qui les effets ont dépassé ce présent mémoire en marquant plusieurs personnes, les participantes, des spectateurs, des spectatrices et moi-même.

Également, les propos sur l'autoréflexivité et l'avènement de récits collectifs de Laurel Richardson ont résonné encore plus fort en arrivant au bout de mon processus de recherche-crédation. Neuf lettres ont pu dresser un portrait actuel de relations existantes près de moi. Je pense aussi que la posture d'autoréflexivité dans laquelle se sont mises les autrices des lettres (et même les lectrices en allant à la rencontre des mots lus) a emmené les spectatrices et spectateurs à faire de même pour les écouter. Le fait que ce soit une installation sonore (et non visuelle) a, je crois, aidé les gens à se concentrer sur les mots véhiculés et laisser leur subjectivité et leur imaginaire décider de comment le contenu des lettres allait vivre en eux et elles, sans image imposée. Leur imaginaire pouvait s'activer librement, l'espace d'autoréflexion était totalement ouvert, tout comme les femmes qui ont écrit les lettres qui savaient que ce qu'elles allaient exprimer sur le papier demeurerait anonyme et ne serait pas entendu par la personne visée.

Au-delà des concepts théoriques qui ont résonné, en rétrospective, je suis reconnaissante d'avoir pu être dans un contexte dans lequel j'étais bien entourée et dans lequel j'ai pu passer outre les nombreux doutes qui sont survenus au fil de ma maîtrise par rapport à la pertinence de mon projet, de la peur qu'il soit mal reçu. Des doutes qui auraient pu avoir raison de la concrétisation de mon installation sonore, mais que j'ai surmontés grâce à mon entourage, à mes apprentissages et à mon évolution à travers ces années. Je pense aux nombreuses œuvres qui ne verront pas le jour pour diverses raisons : de semblables doutes, le manque de modèles de femmes, mais aussi des obligations que plusieurs ont (leur charge mentale en tant que mère, par exemple) qui font qu'elles ne peuvent pas se permettre de prendre le temps de se mettre en posture de création, l'absence d'espace mental pour que leurs idées résonnent et se concrétisent. En fait, la recherche-crédation, c'est aussi un processus qui met au défi la persévérance de l'étudiante qui la mène ainsi que sa capacité à garder en tête le fil qui relie ses élans créatifs à ses idées, ses lectures et son vécu, au-delà de ce qui se passe en dehors du contexte scolaire.

5.2 Bilan des limites

Ma recherche-crédation s'est faite autour de la parole des femmes et était limitée à celles qui se considèrent comme telles dans la binarité dans laquelle j'ai grandi et évolué. J'ai été témoin dans les dernières années, au fil de mon processus réflexif et créatif de maîtrise et dans le milieu artistique dans lequel j'évolue, de l'affirmation de plus en plus de personnes se définissant en dehors des normes genrées rigides de la binarité. Mon installation sonore a été un espace de dialogues entre femmes. Je pense que ce même espace serait une avenue féconde pour accéder à une parcelle des réalités intimes des personnes qui subissent l'oppression de se définir en dehors de la binarité traditionnelle, en plus du poids de la structure patriarcale. Je pense aussi que de faire l'effort volontaire d'obtenir des témoignages de personnes transsexuelles serait pertinent et ouvrirait à une expérience différente de la féminité. Ce même exercice avec des hommes pourrait être également intéressant d'un angle de voir comment ceux-ci, socialisés différemment que les femmes, utiliseraient le vecteur communicationnel du papier pour s'adresser à un autre. Je me demande quels genres de prises de paroles surviendraient. Cela dit, je pense qu'en tant que femme, je me sentais plus à l'aise dans le contexte de ma maîtrise de dialoguer musicalement avec des personnes qui partagent mon identité. Cela souligne tout de même le privilège que j'ai de me situer dans la norme binaire et de ne pas avoir à me justifier par rapport à mon identité de genre.

Cela m'emmène également à nommer la limite de la diversité dans les femmes qui ont lu ou écrit des lettres. Bien que j'aie fait un appel à toutes dans mon entourage et que certaines femmes de diverses

origines ont répondues, je pense qu'une limite existe tout de même dans les biais inconscients que j'ai en tant que femme blanche dans la sélection des lettres lues, dans les femmes approchées pour les lire et dans le fait que j'évolue dans un milieu majoritairement blanc et aisé.

Une autre limite concrète est celle de mes connaissances techniques (sonores) et du temps. Je pense que j'aurais pu pousser encore plus loin la spatialisation de mon projet et qu'au final, le résultat que j'ai présenté est le produit d'un moment précis de ma vie, mais qui aurait pu être totalement différent si j'y avais consacré encore plus de temps et si j'avais davantage de connaissances techniques. Le résultat est donc surtout le produit de mon instinct. L'œuvre a été figée au début décembre de l'année 2022, pas avant, ni après, et elle témoigne d'une certaine façon de qui je suis actuellement. J'ai souvent entendu des gens parler du fait qu'une œuvre n'est jamais réellement terminée, que l'on décide qu'elle le soit. Je ne pourrais être plus d'accord.

5.3 Réflexions finales

Finalement, je réitère ce que j'ai mentionné à plusieurs reprises dans mon texte : mon installation sonore est une œuvre qui pourrait être poursuivie dans le futur par l'ajout de nouvelles lettres lues par de nouvelles lectrices. Toutefois, je pense que le tout que j'ai présenté est le résultat de choix issus de réflexions importantes quant à l'ordre des lettres et de la posture d'autoréflexivité dans laquelle je me suis mise pour composer l'ambiance sonore qui a accompagné chaque propos lu. Puis, au-delà des propos lus et de mes choix, les gens qui vivent l'installation influencent aussi l'expérience de l'œuvre et c'était hors de mon contrôle. C'est le propre de l'art vivant, je crois.

Je pense que la puissance de mon projet réside notamment dans l'idée d'avoir donné accès à des paroles qui sont anonymes et qui cachent une réalité à laquelle nous n'avons pas nécessairement accès en temps normal. J'ai l'espoir que de plus en plus de femmes osent créer, en voyant de plus en plus d'autres femmes le faire autour d'elles. Je crois profondément au pouvoir de la lenteur dans l'émancipation des femmes, une lenteur dans laquelle l'expression de nouvelles idées et la création de nouvelles connexions est possible. Un espace dans lequel le mouvement féministe peut évoluer librement, tel que l'exprime Françoise Collin :

Cette culture féministe ne vise pas la détermination d'œuvres « spécifiques » sur la nature desquelles il faudrait s'entendre, mais le développement de la parole et de la création des femmes, spécifiques ou non, qui leur permette d'entretenir et de développer entre elles des

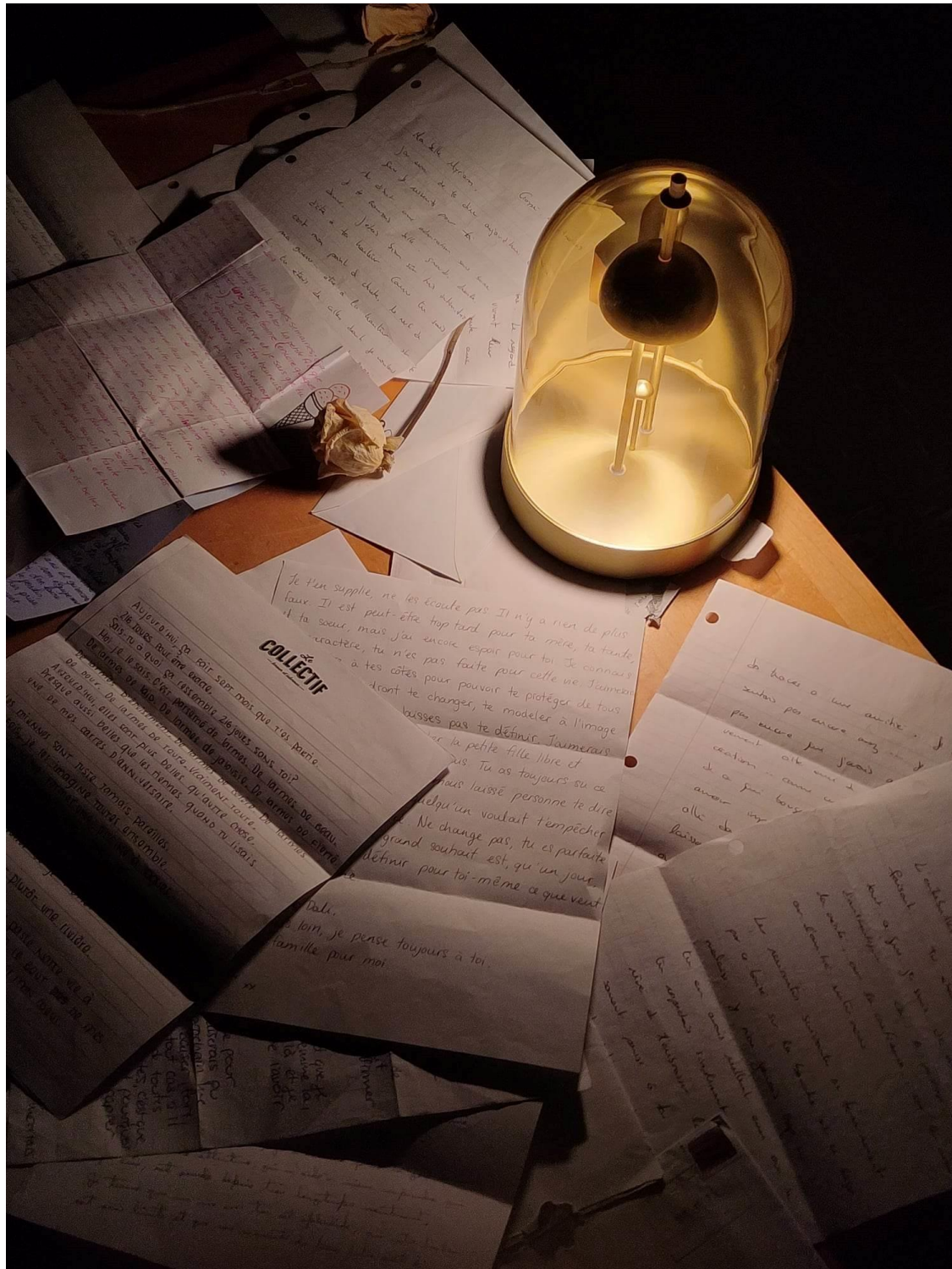
relations constitutives. L'ouverture d'un espace fait d'espacements, c'est-à-dire d'un temps qui ne soit plus répétition. (Collin et Tahon, 2014, p.105)

Je pense que les cycles existent, et que, si on laisse l'espace et le temps nécessaire, ces cycles peuvent être transformateurs, tout comme pour moi au fil de ce parcours de maîtrise. J'arrive au bout de quatre ans plongés dans l'écriture des femmes. J'en ressors mûrie d'avoir moi-même, grâce à elles, à partir de leur parole, osé créer. Je me suis toujours demandé pourquoi tant de femmes, depuis longtemps, écrivent sur écrire. Maintenant, je crois, je comprends mieux. Et j'écris, moi aussi.

ANNEXES



(A) Photo de l'installation sonore (Flavie Melançon, 2022)



(B) Photo du dessus du bureau dans l'installation sonore (Flavie Melançon, 2022)

Montréal, le 8 décembre 2022

Lettres de femmes: une installation sonore émancipatrice

Dans le cadre de ma maîtrise en recherche-création en média expérimental, j'ai voulu explorer le potentiel émancipateur de l'écriture épistolaire par les femmes aujourd'hui.

En 2019, j'ai donc lancé un appel aux femmes de mon entourage proche et éloigné: je les invitais à écrire une lettre à une autre femme et à me la poster au lieu de l'envoyer à sa réelle destinataire.

J'ai reçu une quinzaine de lettres.
J'ai choisi neuf de ces lettres.

Deux ans plus tard, j'ai remis à neuf (autres) femmes une lettre qui ne leur était pas adressée.

Elles l'ont lue à voix haute devant un micro.

En dialogue avec ces neuf enregistrements, j'ai créé et spatialisé une ambiance sonore musicale.

Mon installation sonore, c'est l'expression de multiples femmes.
C'est aussi le fruit de liens invisibles, symboliques, mais réels:

Celui qui relie les auteures des lettres à leurs véritables destinataires;

Celui qui relie - sans même qu'elles ne le sachent - les auteures et les lectrices des lettres;

Celui qui me relie à elles;

Celui qui bientôt nous reliera toutes et tous.

Merci d'être là.

Flavie

(C) Photo de la lettre sur la porte menant à l'installation sonore (Flavie Melançon, 2022)

Mots : Neuf femmes qui se reconnaîtrons (merci)

Vox : Onze femmes qui se reconnaîtrons (merci)

Conceptualisation, réalisation, direction musicale, spatialisation,
synthétiseur principal, harmonies vocales : Flavie Melançon

Prioc de son, guitares, synthétiseurs : Philippe Noël (merci)

Ukulele, mellotron : Étienne Abernissan (merci)

Mandoline : Vincent Deit (merci)

Aide à la spatialisation : Gabrielle Guillard & Dimitri Delphin
(merci)

Directrice de recherche : Diane Patras (merci)

Membres du jury (et judicieux conseils) : Diane Patras (merci)
Éman-Pierre Gaud (merci)

Aide pédagogique : Kenny Lefebvre (merci) Stéfany Bonvert (merci)

Amour, souffles d'encouragements constants, inspiration :

Mes amies et amis, ma famille proche et élargie
(je vous aime, merci)

(D) Photo de la liste des personnes qui ont collaboré à la création et des remerciements sur la porte menant à l'installation sonore (Flavie Melançon, 2022)

BIBLIOGRAPHIE

- Barone, T. et Eisner, E. W. (2012). *Arts Based Research*. <https://doi.org/10.4135/9781452230627>
- Beauvoir, S. de. (2017). *Le deuxième sexe*. Gallimard.
- Brisebois, M. (réalis.). (2022, 4 décembre). Florence-Olivia et Marie-Emmanuelle Genesse : de véritables influenceuses [Épisode de série télévisée]. Dans Société Radio-Canada (prod.), *Tout le monde en parle*. <http://www.radio-canada.ca/emissions/decouverte/2011-2012/Reportage.asp?idDoc=189342&isAutoPlay=1>
- Butler, J., Kraus, C. et Fassin, E. (2006). *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité*. La Découverte.
- Crenshaw, K. W. et Bonis, O. (2005). Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur: *Cahiers du Genre*, n° 39(2), 51-82. <https://doi.org/10.3917/cdge.039.0051>
- Criado Perez, C. et Dupin, N. (2020). *Femmes invisibles: comment le manque de données sur les femmes dessine un monde fait pour les hommes*. First éditions.
- Ellis, C., & Bochner, A. P. (1992). Telling and performing personal stories: the constraints of choice in abortion. Dans C. Ellis, & M. G. Flaherty (Éds), *Investigating subjectivity: research on lived experience* (pp. 79-101). Newbury, Park, CA: Sage.
- Ellis, C., Adams, T. E. et Bochner, A. P. (2010). Autoethnography: An Overview. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, Vol 12, No 1 (2011): The KWALON Experiment: Discussions on Qualitative Data Analysis Software by Developers and Users. <https://doi.org/10.17169/FQS-12.1.1589>
- Duras, M. (1993). *Écrire*. Gallimard.
- Ernaux, A. (1992). *Passion simple*. Gallimard.
- Foessel, M. (2008). *La privation de l'intime : mises en scène politiques des sentiments*. Seuil. 1 vol.
- Foessel, M. (2019). Partager l'intime: *Sensibilités*, N° 6(1), 10-19. <https://doi.org/10.3917/sensi.006.0010>
- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.). 2006. *La recherche-crétion: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 121-141 pages du chapitre). Presses de l'Université du Québec.
- Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.). (2006). *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575. <https://doi.org/10.2307/3178066>

- Haraway, D. J., Allard, L. et Gardey, D. (2007). *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*. Exils.
- Harvey, A. (2020). *Feminist media studies*. Polity Press.
- hooks, bell. (2014). *Talking back: thinking feminist, thinking Black* (New edition). Routledge.
- Kjartansson, R. (2013, 18 septembre). The Vistiors | Ragnar Kjartansson @HangaBicocca. [Entrevue avec Ragnar Kjartansson] Pirelli HangarBicocca (prod.), Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=lcwGnWuXJuU>
- Leavy, P., & Harris, D. X. (2018). *Contemporary feminist research from theory to practice*. Guilford Publications.
- Leavy, P. (2018). *Handbook of Arts-Based Research*. The Guilford Press.
- Létourneau S. (2020). *Chasse à l'homme* (Ser. Récit). La Peuplade.
- Les femmes artistes toujours largement sous-représentées dans les musées. (2022, 23 novembre). *La Presse*, section Arts visuels. <https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/2022-11-23/les-femmes-artistes-toujours-largement-sous-representees-dans-les-musees.php>
- Marchand, M. H. et Runyan, A. S. (dir.). (2011). *Gender and global restructuring: sightings, sites, and resistances* (2nd ed). Routledge.
- Ragnar Kjartansson. (s. d.). MAC Montréal. <https://macm.org/expositions/ragnar-kjartansson/>
- Richardson, L. (1988). *The dynamics of sex and gender: a sociological perspective* (3rd ed). Harper & Row.
- Richardson, L. (1990). *Writing strategies: reaching diverse audiences*. Sage Publications.
- Sophie Calle: Prenez soin de vous | Exposition | Fondation PHI*. (s. d.). <https://phi.ca/fr/evenements/sophie-calle-prenez-soin-de-vous/>
- Uguay, M., Kovacs, S. (2005). *Journal*. Boréal.
- Villeneuve, A. (2006). La métaphore et l'idée musicale: proximités et détours. Dans P. Gosselin et E. Le Cogieuc (dir.) (2006). *La recherche-création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 121-141 pages du chapitre). Presses de l'Université du Québec.
- Wolf, V., & Darrieussecq, M. (2016). *Un lieu à soi*. (M. Darrieussecq, Trans.). Denoël.
- Youngs, G. (2001). THE POLITICAL ECONOMY OF TIME IN THE INTERNET ERA: FEMINIST PERSPECTIVES AND CHALLENGES. *Information, Communication & Society*, 4(1), 14-33. <https://doi.org/10.1080/713768513>
- Youngs, G. (2010). Breaking patriarchal bonds: demythologizing the public/ private. Dans *Gender and global restructuring: Sightings, sites and resistances*.

ŒUVRES CITÉES

Calle, S. (2008). *Prenez soin de vous* [Exposition]. Centre Phi de Montréal, Canada.

Cardiff, J. (2001). *Motet à quarante voix* [Installation sonore à 40 pistes, installation aux dimensions variable]. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Kjartansson, R. (2016). *The Visitors*. [Installation vidéographique]. Musée d'art contemporain de Montréal, Canada.