

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE LA CUISINE AU STUDIO :

LE RAPPORT PUBLIC/PRIVÉ INTERROGÉ

AU FIL DES PARCOURS D'ARTISTES QUÉBÉCOISES DE TROIS GÉNÉRATIONS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR

ANNA LUPIEN

MARS 2011

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.01-2006). 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.»

*À Richard et Helga,
à la mémoire de Colombe et Irmgard*

REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait pas pu exister sans la participation des douze artistes qui m'ont généreusement raconté quelques séquences de leurs univers. Madeleine Arbour, Christine Brault, Mireille Dansereau, Dorothy Hénault, Bonnie Sherr Klein, Stéphanie Lagueux, Bérengère Marin Dubuard, Helena Martin Franco, Terre Nash, Anne-Claire Poirier, Françoise Riopelle et Françoise Sullivan, je vous remercie de tout cœur.

Mes sincères remerciements vont également à ma directrice Francine Descarries pour sa présence attentionnée, sa confiance indéfectible et ses chaleureux encouragements.

Catherine, merci pour toutes les journées « au bureau » où j'ai trouvé beaucoup plus qu'un espace de travail.

François, merci pour les grandes discussions qui m'ont confrontée, stimulée et poussée à raffiner ma pensée.

Merci à mes ami.e.s, formidables complices qui m'ont inspirée et soutenue tout au long de ce périple de recherche et d'écriture. Ma gratitude va tout particulièrement à Emil, Laurie, Catherine, Gene, Sarah, Dahlia, Dom et Alex. Merci pour vos présences magnifiques, pour votre amitié, pour votre humour.

Merci aussi à ceux et celles avec qui j'ai eu le plaisir de discuter de mes recherches et à toutes les personnes qui m'ont dit leur intention de me lire, vous avez contribué à rendre cette aventure vivante et incarnée.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION	1
Structure du mémoire	4
Note linguistique et épistémologique	5
CHAPITRE I	
OBJET DE RECHERCHE, PROBLÉMATIQUE ET PERSPECTIVES	7
1.1 Problématique.....	7
1.2 Objet de recherche	13
1.2.3 Pertinence sociale et scientifique	17
1.3 Questions de recherche	18
CHAPIRE II	
CADRE CONCEPTUEL.....	20
2.1 Cadre théorique	23
2.2 Étude des concepts.....	28
2.2.1 Privé/public	28
2.2.2 Travail domestique.....	30
2.2.3 Notes sur l'art	32
2.2.4 Art et politique : points de rencontre.....	35
CHAPITRE III	
MÉTHODOLOGIE.....	41
3.1 Constitution de l'échantillon	43
3.2 Grille d'entretien et collecte des données.....	47
3.3 Analyse des résultats.....	49

CHAPITRE IV	
LES FEMMES ET L'ART :	
RÉFLEXIONS SUR LES REPRÉSENTATIONS ET SUR LA CRÉATION	51
4.1 La place des femmes dans le monde de l'art.....	52
4.2 Conscience féministe et représentations sociales	54
4.3 De l'art féminin à l'art des femmes	58
4.4 La démonsse, la sainte, la putain et la rivale	60
4.5 Nouvelles traces de la vie des femmes.....	63
CHAPITRE V	
STRATÉGIES POUR UNE PRATIQUE ARTISTIQUE.....	67
5.1 Plafond de verre et volonté de fer	68
5.2 Éthique de la sollicitude	70
5.3 Entre la création et la procréation	71
5.4 Réaménagements créatifs de la maison à l'atelier	75
5.5 Chemins de traverse.....	81
5.6 De mère en fille	85
5.7 Bricolages autour de la féminité : interprétations libres et contournements	89
5.8 Communautés artistiques	94
5.9 Un studio à soi	95
CHAPITRE VI	
RENCONTRES DE L'ART ET DU POLITIQUE EN TROIS TEMPS	105
6.1 Les femmes signataires de <i>Refus global</i> : ruptures et engagements	107
6.1.1 Automatismes et engagement social.....	107
6.1.2 Un pas dans l'inconnu : l'engagement artistique des femmes automatistes.....	111
6.1.3 Incursions créatives dans la sphère privée	114
6.2 Cinéastes engagées : anthropologues, animatrices et militantes.....	116
6.2.1 Le cinéma comme regard sur le monde.....	116

6.2.2 Processus participatifs.....	118
6.2.3 Création et militantisme	122
6.2.4 Le privé est politique.....	124
6.3 Studio XX : femmes, arts, technologies et société.....	126
6.3.1 Pratiques actuelles.....	129
6.3.2 Le réel comme ancrage.....	133
6.4 Conquête et partage des espaces d'expression	133
CONCLUSION.....	136
APPENDICE A RÉALISATIONS DES ARTISTES SIGNATAIRES DE <i>REFUS GLOBAL</i> RENCONTRÉES (SÉLECTION).....	148
APPENDICE B FILMOGRAPHIES DES CINÉASTES RENCONTRÉES (SÉLECTION)	153
APPENDICE C RÉALISATIONS DES ARTISTES IMPLIQUÉES AU STUDIO XX RENCONTRÉES (SÉLECTION).....	157
APPENDICE D EXEMPLE DE LA GRILLE D'ENTRETIEN (VERSION POUR LES RENCONTRES AVEC LES SIGNATAIRES DE <i>REFUS GLOBAL</i>).....	162
BIBLIOGRAPHIE	165

RÉSUMÉ

Depuis quelques décennies, la société québécoise a été traversée par plusieurs transformations sociales déclenchées par le mouvement féministe et par le mouvement des femmes. En l'espace de quelques générations, à travers une série de luttes pour l'égalité, pour la liberté et pour l'autonomie, les femmes sont parvenues à remettre en question leur assignation à la sphère domestique et à prendre une place grandissante dans la sphère publique. Au fil des parcours d'artistes québécoises de trois générations liées à différentes mouvances artistiques, ce mémoire de maîtrise pose un regard sociologique sur les processus à travers lesquels des femmes ont investi l'art comme espace d'expression dans la sphère publique. La question est abordée sous l'angle des stratégies créatives qui ont pu être imaginées individuellement et collectivement par des femmes au cours des dernières décennies pour transformer les rapports sociaux ou pour composer avec les limites posées par les modèles dominants afin de développer une pratique sociale à l'extérieur des limites de la domesticité et de s'engager dans la sphère publique. La reconfiguration du rapport privé/public est ainsi abordée à partir des trajectoires de trois générations d'artistes québécoises, soit les femmes signataires du manifeste *Refus global* publié en 1948, les premières cinéastes qui ont œuvré à l'ONF dans le cadre de Studio D et de la série *En tant que femmes* au cours des années 70 et 80, et les artistes impliquées au Studio XX, centre d'artistes féministe voué aux arts technologiques créé en 1995.

La réflexion s'articule autour de trois principaux volets. Le premier traite des positions occupées par les femmes dans le champ de l'art, d'une part en tant que sujets créateurs, et d'autre part en tant que sujets des œuvres. Le deuxième volet aborde la créativité déployée par les femmes pour investir des espaces d'expression qui ne leur étaient pas ouverts d'emblée et pour combiner leur vie de femme avec leur vie d'artiste. Il est ainsi question des tactiques, stratégies et autres bricolages du quotidien qu'elles ont élaborés pour développer et maintenir leur pratique artistique tout en composant avec les défis liés au monde de l'art ainsi qu'aux structures sociales des rapports de sexe. La troisième partie de l'analyse porte sur les différentes rencontres entre l'art et le politique provoquées par les démarches des trois générations d'artistes interviewées et sur la façon dont elles ont pu investir l'art comme espace original d'expression et d'engagement dans la sphère publique.

Concepts clés : art et société, engagement social, représentations sociales, créativité, privé/public, féminisme, transformations sociales, rapports sociaux de sexe.

Le féminisme, qui place au centre de son action l'épanouissement du potentiel des femmes dans tous les domaines, a en effet toujours entretenu une relation privilégiée avec les arts, dans la mesure où ceux-ci sont des modes d'affirmation et d'invention du singulier et de résistance à l'enfermement dans un genre établi aussi bien que dans une identité constituée.

- Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat

INTRODUCTION

À l'été 2008, le manuscrit des mémoires d'une de mes grand-mères est atterri entre mes mains. Au fil des pages dactylographiées, j'ai découvert les événements qui ont tracé le parcours de cette femme étonnante qui aurait eu 92 ans cette année. Son enfance dans le Berlin aux allures de petite ville des années 20, son mariage précipité par une première grossesse, puis la débrouille pour organiser la vie quotidienne de la famille qui s'agrandit inévitablement, malgré la guerre. Passionnée par la musique, la littérature et le théâtre, ma grand-mère croyait avoir du talent. Mais avec ses quatre enfants, son emploi de secrétaire et son mari parti refaire sa vie ailleurs, il n'est pas surprenant qu'elle n'ait pas pu se consacrer sérieusement à ses activités artistiques. De toutes les grandes et petites histoires contenues dans cet impressionnant récit, c'est celle de la femme qui m'a particulièrement interpellée. Ma compréhension du chemin parcouru par les femmes grâce à quelques décennies de luttes féministes s'est enrichie de nouvelles images.

L'histoire de mes grands-parents m'a inspiré le désir de poser un regard sociologique sur le parcours de femmes qui sont parvenues, pas à pas, à transformer certains aspects de la hiérarchie des rapports sociaux de sexe et à prendre une place de plus en plus importante dans la sphère publique. Malgré toutes les batailles gagnées par le mouvement des femmes depuis quelques décennies, une distance tangible sépare toujours l'égalité de droit de l'égalité de fait. En plus de poursuivre les luttes contre l'exclusion, contre la pauvreté, contre la violence, il faut maintenant aussi combattre le mythe d'une égalité entre les sexes qui serait déjà là. Relayé par les médias de masse, ce mythe a largement imprégné notre imaginaire collectif. Dans ce contexte, il m'apparaît fertile de mettre en perspective l'état actuel des rapports sociaux de sexe dans la société québécoise par rapport aux transformations vécues et engendrées par les femmes au cours du dernier siècle. C'est dans cet esprit que j'ai choisi de m'intéresser aux trajectoires de femmes de trois générations qui ont été actrices et témoins de différents moments de l'histoire des femmes québécoises.

Depuis quelques décennies, les femmes ont transformé leur rapport à la procréation, au couple et à la famille, à l'éducation, au marché du travail et au domaine politique à travers une série d'actions individuelles et collectives. À l'origine de toutes ces luttes pour l'autonomie et pour la liberté se trouvent des femmes qui se sont imaginé un ordre des choses différent, qui ont fait preuve d'inventivité pour mettre en marche des pratiques transformatrices, voire dissidentes. C'est cette créativité productrice de changements sociaux que j'ai voulu réfléchir à travers mon projet de mémoire. J'en suis ainsi venue à m'intéresser à la créativité déployée par les femmes pour transformer leur vie quotidienne, mais aussi à celle qu'elles ont canalisée à travers l'art, lieu privilégié de la création s'il en est. J'ai voulu aborder d'un point de vue féministe le potentiel politique de l'art et la manière dont les femmes ont pu investir différentes disciplines artistiques pour en faire des espaces d'expression et de réflexion novateurs. Alors que les femmes demeurent exclues de la plupart des lieux de pouvoir et qu'une certaine désillusion collective mine les voies traditionnelles de l'engagement politique, il me semble hautement intéressant d'explorer la place de l'art dans le renouvellement d'une quête pour la poursuite du bien commun.

C'est ainsi que mes intérêts pour le féminisme, pour les imaginaires individuels et collectifs, pour le lien entre les petites histoires et la grande ainsi que pour les arts et la création se sont rencontrés dans un projet de recherche sur les parcours de trois générations d'artistes québécoises impliquées dans des démarches créatives animées par différentes formes d'engagement social. Ce mémoire de maîtrise représente ainsi l'aboutissement d'une démarche scientifique au cours de laquelle j'ai eu le plaisir de développer une réflexion située à l'intersection de mes passions.

En substance, j'ai décidé d'étudier la créativité mise en œuvre par des femmes dans l'art comme dans la vie pour transformer les conceptions dichotomiques qui définissent toujours la sphère privée et la sphère publique. J'ai ainsi entrepris un travail de terrain au cours duquel j'ai mené des entretiens avec douze artistes issues de trois mouvances artistiques représentatives de différentes périodes sociohistoriques. Ces trois générations d'artistes sont, d'abord, les femmes signataires du manifeste *Refus global* publié en 1948, ensuite, les premières cinéastes qui ont participé aux projets de l'ONF dédiés à la production de films réalisés par des femmes au cours des années 70 et 80, et finalement, de jeunes artistes

médiatiques liées au Studio XX, un centre d'artistes féministe fondé en 1996 et voué à la création et à la diffusion d'œuvres d'art médiatiques et technologiques. À travers les parcours de Madeleine Arbour, Françoise Riopelle, Françoise Sullivan, Anne-Claire Poirier, Mireille Dansereau, Dorothy Hénault, Bonnie Sherr Klein, Terre Nash, Christine Brault, Stéphanie Lagueux, Bérengère Marin Dubuard et Helena Martin Franco, je me suis intéressée à la créativité déployée par des artistes à travers leurs parcours de vie tout comme dans leurs pratiques artistiques¹.

J'ai choisi de tisser le fil conducteur de ma réflexion autour de la dichotomie entre la sphère privée et la sphère publique afin de réfléchir par quels processus les femmes ont vu se transformer leur vie, d'une part dans le domaine de la vie domestique et familiale, et d'autre part, dans les espaces attribués au marché du travail et à la participation politique. Les inégalités entre les hommes et les femmes ont été occultées par l'attribution historique de chacun des sexes à des sphères d'activité distinctes dans lesquelles ce ne sont pas les mêmes règles qui régissent le « vivre ensemble ». Aussi, la différence entre les sphères relève davantage des définitions qu'on en a faites et des rapports de pouvoir qui les traversent que de la nature des activités qui s'y déroulent. Puisque les sphères privée et publique participent d'un système dynamique où le fonctionnement de l'une contribue à déterminer le fonctionnement de l'autre, j'ai pris le parti d'envisager les différents aspects de la vie des femmes dans leur interaction, plutôt que d'examiner les transformations opérées dans la sphère privée séparément des initiatives à travers lesquelles les femmes sont parvenues à s'investir de plus en plus dans la sphère publique. Dans cette optique, tandis que bon nombre de théoriciennes féministes contemporaines s'affairent à déconstruire les concepts de sexe et de genre, il m'apparaît également important de poursuivre une critique rigoureuse des couples nature/culture, social/politique, privé/public. Souvent employées pour justifier des inégalités perçues comme des résidus ou des retards à rattraper, ces dichotomies soutiennent en fait les fondements idéologiques du système patriarcal.

¹ Une liste sélective des réalisations artistiques de chaque artiste rencontrée figure en appendice.

C'est à partir de ces différentes considérations que j'ai décidé de me pencher sur les processus à travers lesquels des femmes de différentes générations ont pu participer à repenser et à transformer le rapport entre la sphère privée et la sphère publique en développant des pratiques artistiques animées d'une manière ou d'une autre par certaines réflexions sociales.

Structure du mémoire

Le premier chapitre du mémoire est dédié à la présentation de la problématique qui a inspiré mon projet de maîtrise, à l'exposition de l'objet de recherche, à la discussion de la pertinence sociale et scientifique de ma démarche et à la formulation des questions de recherche.

Le chapitre deux aborde le cadre théorique qui a structuré et guidé mes recherches. J'y présente les principaux courants théoriques ainsi que les auteures et auteurs qui m'ont le plus alimentée et inspirée. Ce chapitre comporte également une section dédiée à la discussion et à la mise en relation des concepts qui occupent une place centrale dans mes réflexions. Je me penche ainsi sur l'articulation entre la sphère privée et la sphère publique, puis sur le travail domestique, pour ensuite aborder quelques réflexions sociologiques sur l'art qui me permettent finalement d'envisager différents points de rencontre entre l'art et le politique.

Le troisième chapitre porte sur la méthodologie. J'y décris les idées et les processus qui ont mené à la constitution d'un échantillon de douze artistes québécoises de trois générations, puis j'y présente la méthode et les outils que j'ai employés pour effectuer la collecte de données. J'y expose finalement les principes et méthodes qui ont guidé l'analyse des résultats et la construction d'une réflexion issue d'un dialogue entre la théorie et le travail de terrain.

L'analyse ainsi élaborée s'étend sur les trois chapitres suivants. Le chapitre quatre traite des positions occupées par les femmes dans le champ de l'art, d'une part, en tant que créatrices, et d'autre part, en tant que sujets des œuvres. J'y procède à une remise en question des catégories « femme artiste » et « art féminin » alimentée par les propos des artistes que j'ai interviewées. La réflexion qui s'en suit s'appuie notamment sur les notions de conscience, de représentations sociales et de représentations artistiques.

Le chapitre cinq porte sur la créativité déployée par les artistes interviewées pour investir des espaces d'expression qui ne leur étaient pas ouverts d'emblée ainsi que pour combiner leur vie de femme et leur vie d'artiste. Afin de mettre en lumière les tactiques, stratégies et autres bricolages du quotidien élaborés par ces femmes, j'aborde les moyens qu'elles ont imaginés pour développer et maintenir leur pratique artistique tout en composant avec les défis et les obstacles liés au monde de l'art ainsi qu'aux structures sociales des rapports sociaux de sexe.

Au chapitre six, j'aborde les différentes rencontres entre l'art et le politique provoquées par les démarches des trois générations d'artistes interviewées. J'examine ainsi la façon dont des femmes ont pu investir l'art comme espace original d'expression dans la sphère publique et comme lieu propice à certains renouvellements de l'engagement politique. Ce chapitre est divisé en trois principales sections dédiées respectivement à chacune des collectivités artistiques abordées.

Note linguistique et épistémologique

Au moment d'entamer la rédaction de ce mémoire, j'ai choisi d'écrire à la première personne du singulier plutôt que d'employer le « nous » de politesse traditionnellement utilisé pour signifier la distance et l'objectivité de la démarche de recherche scientifique.

Si ce choix est d'abord motivé par des considérations d'ordre esthétique, il s'appuie également sur une réflexion épistémologique à propos de ma posture de chercheuse. En effet, ce « je » est en phase avec l'épistémologie constructiviste qui guide mon approche de la sociologie et selon laquelle les réalités sociales sont façonnées au fil des expériences des individus. De ce point de vue, la connaissance du réel acquise à travers une démarche scientifique de recherche s'avère indissociable des processus intersubjectifs qui entrent en jeu dans la production du réel tout comme dans son appréhension. En découpant le réel à l'aide de différents concepts, en choisissant de poser mon regard analytique sur certaines dimensions d'une problématique plutôt que sur d'autres et en élaborant ma posture théorique, j'adopte un point de vue situé socialement et scientifiquement. Aussi, je pense que la validité et la pertinence des résultats obtenus à travers cette recherche seront mieux servies par

l'explicitation et par l'incarnation de mon point de vue situé que par une façade langagière objectiviste.

Bien que ce soient des choix subjectifs qui m'ont amenée à circonscrire mon objet d'analyse et à investir une sociologie féministe comme voie d'accès à la compréhension des processus, j'ai tout mis en œuvre pour développer une analyse aussi objective que possible de ce que les interviewées ont exprimé lors des entretiens et pour faire preuve de rigueur scientifique dans toutes les étapes de mon travail de recherche. Aussi, j'espère que les artistes qui ont si généreusement accepté de me laisser entrer dans leurs univers trouveront, au fil des pages qui suivent, des interprétations de leur parole qui rendront justice à la diversité et à la multitude de leurs expériences et de leur pensée. D'autre part, devant la richesse de leurs parcours et la densité de leurs témoignages, j'ai malheureusement dû laisser de côté certains chapitres de leur histoire; j'espère qu'elles me passeront ces choix inévitables sans lesquels mon mémoire serait encore inachevé.

Puisque les subjectivités interpellées à travers mon projet sont multiples, je souhaite également formuler quelques considérations supplémentaires à propos de l'angle à partir duquel j'ai développé ma réflexion. Mon projet ne consiste pas qu'en une étude conceptuelle d'un objet théorique. C'est à travers la rencontre de douze femmes, sujets de cette recherche, que j'ai décidé d'approcher mon objet d'étude. Aussi, il est possible que quelques-unes des artistes que j'ai interviewées ne se reconnaissent pas dans les postures théoriques qui ont guidé ma démarche, particulièrement en ce qui a trait au regard féministe que j'ai posé sur leurs parcours.

Sans expliciter tout de suite ma posture analytique, j'aimerais néanmoins indiquer que ma définition du féminisme englobe tout engagement intellectuel ou pratique pour la liberté et l'autonomie des femmes et participe d'une prise de position plus vaste contre toute forme d'exclusion, de marginalisation ou d'oppression. Les femmes que j'ai rencontrées ne s'identifient pas uniformément au féminisme; à mes yeux, leurs réalisations ont néanmoins eu une certaine portée féministe. À travers leur rôle de pionnières dans des domaines majoritairement masculins, ces artistes auront enrichi la collectivité en faisant une place nouvelle aux imaginaires des femmes dans une multitude de disciplines artistiques.

CHAPITRE I

OBJET DE RECHERCHE, PROBLÉMATIQUE ET PERSPECTIVES

La trame de fond de ce projet de recherche est celle des transformations inachevées engendrées par le mouvement féministe au Québec depuis le début du XX^e siècle. En l'espace de quelques générations, au fil de l'action et de la pensée féministes, les femmes ont acquis des possibilités et des droits fondamentaux. Elles sont parvenues à modifier leurs parcours qui étaient, jusqu'à récemment, déterminés par leurs positions obligées de mères et d'épouses. Ma recherche portera sur l'intégration des transformations sociales revendiquées par le mouvement féministe dans la vie quotidienne et dans l'articulation de celles-ci avec des pratiques inscrites dans la sphère publique. J'aborderai la question sous l'angle des stratégies créatives qui ont pu être imaginées individuellement et collectivement par des femmes au cours des dernières décennies pour transformer les rapports sociaux inégalitaires ou pour composer avec les limites posées par les modèles dominants afin de développer une pratique sociale à l'extérieur des limites de la domesticité. Dans cette optique, je m'intéresse plus particulièrement à la manière dont des femmes sont parvenues à développer des pratiques artistiques qui ont pu participer de manière originale et constructive à une réflexion sociopolitique collective. Aussi, ce regard sur la créativité artistique et sociale des femmes sera connecté de près à une indispensable critique des obstacles systémiques qui se sont dressés jusqu'à maintenant sur la route des créatrices québécoises.

1.1 Problématique

Le mouvement des femmes a entrepris, depuis plus d'un siècle, une lutte pour la transformation des rapports sociaux de sexe dans la société québécoise. Néanmoins, même si les luttes des dernières décennies ont permis d'enrayer la plupart des discriminations formelles, les structures sociales reproduisent encore, sur plusieurs plans, la division et la hiérarchie entre les sexes. Pourtant, les représentations sociales dominantes à propos des rapports sociaux de sexe véhiculent actuellement l'idée d'une « égalité déjà là ». Ce mythe procède d'une distorsion du réel qui « mène à croire et à penser que l'égalité entre les sexes

serait déjà là, qu'elle est chose faite et que l'on doit passer à autre chose, les femmes ayant déjà reçu plus que leur part d'attention et de ressources sociales » (Descarries, 2005b, p. 144). Le mythe de l'égalité déjà là masque le caractère récent, fragile et incomplet des acquis du mouvement des femmes et du mouvement féministe. Nos imaginaires collectifs semblent d'ailleurs accorder peu de place à la mémoire des luttes menées par des femmes au cours des dernières décennies. Aussi, bien souvent, les inégalités sont interprétées par le sens commun comme le résultat de choix personnels et individuels effectués en toute liberté dans une société où les possibilités sont en principe les mêmes pour les hommes et pour les femmes.

Afin de participer à déconstruire les raisonnements de ce type, j'emprunte une perspective féministe basée sur une analyse antiessentialiste des rapports sociaux portée par des auteures rattachées principalement au féminisme matérialiste (Delphy, 1998, 2001 et 2008, Kergoat, 2000 et 2005, Guillaumin, 1978, Haicault, 1993 et 2000, Mathieu, 1991). Cette approche permet de comprendre comment la construction sociale des catégories de sexe est à la source de divisions et de hiérarchies qui placent encore les hommes et les femmes dans des positions distinctes dans la plupart des sphères de la société. Il s'agit d'une construction qui s'appuie à la fois sur les structures matérielles et sur les structures symboliques qui organisent les rapports sociaux de sexe. En matière de structure matérielle, pour les théoriciennes féministes matérialistes, l'oppression des femmes relève avant tout de la division sexuelle du travail. Celle-ci se traduit par l'assignation de tâches de nature et de valeur différentes aux hommes et aux femmes en fonction de deux principes, « le principe de séparation (il y a des travaux d'hommes et des travaux de femmes) et le principe hiérarchique (un travail d'homme « vaut » plus qu'un travail de femme) » (Kergoat, 2000, p. 36).

C'est sur la base de cette organisation sociale sexuée que s'érige la division des activités humaines en deux univers distincts, le privé comme espace principal des activités féminines et le public comme lieu de prédilection des occupations masculines. La dichotomie privé/public soulève ainsi des enjeux qui découlent à la fois de la conceptualisation de la sphère privée comme espace naturel en-dehors du social et de la manière dont des tâches, des responsabilités et des possibilités sont attribuées aux individus dans chacune des sphères en fonction de leur sexe.

Dans l'histoire des sciences sociales comme dans la pensée populaire, la définition de ces sphères concorde à différents degrés avec une opposition entre nature et culture. La sphère privée relèverait ainsi d'un fonctionnement basé sur les liens intimes et « naturels » de la famille, alors que la sphère publique serait le domaine de l'organisation rationnelle et impersonnelle, orchestrée à travers des institutions sociales et politiques. Le privé est largement conçu comme l'espace de l'intime et des choix personnels, de l'organisation informelle, voire organique, et du bricolage. Par opposition, le public est l'espace de l'organisation collective, du pouvoir démocratique, des réflexions sociales.

Dans cette veine, la philosophe Françoise Collin note que le public est vu comme transparent, homogène, neutre; c'est un lieu collectif où règne le principe d'égalité. Le privé, au contraire, a été conceptualisé comme l'espace caché qui accueille les particularités, l'individualité, la diversité, l'hétérogénéité et l'hétéronomie (1995, p. 68-69). Conséquemment, les nombreuses responsabilités assumées par les femmes dans la sphère dite privée sont largement comprises comme le résultat de choix qui relèvent des préférences des individus ou des aménagements pris au sein des familles en fonction de situations particulières.

Au point de vue pratique, une grande partie des revendications et des actions du mouvement féministe ont mené à une double lutte contre le confinement des femmes à la sphère privée et pour l'accès de celles-ci à la sphère publique (Lamoureux, 2004, p. 188). Ainsi, à travers leurs actions pour les droits civiques et juridiques, pour le droit à l'éducation, pour le droit à l'autodétermination de leur corps, pour le partage des tâches domestiques, contre la violence, les féministes sont parvenues à diminuer considérablement les obstacles formels à la participation des femmes à la sphère publique. Les militantes et les intellectuelles ont en outre dénoncé les rapports de pouvoir vécus dans la sphère familiale et intime pour que les femmes ne soient plus monopolisées par les tâches familiales et domestiques et de manière à mettre de l'avant les idées modernes de justice et d'égalité dans toutes les sphères sociales.

Néanmoins, malgré les transformations sociales et politiques relativement récentes qui rendent possible à la fois l'implication des femmes dans la sphère publique et un engagement

notable des hommes dans la sphère privée, la division et la hiérarchie qui organisent l'articulation entre les sphères demeure profondément inscrite dans la majorité des rapports sociaux, matériellement et symboliquement. Aussi, les femmes sont encore les principales responsables des tâches reliées à la sphère privée, des tâches domestiques et des soins aux enfants et aux personnes âgées. Bien que ce déséquilibre majeur soit occulté par le mythe de l'égalité acquise, les données empiriques sont probantes. Malgré toutes les remises en question qui ont pu être faites jusqu'à maintenant dans les pays occidentaux, les déséquilibres demeurent trop grands pour justifier la mise au rancart des débats sur la répartition du travail accompli dans la sphère privée. Pour ne citer qu'un exemple, selon une enquête de 2004 publiée par Statistique Canada, les femmes impliquées bénévolement dans les soins de proches âgés consacrent en moyenne 29,6 heures par mois à cette tâche alors que leurs homologues masculins n'y passent que 16,1 heures (Stobert et Cranswick, 2004, p. 2). Aussi, qu'elles soient rémunérées ou non, ces tâches demeurent peu reconnues symboliquement et financièrement.

Du côté de la sphère publique, la grande majorité des lieux de pouvoir est toujours occupée par des hommes. Cette prédominance masculine est également observable dans la plupart des espaces de prise de parole et d'expression publique, qu'il s'agisse du monde politique, médiatique ou culturel. Une illustration frappante de la marginalité des femmes dans la sphère publique peut être lue dans les chiffres sur la représentation des femmes dans les instances gouvernementales. Les femmes sont toujours largement minoritaires à occuper des postes de députées : aux élections de 2009, seulement 22,4 % de femmes ont été élues députées au fédéral (Québec, Conseil du statut de la femme, 2009a) et 29,6 % ont accédé à ces postes au provincial (Québec, Conseil du statut de la femme, 2009b).

En ce qui a trait à l'espace médiatique, la popularité de quelques animatrices de télévision et de radio aura parfois été perçue comme la preuve de ce que les femmes occupent désormais des places de choix dans notre environnement culturel. Pourtant, l'occupation des postes déterminants pour le contenu comme pour la forme des produits médiatiques est encore profondément marquée par la hiérarchie des rapports sociaux de sexe. En effet, selon

un des rapports produits récemment dans le cadre de la rencontre Beijing +10¹, les postes d'influence dans les médias canadiens étaient occupés à environ 75 % par des hommes (Canada, Condition féminine Canada, 2005).

Toujours dans le domaine de la culture, et plus précisément dans le champ artistique, les rapports sociaux de sexe jouent encore un rôle majeur dans la détermination des parcours individuels, tout comme dans la délimitation des espaces occupés respectivement par les hommes et par les femmes dans le domaine des arts. L'absence des femmes dans les arts visuels est révélée avec humour par les Guerrilla Girls. Une affiche fameuse du collectif d'artistes aux masques de gorille pose la question suivante : « Do women have to be naked to get into the Met. Museum ? Less than 5% of the artists in the Modern Art Sections are women, but 85% of the nudes are female² » (Guerrilla Girls, 1998, quatrième de couverture).

Dans le même ordre d'idées, au Québec, un débat sur la place des réalisatrices dans la production cinématographique a été lancé par le collectif Moitié-Moitié au cours des années 90 et repris depuis 2007 par le groupe Réalisatrices Équitables. Une recherche réalisée par Réalisatrices Équitables avec le concours de l'IREF a démontré que les femmes ont beaucoup plus de difficulté à accéder au financement public de leurs œuvres, bien qu'elles soient presque aussi nombreuses que les hommes sur les bancs des écoles de cinéma et de télévision. Les projets des réalisatrices ne représentent que 13 % des projets de long métrage appuyés par Téléfilm Canada et n'ont obtenu, pour l'année 2005-2006, que 14 % des budgets de la SODEC, même si elles dirigeaient 28 % des projets financés par cette même institution (Garneau, Descarries et Réalisatrices équitables, 2008). Les débats soulevés par Réalisatrices Équitables dépassent par ailleurs la question des obstacles et des discriminations dont peuvent faire l'objet les femmes qui se lancent dans la réalisation cinématographique. En effet, la recherche démontre non seulement que les femmes n'obtiennent pas autant de

¹ Il s'agit d'une rencontre internationale tenue en 2005 afin d'évaluer les progrès accomplis depuis la Conférence mondiale des Nations Unies sur les droits des femmes qui avait eu lieu à Beijing en 1995.

² « Les femmes doivent-elles se dénuder pour entrer au Musée Metropolitan de New York ? Moins de 5 % des artistes représentés dans les collections d'art moderne sont des femmes, mais 85 % des nus représentent des femmes » (ma traduction).

financement de la part des institutions publiques, mais aussi qu'elles déposent moins de projets et que les budgets qu'elles soumettent sont moins imposants que ceux demandés par leurs confrères masculins. Ces constatations appellent une réflexion en profondeur sur les différents processus par lesquels les femmes sont amenées à s'engager différemment dans le métier ou encore à se détourner du cinéma après leurs études.

Pourquoi les femmes occupent-elles encore systématiquement le second rang dans les mondes de l'art ? Les travaux féministes sur la question s'articulent autour de deux principaux points de vue qui sont, à mon sens, complémentaires. La première perspective met surtout l'accent sur les partis pris des processus d'histoire et de mémoire en montrant que les femmes artistes sont méconnues et que la diffusion de leurs œuvres s'est heurtée à de nombreuses limites. De nombreux ouvrages sur l'art des femmes ont ainsi voulu rendre justice aux évacuées de l'histoire de l'art en faisant connaître ces remarquables oubliées³. L'autre perspective met plutôt l'accent sur tout ce qui a limité l'accès des femmes aux professions artistiques. Dans un article incendiaire publié pour la première fois en 1970, Linda Nochlin se demande « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes femmes artistes ? » Plutôt que d'interroger l'invisibilité des femmes dans le monde de l'art, Nochlin développe une perspective historique sur les institutions sociales qui ont causé l'exclusion des femmes du monde de l'art.

Ainsi, malgré tout le travail accompli en vue de l'égalité de droit, la transformation réelle des rapports sociaux qui déterminent les trajectoires des individus en fonction de leur sexe représente toujours un défi considérable. Sur le plan individuel, les femmes qui s'éloignent des rôles traditionnels féminins ont dû et doivent encore recourir à toutes sortes d'inventions quotidiennes, de bricolages et d'expériences, car le chemin qui semble avoir été si bien ouvert par les féministes des dernières décennies est loin d'être tout tracé. Les personnes de ma génération sont parmi les premières à avoir pu trouver quelques modèles relativement égalitaires chez leurs parents. Dans ce contexte, nous sommes confrontés à la nécessité de nous réinventer collectivement et individuellement pour reconfigurer les

³ Je me permets d'emprunter et de féminiser l'expression de l'anthropologue et animateur de radio Serge Bouchard.

structures sociales matérielles, mais aussi pour transformer les structures symboliques qui participent de notre rapport à soi et au monde.

1.2 Objet de recherche

C'est à partir de toutes ces considérations que j'en suis venue à m'intéresser à divers aspects de la créativité des femmes, en abordant à la fois leurs démarches artistiques tout comme leur implication pour la transformation des rapports sociaux dans la vie quotidienne. En ce qui a trait aux rapports sociaux de sexe, mon questionnement aborde deux processus indissociables. Le premier renvoie à la réinvention des manières de faire qui structurent la sphère privée et le second concerne les démarches entreprises par des femmes pour prendre une place dans la sphère publique. Ce qui est en jeu, c'est non seulement la transformation des rapports sociaux de sexe dans l'une et l'autre de ces sphères, mais aussi la manière dont celles-ci s'articulent et se définissent mutuellement. Je souhaite ainsi explorer la créativité des femmes orientée vers la réinvention de différents aspects de leur vie dans le privé et dans le public au fil des transformations féministes afin de développer des pratiques artistiques remarquables.

L'assignation des femmes à la sphère privée impose bien évidemment des contraintes, voire des limites à ce que les femmes peuvent accomplir en dehors de l'univers domestique. Lorsque les responsabilités parentales et familiales prennent toute la place, l'espace mental et temporel disponible pour des activités qui exigent du temps, de l'autonomie, de la disponibilité et de la concentration diminue. Grâce aux diverses luttes menées par les femmes depuis quelques décennies, les femmes ne sont plus tenues de se consacrer exclusivement à une vie d'épouse et de mère. Les acquis se situent néanmoins davantage sur le plan de l'élargissement des possibilités offertes aux femmes dans l'espace public que dans une véritable reconfiguration du partage des responsabilités dans le privé, comme en témoignent les écarts persistants abordés plus haut entre l'implication des femmes et des hommes dans les soins et dans les tâches domestiques accomplis au sein de la famille. Ainsi, plusieurs dimensions de la problématique se situent en amont du processus artistique, dans les rapports sociaux de sexe qui déterminent l'agir des femmes dans leur rapport à la sphère privée et à la sphère publique en général.

Par ailleurs, les structures du monde de l'art et certains aspects du fonctionnement professionnel des différentes disciplines représentent des limites considérables à l'implication artistique des femmes. Comme le souligne Françoise Collin :

L'affirmation de femmes en nombre croissant dans le domaine de l'art, leur capacité à se placer en ce point de l'autorisation et de l'autorité, n'est cependant pas aussi évidente qu'on pourrait aujourd'hui le supposer sur la foi de nombreux exemples. Leur affirmation semble encore soumise à des conditions – informulées mais prescriptives – qui déterminent l'accessibilité de certains champs au détriment des autres (2007, p. 208).

Malgré plusieurs changements dans le monde de l'art, on ne peut toujours pas faire abstraction de l'exclusion historique des femmes, si ce n'est comme muses ou modèles, de la plupart des disciplines artistiques. Ainsi, l'accès des femmes aux espaces importants de création et de diffusion est encore très limité, comme le sont la plupart des espaces d'expression publique.

En ce qui a trait plus particulièrement au lien entre l'art et le politique, je voudrais comprendre comment les démarches créatives de certaines femmes artistes peuvent représenter des manières alternatives d'investir et de repenser la sphère publique en s'inscrivant dans des réflexions collectives. Il s'agit ici d'aborder l'idée de créativité en tant qu'elle est à l'œuvre dans des démarches artistiques qui constituent des espaces originaux d'expression et de développement d'un regard sur le monde. Aussi, la force et l'intérêt des alliances entre art et politique se situent peut-être principalement dans la création d'un espace de réflexion, d'expression et d'action autre que ceux qui relèvent des voies conventionnelles du monde politique, académique, voire médiatique. Dans cette veine, Lucille Beaudry aborde un point de vue intéressant sur l'apport de l'art à la théorie politique à travers la pensée de Jean-François Lyotard. Beaudry s'intéresse aux alliages entre l'art et le politique dans la mesure où « une certaine pratique de l'art est proposée comme un antidote aux limites de la théorie, une façon d'ouvrir la théorie à ce qu'elle exclut ou réprime » (Beaudry, 2001, p. 35). Différents univers artistiques engendrent ainsi des possibilités nouvelles de compréhension du réel, en intégrant des dimensions qui sont traditionnellement moins explorées dans la théorie des sciences humaines. Pour Lyotard, l'art, l'esthétique, la figure permettent de

dépasser les limites de la raison tout en construisant une nouvelle approche critique du politique :

Dans le monde de la figure, des choses arrivent, inédites, nouvelles dont l'occurrence n'a pu être anticipée de sorte que la signification n'est pas produite et communiquée, elle survient a posteriori, elle procède des intensités qui sont senties. C'est le royaume du mouvement, de la différence, du revers, de la transgression, de l'affirmation qui s'affiche, c'est-à-dire tout ce que le discours n'est pas. Cette opposition entre le discours et la figure est la plus marquée dans le potentiel signifiant des formes susceptibles d'induire des déplacements de sens. Ce qui implique que la pensée critique doit oser quitter la sécurité du savoir, la satisfaction de l'appropriation pour l'insécurité d'être déplacée, bouleversée (dans les deux sens), pour l'insécurité de la transgression (Beaudry, 2001, p. 33).

De telles perspectives permettent d'imaginer l'art comme espace créatif du politique, et de concevoir les deux champs dans une interaction fertile pour la compréhension, la critique et l'imagination sociale et politique. J'entends ainsi explorer une approche qui permet d'envisager l'art des dernières décennies en tant qu'il participe à une quête de sens pouvant donner un nouveau souffle à l'implication pour le bien commun.

Ces réflexions guident mon intérêt pour les processus par lesquels des femmes sont parvenues à développer des pratiques de création artistique inscrites dans l'espace public québécois et engagées dans des réflexions collectives à teneur sociopolitique. Le fait que des femmes aient pu développer des modes d'expression très personnels et différents des courants dominants de l'histoire de l'art a donné lieu à toute une série de considérations sur la spécificité de l'art féminin. Dans la plupart des cas, cette voie m'apparaît cependant moins pertinente puisqu'elle est construite autour de l'idée de l'art comme lieu d'expression d'une essence féminine. Je pense néanmoins que l'art des femmes, tout comme l'art des hommes, peut être considéré, jusqu'à un certain point, comme spécifique, dans la mesure où il s'agit de créations sociales imaginées par des individus nécessairement marqués par leurs positions dans les rapports sociaux de sexe. De ce fait, si on parle d'art féminin, il faut nécessairement parler de son corollaire, l'art masculin, sans quoi on reconduit encore une fois la conception du masculin comme référent de l'universel. C'est en ce sens que Françoise Collin souligne qu'« [il] n'y a d'art féminin que s'il y a un art masculin, notion restée étrangement absente du

champ artistique et de son analyse. L'attention qu'on porte ainsi au premier risque paradoxalement d'en accentuer la particularité tout en le réhabilitant » (2007, p. 210).

Plusieurs auteurs et auteures qui s'intéressent à l'art des femmes et qui réfutent la conception essentialiste de l'art féminin posent leur regard sur l'art féministe. En m'intéressant aux connexions entre l'art et le politique, je ne souhaite pas diriger mon regard exclusivement vers des démarches militantes. Bien que certaines artistes qui ont participé à la recherche aient investi l'art comme un espace de militance, j'ai choisi de prendre en compte la diversité des postures adoptées par des artistes qui s'intéressent d'une manière ou d'une autre à la question du bien commun. L'art peut ainsi constituer un espace esthétique porteur de réflexions originales sur le monde, tout en étant davantage qu'un simple mode de transmission d'idées. Je souhaite ainsi étudier des démarches artistiques ancrées dans un contexte social et politique en tenant compte de la manière dont le contenu et la forme s'articulent l'un à l'autre.

Pour revenir plus spécifiquement à mon objet d'analyse, le point focal de mon regard sur les parcours des femmes artistes se situe précisément sur le plan de la place de l'imagination et de la création dans la transformation des rapports sociaux, de la division et de la hiérarchie responsables des structures sexuées des sphères privée et publique. Ce questionnement s'applique autant à la créativité mobilisée dans les démarches artistiques qu'à celle qui se met en branle au quotidien pour rendre possible ces démarches, malgré les structures patriarcales qui continuent de limiter les possibilités des femmes. J'utilise ainsi l'idée de créativité en tant que processus mis en œuvre dans l'art comme dans la vie par des personnes impliquées dans des parcours qui entrent en contradiction avec les rapports sociaux de sexe traditionnels.

Bien que ma recherche s'inspire des démarches de quelques artistes, je souhaite conserver une perspective d'ensemble en abordant le mouvement de va-et-vient entre les parcours individuels et les transformations apportées par les mouvements sociaux. C'est par ailleurs en me penchant sur la vie de femmes impliquées dans des regroupements artistiques que j'espère poser mon regard sur des démarches inscrites dans des mouvances collectives plutôt que sur les réussites exceptionnelles de femmes qui seraient parvenues à se tailler des places exemplaires dans des cercles artistiques masculins.

En somme, je compte aborder des parcours de femmes dans l'optique des obstacles qu'elles ont pu rencontrer et, surtout, des stratégies qu'elles ont mises en place face aux positions de subordination et d'exclusion créées par le système patriarcal. J'aimerais comprendre par quels processus certaines sont parvenues à inventer des manières de transformer les rapports de pouvoir au fil des luttes menées par le mouvement féministe. Plus spécifiquement, il s'agit de comprendre comment elles sont parvenues à déconstruire – dans une certaine mesure – la dichotomie entre le privé et le public de façon à pouvoir développer des pratiques artistiques inscrites dans une sphère publique dont l'accès leur était et leur est encore restreint.

1.2.3 Pertinence sociale et scientifique

Dans le contexte canadien de montée de la droite conservatrice, depuis quelques années, plusieurs importants acquis sociaux sont fragilisés. Sur le plan des droits fondamentaux des femmes, les récentes attaques au droit à l'avortement par le projet de loi C-484 en sont un exemple marquant. Plus généralement, bien que les femmes québécoises fassent encore partie des groupes sociaux particulièrement touchés par la pauvreté et par l'exclusion, le féminisme n'a toujours pas la cote. Afin de résister au ressac et de poursuivre l'action et la réflexion pour davantage de justice sociale, je souhaite alimenter notre mémoire collective en me penchant sur certains aspects du travail accompli par les femmes depuis quelques décennies en vue de gagner davantage de liberté et d'autonomie. Dans cette veine, il m'apparaît important de réfléchir à la fois sur le chemin qui a été parcouru et sur celui qui reste à parcourir. Tout en développant un regard critique et analytique sur la transformation des rapports sociaux de sexe dans la société québécoise, mon travail de mise en lumière des processus créatifs des femmes se veut aussi une inspiration pour continuer à imaginer des manières constructives et originales par lesquelles nous pouvons prendre part à des réflexions sociales. J'espère ainsi mettre en perspective le caractère récent, fragile et incomplet des luttes féministes à travers un regard sociohistorique sur l'expression artistique des femmes. Par ailleurs, je souhaite saisir un *momentum* où il est encore possible de recueillir la parole de femmes ayant vécu à des périodes extrêmement différentes sur le plan des rapports sociaux de sexe au Québec. En effet, alors que les femmes de la génération de mes grand-mères disparaissent tranquillement, je veux profiter de la présence de celles qui sont encore parmi

nous afin de mieux connaître les chemins qu'elles ont empruntés à une époque où la société patriarcale québécoise commençait à peine à être remise en question.

Sur le plan théorique, tout en me basant sur le travail des théoriciennes matérialistes, je souhaite approfondir une réflexion sur l'interaction entre les pratiques et les représentations, entre les dimensions matérielles et symboliques des rapports sociaux de sexe. Comme le souligne Monique Haicault :

Depuis quelques années, une prise en compte élargie du symbolique apparaît dans les travaux, notamment dans ceux qui traitent de la question de la distribution des sexes dans les différentes instances de reproduction sociale. On perçoit mieux la place du symbolique dans la légitimation des positions sociales et la reproduction des divisions et des hiérarchisations, mais les tentatives pour expliquer son fonctionnement restent limitées (2000, p. 53).

Dans cette optique, j'espère comprendre comment la dichotomie privé/public est interpellée par les transformations sociales actualisées à travers les démarches des femmes artistes. J'espère également approfondir une réflexion sur l'art en tant qu'espace fertile d'expression et d'action inscrit dans une réflexion collective sur différents aspects de la société en me penchant sur les processus par lesquels les femmes ont pu développer des pratiques artistiques inscrites dans l'espace public.

1.3 Questions de recherche

Dans la mesure où je travaille un projet qualitatif dans lequel je me penche sur les processus à l'œuvre dans la transformation des pratiques et des perceptions liées à l'appropriation de certains espaces d'expression publique par les femmes, il me semble plus approprié d'aborder mon travail à partir de questions que d'hypothèses. En effet, je cherche à comprendre comment s'opèrent les transformations des représentations sociales, comment s'articulent représentations et pratiques, conditions matérielles et systèmes symboliques dans le cadre de l'implication des femmes dans des projets artistiques engagés.

La question générale qui guide ma recherche est la suivante : Comment les femmes ont-elles actualisé les transformations revendiquées par le mouvement des femmes québécois au fil des dernières décennies afin de reconfigurer leur rapport matériel et symbolique à la sphère privée et à la sphère publique ?

Ce questionnement se précise à travers une question plus spécifique : Comment des artistes québécoises appartenant à trois générations différentes (les femmes signataires de *Refus global*, les cinéastes qui ont participé à des projets féministes à l'ONF, les artistes médiatiques multidisciplinaires liées à Studio XX) ont-elles participé à repenser et à transformer la dichotomie privé/public au fil des changements apportés par le mouvement féministe à travers le développement de pratiques artistiques inscrites dans des réflexions sociales collectives ?

Afin de répondre à ces interrogations, ma réflexion s'articulera autour d'une série de sous-questions qui me serviront à examiner le corpus d'analyse et à le mettre en lien avec mes réflexions théoriques. J'examinerai donc les sous-questions suivantes, qui correspondent respectivement aux chapitres 4, 5 et 6 du mémoire : Comment les femmes et leurs œuvres se situent-elles dans le monde de l'art ? Quelles ont été les tactiques et les stratégies déployées par les artistes rencontrées pour développer une pratique inscrite dans la sphère publique ? Et finalement : de quelle manière les artistes des trois groupes ont-elles arrimé leurs parcours artistiques à des considérations sociopolitiques ?

CHAPITRE II

CADRE CONCEPTUEL

La démarche de recherche qui est à l'origine de ce mémoire s'est construite dans un mouvement de va-et-vient entre les réflexions théoriques et le travail de terrain. Ce sont d'abord des lectures qui m'ont permis de dessiner les bases du cadre théorique à partir duquel j'ai développé mon analyse. Par la suite, les premières entrevues m'ont poussée à revisiter certains textes et à en découvrir d'autres pour développer plus finement les liens entre les différents aspects de la problématique, tout en précisant mes ancrages théoriques. Ce processus de recherche dynamique m'a permis de développer le cadre théorique qui fera l'objet du présent chapitre. Dans un premier temps, j'évoquerai les principales auteures et auteurs issus de différents horizons théoriques et disciplinaires chez qui j'ai puisé des références théoriques. Je présenterai ensuite mon cadre d'analyse basé sur une perspective féministe matérialiste alimentée par une réflexion sur l'interrelation entre les aspects matériels et symboliques des rapports sociaux. Finalement, je développerai quelques pistes d'analyse à travers une réflexion sur les principaux concepts qui structurent mon travail. À ce titre, j'aborderai d'abord l'articulation des sphères privée et publique et la question du travail domestique, pour ensuite élaborer les points de vue à partir desquels j'envisagerai l'art et son rapport avec le politique.

Parmi les multiples courants et points de vue des théories féministes, je retiens principalement les ouvrages de Delphy (1998, 2001), Kergoat (2000), Mathieu (1991), Guillaumin (1978) et Haicault (1993, 2000). Ces auteures s'inscrivent dans une perspective matérialiste et mettent de l'avant une analyse systémique des rapports sociaux de sexe. À leur suite, je m'appuie sur une conception antinaturaliste de la division et de la hiérarchie entre les sexes engendrées par la division sexuelle du travail. Je retiens également de leurs écrits des éléments pertinents pour l'analyse des systèmes symboliques et de leur interrelation avec les aspects matériels des rapports de pouvoir. À cette littérature féministe qui me permet de situer mes perspectives générales, j'ajoute également quelques écrits sur la dichotomie

privé/public. Ces textes alimentent mon questionnement sur l'implication des femmes dans un projet artistique inscrit dans une réflexion sociale collective parallèlement aux transformations féministes qui ont beaucoup agi sur l'organisation de la sphère dite privée. Ici, je m'inspire principalement des textes de Perrot (1998), de Card (1990) et de Fraise (2000).

En trame de fond de ma recherche, il y a les transformations sociales apportées au fil des différents moments du mouvement féministe québécois. Quelques textes de Descarries (1998, 2002, 2005, 2005b et 2007) situent les repères chronologiques et théoriques de ces transformations. Dans la mesure où je m'intéresse à l'actualisation des transformations sociales à travers les représentations sociales des créatrices, en tant que pratiques et perceptions, je m'inspire de Michel de Certeau (1990) qui s'intéresse aux tactiques et aux stratégies individuelles et collectives mises en œuvre à l'intersection du privé et du public afin de contourner les limites des structures sociales en place.

Puisque je m'intéresse à des femmes de trois générations qui sont parvenues à développer une pratique artistique inscrite dans une réflexion sociale collective, je m'appuie également sur plusieurs ouvrages de la sociologie de l'art qui se situent aux points de rencontre entre art, politique et féminisme. De ce vaste champ, je retiens les ouvrages qui alimentent directement la problématisation des différentes dimensions de mon objet d'analyse. Les textes de Linda Nochlin (1993), de Marie Carani (1994), des Guerrilla Girls (1998) et d'Estelle Lebel (2005) se penchent sur les contenus artistiques, que ce soit pour faire une analyse féministe des discours et des récits véhiculés par l'art ou encore pour analyser plus spécifiquement les représentations des femmes dans les différentes périodes de l'histoire de l'art. Ces textes me permettent de situer le rapport historique des femmes au monde de l'art.

Certaines auteures se penchent également du côté de la création afin d'amener l'histoire de l'art dans les ateliers des créatrices dont les œuvres ont été moins diffusées que celle des hommes. Mon propre travail de recherche n'est pas étranger à une telle démarche; en m'intéressant à la participation des femmes à des projets artistiques animés par une réflexion sociale collective, j'aborderai les principaux apports des créatrices aux courants artistiques

dans lesquels elles s'inscrivent, et par extension, à une réflexion sociale et politique. À ce titre, le travail de Patricia Smart sur les femmes signataires de *Refus global* (1998) est très intéressant puisqu'il souligne la richesse de la contribution des femmes au mouvement automatiste. L'ouvrage de Smart me fournira par ailleurs des informations sur les parcours des signataires de *Refus global* qui sont décédées et que je n'ai donc pas pu rencontrer.

Toujours dans l'univers de la création, des auteurs et auteures s'interrogent sur ce qui limite l'accès des femmes aux activités artistiques. Ici, je me réfère notamment à Linda Nochlin (1993), à Jean-Guy Lacroix (1992), qui s'est penché sur la discrimination des réalisatrices de cinéma, à Marie-Julie Garneau (2007), qui écrit également sur les femmes dans le monde du cinéma québécois, et à l'étude réalisée par des chercheuses de l'IREF à la demande du collectif des Réalisatrices Équitables (Garneau, Descarries et Réalisatrices Équitables, 2008).

D'autres écrits interrogent le potentiel politique des œuvres réalisées par des femmes. Parmi ceux-ci, mentionnons les actes du colloque *Profession : créatrice, La place des femmes dans le champ artistique*, édité par Fidecaro et Lachat (2007). Cet ouvrage propose également des éléments d'analyse qui touchent d'autres thématiques abordées plus haut. Mon analyse de l'interaction entre l'organisation matérielle de la société et les structures idéologiques qui entretiennent sa cohésion sera par ailleurs nourrie par le travail de plusieurs auteurs et auteurs qui se penchent sur le rôle joué par les arts dans la reproduction ou dans la transformation des rapports sociaux. Dans le cas des démarches qui s'inscrivent dans un cadre féministe, il s'agit de saisir comment l'art des femmes peut participer d'un « rapprochement des champs théorique, politique et idéologique : théorie féministe, politique des discours et idéologie sexuelle » (Carani, 1994, p. 58).

Afin de conceptualiser l'art comme espace public de réflexion sociale et de comprendre la signification de l'implication des femmes dans ces univers de création, je trouve pertinent de m'appuyer sur la littérature qui aborde l'art comme outil de changement social. Au cours des dernières années, la question du rapport entre l'art et le politique a beaucoup été abordée au sein des sciences sociales; comme le remarque Lucille Beaudry :

Au moment précis où on assiste à la fin proclamée des avant-gardes et de l'art rivé aux grandes idéologies révolutionnaires, soit de l'art dit « engagé », il n'y a jamais eu autant de publications qui interrogent l'art, son sens et sa portée dans la société contemporaine et ce, au point d'une véritable incursion des sciences sociales dans le champ de l'interrogation à propos de l'art (Beaudry, 1995, p. 5).

À ce titre, Marcel Rioux (1985) aborde le potentiel émancipatoire de l'art du point de vue de la sociologie critique. Jean-Philippe Uzel (2001, 2002), lui, s'est beaucoup intéressé au rapport entre l'art et le politique dans le contexte de la modernité artistique, et Dominique Baqué (2004) analyse la portée et les limites des différentes formes d'art actuel engagées dans une réflexion à caractère social et politique. Lucille Beaudry, pour sa part, s'intéresse aux alliages entre art et politique dans la mesure où « une certaine pratique de l'art est proposée comme un antidote aux limites de la théorie, une façon d'ouvrir la théorie à ce qu'elle exclut ou réprime » (Beaudry, 2001, p. 35). Je retiens également un ouvrage du sociologue belge Daniel Vander Gucht (2004) qui aborde l'art engagé comme catalyseur de réflexions sociales, comme attaques à l'idéologie dominante et comme moteur de transformation sociale.

2.1 Cadre théorique

Le cadre théorique qui détermine le point de vue de ma recherche s'inspire d'une conception féministe matérialiste. Bien que j'emprunte des concepts à différentes approches théoriques qui peuvent éclairer les différentes facettes de mon objet d'étude, c'est le cadre matérialiste qui teinte le plus fortement mon point de vue puisqu'il permet d'aborder la question dans une perspective systémique mettant l'accent sur les rapports de pouvoir et sur les structures matérielles et symboliques qui les soutiennent.

Dans cette perspective, je m'appuie sur le concept de rapports sociaux de sexe tel qu'il a été théorisé par Delphy (1998, 2001, 2008), Guillaumin (1978) et Kergoat (2005). Il s'agit d'aborder le système de genre du point de vue des constructions sociales qui sont à la source des divisions et des hiérarchies entre les sexes. Cette approche est diamétralement opposée à celles qui proposent des explications basées sur la différence naturelle entre les sexes.

Le concept d'appropriation des femmes développé par Collette Guillaumin permet de comprendre les mécanismes qui limitent les trajectoires des femmes. À l'inverse des analyses

qui relèguent les choix de vie des femmes à des décisions individuelles, Guillaumin considère l'individualité comme

[...] une fragile conquête, souvent refusée à une classe entière dont on exige qu'elle se dilue, matériellement et concrètement, dans d'autres individualités. Contrainte centrale dans les rapports de classes de sexe, la privation d'individualité est la séquelle ou la face cachée de l'appropriation matérielle de l'individualité. Car il n'est pas évident que les êtres humains se distinguent si facilement les uns des autres, et une constante proximité/charge physique est un puissant frein à l'indépendance, à l'autonomie; c'est la source d'une impossibilité à discerner, et à fortiori à mettre en œuvre, des choix et des pratiques propres (1978, p. 17-18).

Le travail de Guillaumin sur l'appropriation du corps, du travail et du temps des femmes offre un angle intéressant pour étudier les processus contre lesquels les femmes doivent se battre afin d'acquérir véritablement l'autonomie et la liberté nécessaires à une implication notable dans des activités extérieures à la sphère domestique.

L'appropriation des femmes est par ailleurs tributaire de la division sexuelle du travail, concept fondamental de l'analyse matérialiste. Pour Kergoat (2005), l'enjeu central autour duquel sont organisés les rapports entre les groupes sociaux de sexe est la division sexuelle du travail dont j'ai mentionné les principes (division et hiérarchie) plus haut. C'est dans la même optique, plus particulièrement à travers l'analyse du mode de production domestique que Delphy s'attarde aux bases matérielles de l'oppression qui crée la classe des femmes. Pour Delphy, l'analyse de l'exploitation du travail des femmes est un lieu où peut être identifiée une oppression dont toutes les femmes sont victimes, directement ou indirectement (Delphy, 2001, p. 57).

Bien que les conditions de réalisation de cette recherche m'obligent à restreindre l'étendue de mon regard et à me concentrer sur le système hiérarchique qui détermine les rapports sociaux de sexe, je veux mentionner la nécessité de ne pas occulter les rapports de pouvoir entre les classes et entre les « races¹ » engendrés d'une part par le capitalisme et d'autre part par le colonialisme. Mon souci de tenir compte de l'interrelation des différents

¹ J'utilise le terme « race », entre guillemets, afin de parler de la réalité sociale créée par la racisation et non pas pour identifier des caractéristiques biologiques.

systèmes d'oppression repose sur deux considérations. Premièrement, il est évident que l'étude des rapports sociaux de sexe ne suffit pas à expliquer l'ensemble des rapports de pouvoir qui organisent le social. Ainsi, les obstacles que rencontrent des femmes artistes au fil de leurs parcours sont déterminés non seulement par leur position dans le système de genre, mais également par leur statut de classe et d'origine ethnique. Ces réflexions s'appliquent différemment aux trois groupes d'artistes dont il est question dans ma recherche, en fonction des contextes sociopolitiques de chacune des périodes au cours desquelles les artistes ont évolué, mais aussi en fonction des spécificités de chaque groupe d'artistes et des différences qui distinguent les artistes entre elles. En ce sens, la question de l'appartenance culturelle n'a pas les mêmes implications pour des automatistes canadiennes-françaises que pour de jeunes artistes québécoises de diverses origines, mais dans tous les cas, elle a un certain impact sur les démarches entreprises par ces femmes pour développer une expression artistique inscrite dans la sphère publique.

La deuxième considération à propos des différents systèmes hiérarchiques concerne les liens étroits qui les lient entre eux. Cette interrelation est illustrée par Danièle Kergoat à travers le concept de consubstantialité. L'auteure avance que les différents rapports sociaux s'interpénètrent et se produisent mutuellement : « ils sont multiples et aucun d'eux ne détermine la totalité du champ qu'il structure » (Kergoat, 2005, p. 94). Ainsi, la position des femmes artistes dans le système de genre participe à déterminer leur position de classe, et réciproquement. Cette interrelation des systèmes hiérarchiques est également tributaire du contexte sociopolitique. Ainsi, les jeunes artistes contemporaines ne sont pas sujettes à la dépendance économique structurée par l'institution du mariage de la même manière que l'ont été les femmes qui se sont mariées il y a un demi-siècle.

Afin d'aborder l'interrelation entre les dimensions symboliques et matérielles des rapports sociaux, je m'appuie sur la théorie des représentations sociales. Les travaux de Jean-Claude Abric (1994) et de Denise Jodelet (1989) conceptualisent les représentations sociales en traitant à la fois des perceptions et des pratiques. Je puise chez ces deux auteurs des ressources théoriques et méthodologiques. Pour Jodelet, les représentations sociales sont ainsi autant

le produit et le processus d'une activité d'appropriation de la réalité extérieure à la pensée et d'élaboration psychologique et sociale de cette réalité. C'est dire que l'on s'intéresse à une modalité de pensée, sous son aspect constituant – les processus – et constitué – les produits ou contenus (1989, p. 37).

Les théoriciennes matérialistes s'intéressent moins aux dimensions symboliques et idéologiques des structures sociales qu'à leur organisation matérielle. Le cadre de l'analyse matérialiste peut néanmoins servir de point de départ à une étude sur l'interaction entre l'art et le politique à travers ses théories sur le rôle des structures symboliques et idéologiques dans le système de genre. J'aborde cette question en vue de comprendre certaines dimensions de l'inscription des œuvres d'art dans la société, tout comme pour réfléchir sur les parcours des individus qui décident d'investir le monde de l'art en tant qu'espace d'activité professionnelle.

Pour Christine Delphy, les dimensions idéologiques et matérielles des rapports sociaux sont étroitement reliées; l'idéologie ne peut pas être appréhendée en dehors des structures économiques. Dans son analyse des hiérarchies de genre, elle place néanmoins les rapports économiques en amont des structures idéologiques : l'exploitation vient d'abord, l'idéologie après. Elle refuse en outre d'identifier l'idéologie comme la cause des oppressions, ce qui relèverait d'une analyse idéaliste « selon laquelle la structure sociale est produite par des idées, qui sont elles-mêmes produites par rien » (Delphy, 2001, p. 153). En ce sens, Delphy définit le sexisme comme l' « expression idéologique de l'oppression institutionnelle, partie émergée de l'oppression » (*Ibid.*, p. 184). Le sexisme serait donc intégré dans les structures cognitives et psychologiques qui relaient les dynamiques des structures institutionnelles, matérielles. Selon ce cadre d'analyse, les structures sociales matérielles sont soutenues par toute une mosaïque idéologique qui assure le maintien et la cohérence de son fonctionnement et qui empêche les individus et les groupes en position d'infériorité de lutter contre leur condition.

Cette réflexion sur l'idéologie peut être poursuivie à travers la pensée de Paul Ricœur (1997), qui identifie trois fonctions interdépendantes de l'idéologie : la distorsion du réel, l'organisation et l'intégration sociales et finalement la légitimation des systèmes en place. La fonction de distorsion se retrouve également dans l'analyse de Boudon, selon qui l'idéologie réfère à une doctrine « reposant sur une argumentation scientifique et [étant] dotée d'une

crédibilité excessive ou non fondée » (Boudon, 1986, cité par Gagnon, 1994, p. 473). La fonction de légitimation de l'idéologie est par ailleurs abordée par Linda Nochlin dans son ouvrage *Femmes, art et pouvoir* (1993). L'auteure avance qu'« une des fonctions les plus importantes de l'idéologie consiste à jeter un voile sur les relations de pouvoir ouvertes qui prévalent dans la société à un moment historique donné et à les faire passer pour des éléments constitutifs de l'ordre des choses, naturel, éternel » (Nochlin, 1993, p. 15). L'idéologie peut ainsi être vue comme une sorte de fixatif pour les structures de pouvoir.

Le sociologue Pierre Bourdieu, de son côté, analyse l'idéologie comme une violence symbolique. Cette violence participe à la reproduction des rapports de domination; elle est intégrée plus ou moins consciemment, à la fois par ceux et celles qui sont en situation plus dominante et par les autres, qui sont plutôt dominés, et qui en viennent également à considérer cette domination comme étant légitime (Bourdieu, cité par Vander Gucht, 2004, p. 33).

Les perspectives féministes sur l'art interpellent ces conceptions des idéologies de différentes manières. La réflexion peut se construire autour des œuvres ou encore s'orienter vers la position occupée par les femmes artistes dans la société et dans le monde de l'art. La première perspective se décline, d'une part, à travers une critique féministe de l'art qui reproduit l'idéologie dominante en ce qui a trait, notamment, aux rapports sociaux de sexe et à l'hégémonie masculine et, d'autre part, dans l'élaboration d'une résistance et d'une critique à cette idéologie dominante par l'entremise de pratiques artistiques dissidentes.

Monique Haicault alimente pour sa part les réflexions sur les dimensions idéologiques de la reproduction des rapports sociaux de sexe en critiquant leur minimisation théorique par la plupart des théoriciennes matérialistes (Haicault, 1993). Plutôt que d'adopter une conception séparatiste ou dualiste, Haicault postule un rapport dynamique entre le symbolique et le matériel, une légitimation réciproque de l'un et de l'autre. Haicault développe pour ce faire le concept de la doxa de sexe, défini comme

un système complexe de signes et de significations usant de tous les signifiants historiquement et socialement disponibles et faisant sens à tout moment, en tout lieu, pour orienter et légitimer les croyances, les représentations sur les différences sociales : économiques, politiques et symboliques entre les sexes (1993, p. 17).

La doxa de sexe agit ainsi non seulement sur nos visions du monde, mais aussi sur ses structures objectives; il s'agit d' « un enjeu du rapport social entre les sexes, ni plus ni moins que la division sexuelle du travail » (Haicault, 1993, p. 18). La doxa de sexe marque toutes les dimensions de la vie humaine, parmi lesquelles figurent notamment les imaginaires, la science, la religion, les biens culturels et les œuvres d'art (*Ibid.*, p. 13). Dans cet ordre d'idées, des femmes artistes contribuent à remettre en question les rapports sociaux de sexe en agissant sur la doxa de sexe à travers leurs œuvres et à travers leurs parcours personnels et professionnels. C'est en ce sens aussi que l'art des femmes peut participer des deux principales fonctions de la lutte idéologique féministe identifiées par Christine Delphy, soit l'analyse et la dénonciation de l'idéologie dominante, et l'acquisition d'une image différente de nous-mêmes, en tant que femmes (2001, p. 226).

Une autre partie de mes appuis théoriques proviennent du domaine de la sociologie de la culture. D'une part, je me penche sur l'étude de la culture vécue, de la culture quotidienne en tant que manières de faire et de penser en empruntant à Michel de Certeau (1990) l'idée des stratégies et bricolages du quotidien. D'autre part, je souhaite aborder les pratiques artistiques en tant qu'elles peuvent être des espaces de réflexion sur le monde, d'imagination sociale, de prise de position sur des enjeux sociaux. À travers un certain regard sur les contenus, mais aussi sur l'interrelation entre les propositions esthétiques et politiques, j'envisage d'utiliser ce champ de connaissance pour mieux comprendre comment les démarches des femmes artistes s'inscrivent dans une volonté de réfléchir collectivement le social et le politique. Il s'agit ainsi d'étudier la manière dont les femmes artistes vivent et transforment les rapports sociaux de sexe au quotidien afin de pouvoir concrétiser des pratiques artistiques porteuses de réflexions sociales et inscrites dans la sphère publique.

2.2 Étude des concepts

2.2.1 Privé/public

Alors que la distinction hiérarchique entre les tâches liées au privé et au public marque encore fortement les rapports sociaux genrés, dans les sociétés occidentales comme ailleurs, la politisation de la sphère privée demeure un enjeu important des réflexions et des actions vers davantage d'égalité entre les hommes et les femmes. Afin de développer une meilleure

compréhension des processus à travers lesquels des femmes ont interrogé la frontière entre la sphère privée et la sphère publique, il est intéressant de réfléchir sur la remise en question les constructions sociales qui sont à l'origine de la conception dichotomique des deux sphères.

Certains champs des sciences sociales ont critiqué la définition dualiste des sphères privée et publique dont il a été question plus haut. Un des premiers penseurs à s'être éloigné d'une conception naturalisante de la sphère privée est Durkheim. Plusieurs théoriciennes féministes se sont affairées à faire la lumière sur tout ce pan des activités humaines associées à la sphère privée et sur son articulation avec la sphère publique, des questions qui n'avaient pas été étudiées en profondeur par les sciences sociales informées par un regard spécifiquement masculin, bourgeois et occidental.

Durkheim a conceptualisé la famille comme une institution à caractère étatique qui remplit des fonctions sociales, économiques, judiciaires et religieuses (Fraisse, 2000, p. 31). Loin d'être un fait naturel, la sphère privée correspond à

une réalité historique, construite de façon différente par des sociétés déterminées. Il n'y a pas une vie privée, aux limites définies une fois pour toutes, mais un découpage lui-même changeant de l'activité humaine entre la sphère privée et la sphère publique (Ariès et Duby, 1999, p. 15).

Les faits sociaux qui prennent place dans la sphère publique couvrent quant à eux un large spectre des activités sociales. La définition que fait Hannah Arendt du domaine public inclut à la fois « tout ce qui paraît en public », donc ce qui n'est pas caché ou réservé au privé (1988, p. 89) et « le monde lui-même en ce qu'il est commun à tous et se distingue de la place que nous y possédons individuellement » (*Ibid.*, p. 92). Parmi toutes les activités humaines qui peuvent être rattachées à cette définition, celles qui inspirent mon questionnement sont principalement liées aux réflexions et aux projets collectifs, aux débats de société orientés vers la recherche du bien commun. En ce sens, la partie de l'espace public à laquelle je m'intéresse s'approche de la définition de la sphère publique faite par Habermas. Fraser résume le concept d'Habermas en l'identifiant comme « un espace, dans les sociétés modernes, où la participation politique se concrétise au moyen de discussions » (Fraser, 2001, p. 129); il s'agit en outre d'un espace qui se distingue à la fois de l'État et du domaine de l'économie officielle. À la suite de Nancy Fraser, je m'inspire du concept d'Habermas

comme élément d'une réflexion à poursuivre, sans pour autant concevoir la sphère publique comme un espace démocratique abouti. Fraser postule que « la notion de sphère publique selon Habermas est indispensable à la théorie critique de la société et à la pratique politique démocratique » (Fraser, 2001, p. 129). Pour Fraser, le concept d'Habermas permet de réfléchir la participation politique sans confondre les organes étatiques, les associations citoyennes et les espaces d'expression publique.

À la lumière de l'historiographie récente, l'auteure remet toutefois en question les conceptions bourgeoise et masculiniste à l'œuvre dans la théorie habermassienne. Ces réflexions invitent à repenser la sphère publique comme espace démocratique plus inclusif à travers la critique de quatre présupposés du concept d'Habermas. Fraser propose donc une conception de la sphère publique qui nécessite l'élimination des inégalités sociales, la diversification des espaces publics, la prise en compte des questions associées à la sphère privée et l'élaboration de liens entre la société civile et l'État (2001, p. 149). Ces critiques de la théorie d'Habermas deviennent ainsi des pistes afin de mettre de l'avant une conception de la sphère publique qui permet de comprendre et de combattre l'exclusion historique des femmes des espaces de délibération collective.

2.2.2 Travail domestique

L'assignation des femmes à la sphère privée est tributaire de la responsabilité du travail domestique dont elles demeurent les principales exécutantes. Cette association des femmes au travail dans la sphère privée relève d'une idéologie qui s'est développée dans la foulée des changements sociaux de la période industrielle. Cette idéologie, encore fortement présente dans les sociétés contemporaines, assigne aux femmes les fonctions domestiques, associées à l'univers du « privé » et de la nature, alors que les hommes sont les principaux responsables du monde « public » (Vallée, 2002, p. 68). Malgré des décennies de luttes féministes, plusieurs auteures montrent que la question du travail domestique n'a pas été résolue dans les sociétés canadiennes et québécoises. Tania Schecter critique à cet égard l'écart maintenu entre les sphères publiques et privées :

Although State policies have allowed Canadian women to increase their participation in the public sphere, the public-private divide and its attendant value structure remains much the same as it appeared at the turns of the century: domestic

labour and child care remains women's responsibility and are valued less than work performed in the public sphere² (1998, p. 153).

Une des causes qui peut expliquer la dévalorisation symbolique et matérielle du travail domestique est l'attribution du travail effectué traditionnellement par les femmes au sein de la famille à un ordre naturel des choses. Les compétences requises pour s'occuper d'un ménage et donner des soins aux enfants ou aux personnes en perte d'autonomie sont communément considérées comme des qualités innées; l'expérience et l'expertise qu'elles requièrent sont dès lors peu reconnues. Lorsqu'il a été intégré dans l'économie de marché, le travail domestique traditionnellement masculin (plomberie, menuiserie, etc.) s'est d'ailleurs vu attribuer une grande valeur, alors que le travail domestique traditionnellement féminin (soin des enfants, entretien ménager, etc.) a plutôt été dévalorisé et sous-payé (Rose, 2000, p. 71). Avant qu'ils soient commercialisés, ces emplois relevaient pourtant tous de l'univers de la domesticité et des tâches effectuées gratuitement au sein de la famille. Par la suite, les tâches féminines ont néanmoins été identifiées comme relevant de la nature, de compétences innées n'ayant pas à être rétribuées au même titre que celles qui auraient été acquises dans le cadre d'une formation formelle.

Même si aucune économie ne pourrait se maintenir sans le travail domestique gratuit ou sous-payé des femmes, aujourd'hui, le travail domestique n'est toujours pas reconnu à sa juste valeur. Schecter affirme que le travail domestique n'est pas perçu comme un véritable travail parce qu'il n'est généralement pas payé et parce qu'il appartient à ce qu'on identifie comme la sphère privée, ce qui participe à le rendre invisible (1998, p. 125). Elle souligne aussi que le travail domestique et les soins des enfants sont toujours considérés comme la responsabilité des femmes, ce qui limite le développement d'un système national de garderies véritablement accessibles à travers lequel le travail gratuit ou sous-payé des femmes pourrait être largement diminué (*Ibid.*, p. 160). Les théories de Danièle Kergoat sur la division

² « Même si les politiques publiques ont permis aux Canadiennes d'augmenter leur implication dans la sphère publique, la division public/privé et les structures idéologiques correspondantes restent les mêmes qu'au tournant du siècle : le travail domestique et les soins aux enfants demeurent la responsabilité des femmes et sont moins reconnus que le travail exécuté dans la sphère publique » (ma traduction).

sexuelle du travail peuvent ici être mises à profit afin d'expliquer la dévalorisation du travail domestique et son attribution aux femmes.

2.2.3 Notes sur l'art

Les précédentes réflexions sur la construction des sphères privée et publique et sur la division sexuelle du travail me permettront de mieux comprendre les structures sociales avec lesquelles les femmes artistes ont dû composer en empruntant des parcours professionnels atypiques et de poser un regard plus précis sur la manière dont elles ont pu interroger ces structures à travers leurs trajectoires de vie ainsi que dans leurs pratiques artistiques.

Afin de cerner les limites de la présente entreprise, il peut également être intéressant de regarder comment se définit l'art et qui sont les personnes qui sont reconnues comme artistes. Maria Antonietta Trasforini s'intéresse aux mécanismes de légitimation qui construisent le champ social de l'art à travers trois questions : « Que faut-il définir comme art ? », « Qui est légitimement artiste ou peut prétendre l'être (et qui autrefois pouvait avoir accès à la formation) ? », et finalement, « À qui [...] incombe-t-il de faire le récit (passé et présent) de ce champ et de ses acteurs ? » (2007, p. 30). D'un point de vue sociologique, l'art ne peut effectivement pas se définir indépendamment du contexte et des conditions de sa production. Howard Becker propose une définition générale de l'art qui met l'accent sur la reconnaissance de la valeur esthétique de la démarche artistique :

Lorsqu'on utilise le mot « art », voici ce que l'on entend généralement : une œuvre qui possède une valeur esthétique, quelle qu'en soit la définition, une œuvre justifiée par une esthétique cohérente et philosophiquement défendable, une œuvre reconnue par les personnes compétentes comme ayant une valeur esthétique, une œuvre montrée dans les lieux prévus à cet effet (musée, salle de concert) (1999, p. 104).

Lorsque l'artiste Marcel Duchamp expose ses « ready-made³ », dans des lieux de diffusion artistique reconnus, il montre que la reconnaissance d'un objet comme œuvre d'art découle davantage du statut d'artiste de son auteur que de la nature même de l'objet en

³ Il s'agit d'objets fabriqués industriellement, choisis et exposés par l'artiste : un porte-bouteilles, un urinoir...

question (Transforini, 2007, p. 30). Le travail de Duchamp montre aussi que « ce sont les regardeurs qui font le tableau » (Denoual, 2006, p. 176).

Tout le fonctionnement et le prestige des institutions du monde de l'art sont ainsi interrogés à la fois par des artistes, mais aussi par les théoriciens de l'art et les sociologues. À ce titre, Howard Becker décortique le fonctionnement des systèmes qui organisent le monde de l'art et ses conséquences sur la création, tout comme sur la diffusion et la réception des œuvres. Ainsi, pourrait-on affirmer à la suite de Becker que « la valeur artistique ne résulte [...] pas de qualités intrinsèques à l'œuvre mais plutôt du consensus des acteurs d'un « monde de l'art », de leur accord pour reconnaître et utiliser des critères identiques pour effectuer ces distinctions » (Becker, 1999, p. 103).

Des réflexions de cet ordre ont également alimenté des questionnements à propos de l'absence de certains groupes sociaux, en particulier des femmes, dans le monde de l'art. Ainsi, dans le domaine des arts plastiques, concernant la reconnaissance des différents types de créations artistiques, « la distinction à la fois académique, discursive et disciplinaire, entre art (*fine art*) et artisanat (*craft*), art majeur et art mineur, a été et demeure profondément marquée par le genre » (Transforini, 2007, p. 30). La création d'une œuvre d'art nécessite par ailleurs la connaissance d'un

langage de la forme doté d'une logique propre, plus ou moins dépendant ou détaché, selon des usages temporellement définis, des conventions, des schèmes ou des systèmes de notation, qu'il a fallu acquérir ou élaborer d'une façon ou d'une autre en étudiant, en effectuant un apprentissage ou en s'appliquant longtemps à l'expérimentation personnelle (Nochlin, 1993, p. 207).

En ce sens, Linda Nochlin remarque qu'on interprète trop souvent l'art comme une simple expression de l'expérience individuelle dont la qualité dépendrait du génie personnel de l'artiste (1993, p. 206).

Comment peut-on tenter une définition plus directe de ce qui appartient intrinsèquement à l'art, de ce qui fait la valeur esthétique des œuvres ? Le sociologue Marcel Rioux propose une définition de l'art qui « n'est jamais une création "ex nihilo", mais une transformation, un ré-arrangement de ce qui existe déjà » (Rioux, 1985, p. 10). Peut-être pourrait-on ainsi définir l'art comme trace, interprétation ou même comme questionnement inspiré par des réalités du

monde où vivent les créateurs et les créatrices. L'art serait donc une médiation symbolique, une mise en forme originale d'un regard sur certains aspects du monde. Au cours d'une causerie tenue aux Rendez-vous du cinéma québécois à l'hiver 2009, le cinéaste et anthropologue Bernard Émond proposait une conception de l'œuvre d'art comme résultat d'une démarche où les créateurs parviennent à aller au-delà de leur individualité pour entrer en rapport avec le monde (Émond, 2009). À ce titre, il peut être intéressant d'aborder l'engagement politique des artistes modernes et contemporains autant du point de vue des formes que de celui des contenus. Bernard Émond aborde ainsi l'art comme un double engagement orienté d'une part envers l'art et d'autre part envers le monde. Il propose ainsi de situer les œuvres d'art sur un continuum qui relie un pôle dirigé essentiellement vers la recherche formelle à un autre qui privilégie le sens et le rapport au monde. Émond critique en outre « l'idéologie de l'expression » qui réduit la création à la simple expression de l'intériorité individuelle des artistes.

Daniel Vander Gucht va dans le même sens lorsqu'il tente une définition de l'art en tant que geste participatif qui incite à repenser nos conditions d'existence, notre présence et notre inscription dans le monde. Il spécifie toutefois que l'art ne peut avoir de tels effets que si tout le monde a accès aux œuvres, tant au sur le plan matériel que sur le plan intellectuel (2004, p. 11).

Toujours en ce sens, pour Jacques Rancière, les pratiques artistiques qui appartiennent à ce qu'il appelle le « régime esthétique des arts » constituent des gestes, des modes d'action qui agissent sur le regard commun, sur les manières d'être et de faire et sur les rapports entre celles-ci (2000, p. 14).

Ces quelques éléments de définition vont tous dans le sens d'une interprétation de l'art comme instigateur d'un mouvement réflexif et discursif. Ils n'indiquent toutefois pas quelle est la spécificité de l'art par rapport à d'autres champs d'action et de réflexion qui participent également à définir notre relation au monde. Cette spécificité relèverait-elle du fait qu'en ce qui a trait à la création comme à la réception des œuvres, l'expérience artistique déborde du champ de l'intellect pour interpeller librement le sensible et l'affect ? Comment l'art peut-il devenir un espace original et fertile pour penser le bien commun et transformer les rapports

sociaux ? Afin de répondre à ces questions et d'alimenter ma réflexion sur les démarches de femmes impliquées dans différentes mouvances artistiques, je tenterai, dans les pages qui suivront, une exploration de quelques-unes des articulations qui lient l'art au politique.

2.2.4 Art et politique : points de rencontre

La conception du politique retenue dans le cadre de la présente réflexion tient compte de la définition des sphères privée et publique abordée plus haut; le politique imprègne toutes les sphères sociales même si les sciences sociales ont traditionnellement exclu de leur définition du politique tout ce qui relève de la sphère privée (Lamoureux et De Sève, 1991). On peut en outre penser le politique en incluant à la fois les rapports de pouvoir et les représentations sociales desquels ils participent. Ainsi, l'incarnation du pouvoir dans les structures matérielles et symboliques peut être envisagé avec Fabienne Denoual à travers

deux champs du politique : l'un de l'ordre de l'observable, du concret – le politique comme changement –, l'autre relevant de l'invisible, du non repérable – le politique comme ouverture des représentations mentales – le premier s'articulant de façon assez évidente au second dans un stimulant rapport de réciprocité (2006, p. 179).

Une définition du politique peut par ailleurs s'alimenter chez Lacan, qui tient compte de son intrusion dans l'inconscient, et chez Foucault, qui critique la surveillance et le contrôle qui s'incrument jusque dans les consciences individuelles et dans la production du savoir (Vander Gucht, 2004, p. 33). Dans les mots de Fabienne Denoual, la définition foucauldienne du politique se résume ainsi :

Diffus, insaisissable, il traverse nos vies, investissant chacune de ses composantes, c'est-à-dire tout autant le travail, le corps, les affects, le langage, les désirs, la santé que la sexualité. En somme, la vie non pas dans ce qu'elle a de personnel, mais plutôt dans ce qu'elle a de partagé, dans ce qui en elle nous relie au commun, au multiple. (Denoual, 2006, p. 175).

Une telle conception du politique permet de penser l'engagement artistique autrement que par les voies du militantisme ou de l'association directe à une cause. Dans un entretien mené avec Jean-Marc Lachaud, Marc Jimenez aborde la manière dont l'art actuel s'intègre dans toutes les dimensions de la vie quotidienne en s'intéressant à la fois aux formes, aux contenus, aux matériaux et aux lieux. En ce sens, pour Jimenez, « le quotidien est politique, fondamentalement et de façon irréductible. Et l'artiste d'aujourd'hui, en vertu même de son

investissement, de sa présence dans le monde vécu, fait acte politique sans avoir même à s' "engager" » (Lachaud, 2006, p. 11).

Un regard sur les rencontres entre l'art et le politique peut ainsi se préciser à la lumière des transformations sociohistoriques de la définition du politique et des représentations sociales qui les accompagnent. Vander Gucht indique à ce propos que les « redéfinitions de la notion de pouvoir vont évidemment sensiblement modifier le sens du militantisme politique et infléchir l'engagement politique de l'artiste dans le sens de la critique sociale » (Vander Gucht, 2004, p. 34). Pour faire suite à cette réflexion, on peut se demander quels sont les lieux où s'exercent les relations hiérarchiques et à partir desquels une transformation des rapports sociaux peut être envisagée. Ainsi, le potentiel politique attribué aux œuvres d'art est tributaire des conceptions du politique adoptées pour comprendre la société dans laquelle elles s'inscrivent.

Les différentes démarches artistiques qui interpellent le politique se distinguent à travers les caractéristiques intrinsèques des œuvres, mais aussi en fonction du rapport concret des artistes aux idées et aux mouvances desquelles ils participent de près ou de loin. Ainsi, en dehors de l'art soi-disant engagé ou de l'art militant, l'art qui s'articule au politique ne le fait pas nécessairement de manière frontale. C'est aussi à travers des espaces de rêve, d'évocation que l'art interpelle les consciences, et « que certaines œuvres, à priori discrètes et inoffensives, travaillent finalement à la construction de la pensée, et ce de façon totalement invisible » (Denoual, 2006, p. 179). Si le contenu politique des œuvres n'est pas toujours explicite, les effets qu'elles produisent peuvent également émerger progressivement au fil du temps, du recul et des relectures. Denoual attribue ainsi aux œuvres une dimension manifeste et une dimension latente, cette dernière requérant « plus de temps et de maturation pour participer, et ce parfois sans lisibilité aucune, aux élaborations individuelles » (Denoual, 2006, p. 179).

Theodore Adorno envisage le lien entre les intentions des artistes et les effets des œuvres d'art politique sous la forme d'un rapport inversement proportionnel. Dans les mots du sociologue Jean-Philippe Uzel, ce paradoxe performatif d'Adorno implique que « plus l'art affirme son contenu politique et moins son effet politique est avéré » (Uzel, 2002, p. 270).

Dans cette veine, Uzel se questionne sur les écueils de l'arrimage de l'art à un discours politique : « L'art "engagé" est-il autre chose qu'un art du contenu qui délaisse la forme et ressemble de plus en plus à un document ? L'engagement politique des artistes ne cache-t-il pas un vide des critères esthétiques ? » (2001, p. 46). Afin de répondre à ces questions en profondeur, on peut tenter de complexifier les définitions de l'art « engagé » en examinant les différents modes d'inscription des œuvres dans leur contexte sociopolitique et la manière dont elles participent à des modes de conscience, de relation, d'action et de réflexion.

Chaque discipline artistique est le lieu de développement de langages particuliers qui se transforment au fil des recherches esthétiques, techniques et formelles, et à travers ces particularités, chaque lieu de création offre, pour les auteurs comme pour les spectateurs, de vastes possibilités d'expression, mais aussi d'observation, d'expérimentation, de sensibilité et de questionnement individuel ou collectif. L'investissement formel des démarches artistiques serait en ce sens une condition au développement de formes d'expression dépassant celles du discours : l'« opposition entre le discours et la figure est la plus marquée dans le potentiel signifiant des formes susceptibles d'induire des déplacements de sens » (Beaudry, 2001, p. 33).

Jacques Rancière et Françoise Collin abordent tous deux un rapport de similitude qui peut s'établir entre les œuvres d'art et les causes politiques qui les inspirent. Pour Rancière,

Les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu'ils ont de commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible. Et l'autonomie dont ils peuvent jouir ou la subversion qu'ils peuvent s'attribuer repose sur la même base (2000, p. 25).

Pour sa part, Collin envisage la question à la lumière des connexions entre l'art et le féminisme en avançant qu'« il s'agit là de deux pratiques, de deux expériences qui s'appellent mutuellement dans leur commune ambition de "faire être" » (2007, p. 210). La rencontre réussie entre l'art et le politique permettrait d'unir les deux champs dans leur commune propension à imaginer le réel et d'aller ainsi au-delà de la représentation. L'auteure dépeint cette démarche créative comme une

[a]rticulation risquée de deux modes de rapport à ce qui n'est pas encore, de deux interprétations de l'acte entendu au sens fort, non comme la réalisation d'un modèle ou l'incarnation d'une idée préexistante mais comme innovation. Plutôt que d'aligner la création artistique sur le diktat politique, au sens traditionnel du terme, il s'agit plutôt d'indiquer ce qui dans le politique relève de la création, appartient à l'ordre du « mouvement » (Collin, 2007, p. 211).

Denoual propose pour sa part une approche de l'action politique ancrée sur la créativité et sur la subjectivité : l'auteure écrit que

[t]oucher le politique, c'est [...] potentialiser l'existence comme lieu de résistance au pouvoir. C'est travailler à l'intérieur de chaque situation et inventer des pratiques, des techniques visant à subjectiver notre mode d'existence. C'est œuvrer, volontairement ou fortuitement, à la mise en échec des dispositifs de standardisation, d'homogénéisation, de classification (2006, p. 75).

Cette définition de l'action politique pourrait également décrire la nature de certaines démarches artistiques engagées. Dans la foulée des théories du sujet, la proposition de Denoual renvoie toutefois à une conception du pouvoir centrée sur les rapports interindividuels plutôt que sur la collectivité et sur les rapports sociaux qui s'y dessinent. Comme le proposent certains courants de pensée et d'action actuels, le changement social passerait ainsi par la multiplication des actions individuelles. Denoual suggère ainsi une action politique par laquelle on parvient à « s'inventer soi-même », en fonction de quoi le politique « permettrait l'enrichissement du rapport du sujet vis-à-vis de lui-même » (2006, p. 175). Même si cette conception met de côté l'action collective, elle permet néanmoins d'élargir le spectre du politique en investissant directement les univers de l'intime, du privé et de la conscience individuelle qui peuvent, par ailleurs, être particulièrement interpellés à travers des démarches artistiques.

Toujours en prenant l'exemple du féminisme, Françoise Collin explique comment l'art peut participer de cette transformation du réel en inscrivant des visions du monde dans le monde concret. En effet, le changement social amené par les voies de *la* politique n'est effectif que s'il est accompagné d'une transformation de l'ordre symbolique et des représentations sociales incarnées dans les subjectivités individuelles et collectives. Ainsi, si les transformations formelles

ne sont pas accompagnées par un changement de la plastique même du paysage humain, [elles] sont pareilles à des « habits neufs » que les corps n'habitent pas : inutiles drapeaux. D'où ce lien secret, qui ne résulte pas d'un commandement mais d'un entraînement, entre féminisme et art, entre changement du monde et changement des formes, ce lent travail d'incorporation sensuelle et sensible et ce refaçonnement sans lequel le changement du politique auquel aspire le mouvement féministe reste une lutte, nécessairement perdante, pour le pouvoir (Collin, 2007, p. 212).

La rencontre entre l'art et le politique peut ainsi engendrer des espaces de réflexion, de critique et de prise de conscience. Bien que ces espaces restent souvent relativement restreints, que ce soit en raison de leur forme ou encore de leurs modalités d'accès, ils offrent des possibilités différentes de celles que génèrent les autres espaces que sont l'éducation, l'univers académique ou la politique.

Aussi, certaines pratiques artistiques résistent à l'uniformisation, à la massification et à la commercialisation des productions culturelles et deviennent ainsi des espaces de dissidence. En réaction aux processus socioéconomiques qui participent de cette dynamique,

l'art devient un catalyseur, voire un antidote aux industries de la conscience; il se fait résistance aux impositions culturelles. Il partage avec les sciences humaines une mise en lumière des représentations sociales, des formes de pouvoir et de violence symbolique à l'œuvre dans la société via la culture (Vander Gucht, 2004, p. 58).

Marc Jimenez va dans le même sens que Vander Gucht lorsqu'il exprime à Jean-Marc Lachaud sa conception d'un art politique qui prend forme à travers le dévoilement du réel, l'éveil des consciences, la révélation de réalités :

À chaque fois, il s'agit de soulever un peu le voile sur une réalité, tantôt dissimulée par les grands médias de masse, tantôt dramatisée de façon spectaculaire mais tout aussi fallacieuse par ces mêmes médias. Et c'est une autre face du réel, celle qui concerne le quotidien, qui se révèle à nous. Ce travail de dévoilement relève indéniablement du politique ! (Lachaud, 2006, p. 14).

Ainsi des œuvres peuvent-elles médiatiser notre rapport au monde en transcendant par ailleurs les voies plus balisées de la théorie ou de la science. Intéressée aux possibilités de raffinement de la pensée critique, Lucille Beaudry aborde l'art en tant qu'il peut faire partie des « stratégies pour garder le discours ouvert aux incertitudes et à la complexité de l'expérience sensible » (Beaudry, 2001, p. 34).

En plus de créer un tel espace réflexif et ouvert, l'art peut représenter une alternative à la logique productiviste du progrès et de l'objectivation du monde notamment à travers le rythme parallèle dans lequel il évolue. Ainsi, pour René Schérer,

Le temps de l'œuvre d'art assure son indépendance relativement aux exigences d'une technique galopante. Ce temps convulsé, détourné de la succession chronologique, regarde tout autant vers ce qui risque d'être englouti par la marche inexorable du Progrès que vers un futur qui ne se résigne pas à n'être que la conséquence d'une programmation d'ores et déjà réglée (Schérer, 2000, p. 78).

En somme, les connexions entre l'art et le politique prennent des formes extrêmement diverses. Que ce soit à travers l'expression de points de vue dissidents, par le dévoilement de certaines réalités ou par des mécanismes qui interpellent l'expérience sensible, l'art se fait politique ici en s'intégrant dans le quotidien, là en affectant l'inconscient ou ailleurs en éveillant la conscience.

Alors que certains éléments du cadre conceptuel développé à travers ces différents points de vue sur la rencontre de l'art et du politique et au fil d'une réflexion sur la dynamique constituante des sphères privée et publique ont guidé le travail de collecte de données, d'autres se sont raffinés grâce aux entretiens réalisés. Dans le chapitre suivant, je présenterai la méthodologie à travers laquelle j'ai arimé les réflexions théoriques et conceptuelles avec le travail de terrain.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

Le présent chapitre exposera les outils, méthodes et instruments de recherche que j'ai utilisés pour construire le terrain de ma recherche, recueillir les données et les analyser. Je présenterai les réflexions qui ont guidé la sélection de l'échantillon, la grille d'entretien qui a servi de trame aux entretiens et les perspectives qui ont orienté le traitement des données. J'aborderai également la posture épistémologique que j'ai développée tout au long du processus de recherche ainsi que les limites inhérentes au travail de terrain que j'ai mené. Dans l'ensemble, j'ai voulu envisager ma méthode de recherche comme un processus dynamique où les outils méthodologiques servent la réflexion sans la dominer. J'aborde ainsi l'analyse qualitative comme « une activité humaine qui sollicite d'abord l'esprit curieux, le cœur sensible et la conscience attentive, et [où l'] investissement de l'être transcende le domaine technique et pratique » (Paillé et Mucchielli, 2009, p. 24). Dans la construction des outils d'enquête tout comme dans le développement de la méthode d'analyse, j'ai dû faire des choix délicats, laisser de côté certaines choses pour me concentrer sur d'autres afin d'aménager une réflexion aussi juste que possible. À travers la circonscription de l'objet d'analyse et le choix des perspectives théoriques adoptées, ma démarche a nécessairement été subjective, des premiers balbutiements aux conclusions finales; comme le remarquent justement Paillé et Mucchielli, « l'analyse parle bien souvent autant de l'analyste, de sa société et de sa culture que du phénomène analysé » (2009, p. 32). Aussi, dans la mesure où on ne peut entrer en contact avec la réalité sociale qu'en adoptant un point de vue, je pense avec Kaufmann que « le subjectif ne s'oppose pas à l'objectif, au réel, [qu'] il est un moment dans la construction de la réalité, le seul où l'individu ait une marge d'invention, moment marqué par la nécessité de la sélection et l'obsession de l'unité » (2004, p. 60).

Le matériau de mon analyse est constitué essentiellement d'entrevues que j'ai réalisées auprès de douze artistes québécoises qui sont ou qui ont été impliquées dans un projet artistique engagé dans une certaine forme de réflexion sociopolitique. Dans le cadre de cette

recherche qualitative, l'entrevue semi-dirigée est la méthode qui m'a permis d'aborder en profondeur les différentes dimensions de l'objet de recherche, tout en tenant compte des représentations sociales des sujets. Puisque l'échantillon ne consiste qu'en douze entrevues, les données n'ont pas de valeur représentative; elles servent plutôt d'ancrage à une réflexion qualitative construite dans la rencontre entre la théorie et le terrain. La validité des résultats n'est pas compromise par leur manque de représentativité puisque la logique de la démarche de recherche qualitative

participe de la découverte et de la construction de sens. Elle ne nécessite ni comptage, ni quantification pour être valide, généreuse et complète, même si elle n'exclut pas de telles pratiques. Son résultat n'est, dans son essence, ni une proportion ni une quantité, c'est une qualité, une dimension, une extension, une conceptualisation de l'objet (Paillé et Mucchielli, 2009, p. 6).

Du point de vue de l'épistémologie, cette démarche qualitative s'inscrit dans le courant de la sociologie compréhensive dont Dilthey et Weber ont été les premiers théoriciens (Kaufmann, 2004, p. 23). À la suite de Kaufmann, je me propose d'adopter une conception de la sociologie compréhensive où la compréhension rencontre l'explication : il s'agit d'envisager les individus comme des « producteurs actifs du social [...], dépositaires d'un savoir important qu'il s'agit de saisir de l'intérieur » et d'utiliser cette connaissance intropathique de la personne afin de développer une « explication compréhensive du social » (2004, p. 23).

Cette posture mobilise l'imagination sociologique qui combine imagination et rigueur afin de comprendre et d'expliquer les phénomènes et les processus étudiés (Bertaux, 2005, p. 85). Dans la pensée de C. W. Mills, l'imagination sociologique « permet de comprendre le théâtre élargi de l'histoire en fonction des significations qu'elle revêt pour la vie intérieure et la carrière des individus » (Mills, 1967, p. 7). Il s'agit ainsi de mettre en lien « l'ossature de la société moderne » et le parcours de l'individu qui « contribue, si peu que ce soit, à la formation de cette société et à son histoire, dans le temps même où il est produit par la société, et poussé, l'épée dans les reins, par son histoire » (*Ibid.*, p. 8).

3.1 Constitution de l'échantillon

L'univers d'analyse englobe les artistes québécoises nées depuis le début du XX^e siècle et impliquées dans des mouvements artistiques qui comportent une réflexion à teneur sociale ou politique. La sélection des artistes qui constituent l'échantillon a été faite par choix raisonné dans la liste d'une population préalablement déterminée en fonction de l'objet de recherche.

J'ai choisi de limiter mon travail aux parcours des femmes pour deux raisons. Premièrement, je m'intéresse à la créativité individuelle et collective mise en œuvre par des personnes touchées par certaines formes d'exclusion ou d'oppression afin de transformer les rapports de pouvoir. Je m'intéresse à l'art des femmes non pas parce que je pense que leur art serait, par essence, différent de celui des hommes, mais plutôt parce que j'ai envie de réfléchir sur la manière dont des personnes qui appartiennent à un groupe social subalterne se sont approprié un espace d'expression publique. Deuxièmement, il s'agit de prendre en considération les facteurs de faisabilité. Le cadre de ma démarche étant celui d'un mémoire de maîtrise, je ne peux pas développer une analyse assez large pour m'attarder à certaines dimensions de mon objet qui auraient été pertinemment informées par une enquête sur le parcours des hommes avec qui ces artistes ont partagé leur vie ou leurs univers créatifs.

Ensuite, puisque je souhaite mettre en perspective l'expression publique des femmes à travers les arts avec les transformations des rapports sociaux de sexe engendrés par les luttes féministes, j'ai choisi de poser mon regard sur trois mouvances artistiques situées dans des périodes temporelles qui correspondent à trois temps différents des luttes féministes. Ainsi, afin de mettre en lien les parcours individuels des femmes avec les transformations sociales, j'ai choisi de diversifier mon échantillon en sélectionnant des femmes appartenant à trois générations distinctes. Cette sélection est pensée de manière à intégrer dans la recherche des femmes qui ont vécu dans des contextes sociaux extrêmement différents du point de vue des rapports sociaux de sexe. Par ailleurs, j'ai voulu bénéficier du moment actuel où il est encore possible de rencontrer des femmes qui sont nées au début du XX^e siècle et qui ont vécu une grande partie de leur vie dans une société extrêmement patriarcale, où les luttes de la première vague féministe commençaient à peine à porter fruit. C'est dans cette optique que j'ai basé mon travail de mémoire et d'analyse sur les parcours d'artistes ayant été jeunes

adultes durant trois époques très différentes en ce qui a trait aux rapports sociaux de sexe dans la société québécoise.

Puisque les luttes féministes ont été animées par différents courants de pensée qui ne peuvent se résumer à trois périodes hermétiques, j'ai choisi de me baser sur l'idée de trois périodes de transformations sociales différentes plutôt que sur une typologie par « vagues ». La première période qui m'intéresse a été marquée principalement par des luttes pour les droits civiques et juridiques dans le but d'obtenir une égalité de droit ainsi que l'accès à l'éducation et la possibilité de pratiquer différentes professions. Chez nous, ces luttes aboutissent progressivement avec l'accès à l'éducation supérieure et l'ouverture des milieux professionnels, le droit de vote au fédéral en 1918, au provincial en 1940, et la fin de l'incapacité juridique de la femme mariée en 1964.

La deuxième période sur laquelle je me penche s'étend de la fin des années 60 au début des années 80 et est animée par un désir collectif de transformer plus profondément les rapports sociaux de sexe. Francine Descarries associe cette période à « un *féminisme sociopolitique militant* qui prendra forme au contact des mouvements américain, français et anglo-canadien et qui connaîtra son apogée à la fin des années 70 » (Descarries, 2002). Les grandes luttes visent alors les rapports de pouvoir dans la sphère privée, la planification des naissances, le droit à l'avortement, le développement d'un réseau de garderies. L'effervescence sociale de cette période se canalise par ailleurs dans un ensemble de mouvements sociaux forts d'une mobilisation populaire massive.

Finalement, la troisième période qui m'occupe va du milieu des années 90 à aujourd'hui. Le manque de recul historique rend plus difficile la caractérisation de la période actuelle, traversée par des voix multiples interpellant la diversité des identités et l'intersectionnalité des différents systèmes d'oppression. Aussi, malgré une grande ouverture et un désir de solidarité porté par les mouvements actuels, la période porte également la marque d'un certain repli individualiste qui s'inscrit dans la foulée d'une approche féministe centrée davantage sur les droits individuels que sur les droits collectifs (Ricci, Blais et Descarries, 2008).

Au moment de constituer l'échantillon, j'ai également tenu compte de l'importance des mouvances artistiques sélectionnées. J'ai choisi de restreindre la recherche aux femmes impliquées dans des mouvements artistiques qui sont parvenus à occuper une place significative dans l'espace public québécois. Les analyses féministes de l'histoire de l'art ont démontré comment les femmes ont été mises à l'écart, d'une part, parce que leur travail est méconnu et moins documenté et, d'autre part, parce que plusieurs barrières freinent leur accès aux professions artistiques. Bien que l'analyse des obstacles qui peuvent limiter l'accès des femmes à la profession artistique soit une des dimensions de ma recherche, je m'intéresse particulièrement aux stratégies et aux bricolages créés par les femmes pour inscrire une parole artistique dans l'espace public. C'est pour cette raison que j'ai voulu sélectionner des femmes qui sont parvenues à développer une pratique assez largement diffusée et reconnue au sein de la société québécoise. Si le recul des années permet d'appliquer facilement ce critère dans la sélection des artistes des deux premières générations, il est toutefois moins aisé de sélectionner des artistes reconnues parmi les jeunes femmes qui développent une pratique artistique depuis quelques années à peine.

C'est en lien avec le découpage chronologique de trois tranches féministes historiques que j'ai identifié des groupes dans lesquels des femmes ont eu la possibilité de développer une pratique artistique novatrice marquée par des contextes sociopolitiques différents. Le principal mouvement artistique d'avant-garde dans lequel des femmes ont occupé une place significative au cours de la première période est le groupe des Automatistes. Sept femmes figurent parmi les seize signataires du manifeste *Refus global* (Borduas, 1972). Bien que l'engagement des femmes automatistes n'ait pas été animé par des considérations féministes, elles ont été les premières à prendre part de manière aussi importante à un mouvement artistique québécois d'avant-garde animé par des considérations sociopolitiques. Au moment de constituer l'échantillon de recherche, je ne savais pas s'il me serait effectivement possible de rencontrer les femmes signataires de *Refus global* puisque seulement quatre d'entre elles sont toujours de ce monde, et qu'elles sont toutes octogénaires. Il s'agit de Françoise Sullivan, danseuse, chorégraphe, peintre et sculpteure, de Françoise Riopelle, danseuse, chorégraphe et conceptrice de costumes, de Madeleine Arbour, designer, et de Louise Renaud, qui a été peintre et éclairagiste jusqu'à ce qu'elle laisse de côté sa carrière artistique

pour se consacrer à son mariage et à ses enfants. J'ai eu la chance de les rencontrer toutes, à l'exception de Louise Renaud qui habite désormais en Californie.

Pour la deuxième période historique que j'ai située durant les années 70 et 80, j'ai sélectionné des cinéastes affiliées à deux projets féministes de l'ONF, soit le Studio D et la série *En tant que femmes*. C'est dans ce cadre, au cours des années 70 et au début des années 80, que plusieurs femmes ont occupé, pour la première fois de l'histoire, une place importante dans le monde du cinéma. Du côté francophone, j'ai sélectionné Anne-Claire Poirier, première femme à occuper un poste de réalisatrice à l'ONF et instigatrice de la série *En tant que femmes*, et Mireille Dansereau, auteure de *La vie rêvée*, le premier long métrage de fiction réalisé par une femme dans l'industrie privée au Québec. Du côté de Studio D, j'ai choisi Terre Nash, gagnante d'un Oscar pour *If You Love This Planet*, Bonnie Sherr Klein, réalisatrice de *C'est surtout pas de l'amour*, un des films les plus importants réalisés dans le cadre de Studio D et Dorothy Hénault, productrice de *C'est surtout pas de l'amour* et réalisatrice très impliquée au Studio D durant de longues années.

Pour ce qui est de la sélection des artistes de la troisième génération représentée dans l'échantillon, il s'agissait de trouver un regroupement d'artistes innovateur, né durant la période s'étendant du milieu des années 90 à aujourd'hui, dans lequel les femmes occupent une place significative. La plupart des groupes d'artistes québécois contemporains où les femmes sont très présentes, comme La Centrale et Vidéo Femmes, sont nés durant les années 70 et leur sélection ne permettait donc pas de diversifier convenablement l'échantillon. J'ai finalement choisi le Studio XX, un centre d'artistes qui vise « l'exploration, la création et la critique en art technologique¹ ». Ce centre d'artistes veut permettre aux femmes « non seulement d'utiliser les nouvelles technologies mais plus encore de façonner et de contaminer — à leur manière — le cyberspace² ». Le choix des artistes a été effectué à partir de discussions avec la directrice du Studio, Paulina Abarca-Cantin. Parmi une dizaine d'artistes qui se sont impliquées au Studio XX au cours des dernières années, j'ai choisi Helena Martin Franco, Stéphanie Lagueux, Bérengère Marin-Dubuard et Christine Brault. Leurs pratiques

¹ <http://www.studioxx.org/fr/mandat>, consulté le 25 septembre 2008

² idem

combinent de différentes manières l'installation, la performance, la vidéo, les nouveaux médias et les technologies numériques.

3.2 Grille d'entretien et collecte des données

La grille d'entretien qui a servi de base au travail de terrain a été organisée en fonction des principales dimensions de l'enquête³. Un premier volet, qui traite de la démarche artistique de chacune, visait à recueillir des informations sur la manière dont se sont déroulés leurs parcours professionnel et artistique. Cette section devait en outre permettre d'approfondir une compréhension des liens entretenus entre le contexte sociopolitique de chaque époque, l'engagement social, la démarche des groupes d'artistes et l'investissement du champ artistique par les femmes.

Le deuxième volet traite plus spécifiquement des rapports sociaux de sexe. L'objectif de cette section était de recueillir des informations sur les perceptions et sur le vécu des femmes face à ces rapports, sur les enjeux qu'ils soulèvent en lien avec la création artistique des femmes et sur le rapport entre leurs parcours individuels (dans la vie privée et dans la vie publique et professionnelle) et les transformations revendiquées par le mouvement des femmes et par le mouvement féministe.

De manière générale, je souhaitais par l'intermédiaire des entrevues dégager à la fois les obstacles et les stratégies impliqués dans le parcours de femmes qui ont choisi d'investir la sphère publique à travers une pratique artistique engagée. Les entrevues m'ont par ailleurs permis de recueillir des informations sur les pratiques et sur les perceptions des femmes artistes tout en abordant la manière dont elles ont pu interroger la relation entre la sphère publique et la sphère privée.

Conformément aux principes méthodologiques de l'entretien semi-directif, les entretiens se sont déroulés à partir de questions assez générales. Lorsque certaines thématiques n'étaient pas abordées spontanément par les interviewées, des questions plus précises formulées en fonction des différentes dimensions de la problématique étudiée permettaient de relancer

³ La grille d'entretien figure en annexe.

l'entretien et d'approfondir certains sujets. Il faut cependant garder en tête que même s'il est guidé par des principes scientifiques et encadré par l'application d'un outil d'enquête minutieusement construit, l'entretien est avant tout une rencontre,

une expérience, un événement singulier, que l'on peut maîtriser, coder, standardiser, professionnaliser, gérer, refroidir à souhait, mais qui comporte toujours un certain nombre d'inconnues (et donc de risques) inhérentes au fait qu'il s'agit d'un processus interlocutoire, et non pas simplement d'un prélèvement d'information (Blanchet et Gotman, 2007, p. 19).

Les entretiens se sont dessinés dans un contrepoint improvisé entre mes interrogations de chercheuse et les histoires des femmes rencontrées. Alors que les discours des interviewées faisaient souvent directement écho à mes questions, les entretiens ont parfois pris des tournures imprévues qui ont enrichi ma démarche de nouvelles interrogations et fait la lumière sur les défis particuliers de ma recherche.

Bien que l'ensemble des entretiens se soit très bien déroulé, j'ai parfois senti que la mauvaise réputation du féminisme rendait plus ardue la construction d'un lien de confiance avec quelques-unes des artistes rencontrées. Celles qui adhèrent explicitement à une pensée féministe ont abordé sans ambages certaines questions que d'autres ont plutôt éludées, peut-être par crainte de voir leurs propos interprétés dans une perspective qui ne leur correspond pas. À certains moments, les silences et évitements des unes auront été tout aussi éloquents que le flot de paroles des autres. Dans tous les cas, j'ai voulu rester ouverte et attentive aux surprises du terrain en réorientant parfois mes manières de faire puisque, comme le souligne Kaufmann, « malgré des tentatives répétées, l'entretien semble résister à la formalisation méthodologique : dans la pratique il reste fondé sur un savoir-faire artisanal, sur un art discret du bricolage » (2004, p. 7).

Mes premiers pas sur le terrain d'enquête m'ont amenée à réaliser deux premières entrevues pour tester la grille d'entretien. Puisque je n'ai apporté que de légères modifications à l'outil d'enquête suite à cette première étape, j'ai constaté que je pouvais inclure sans problème les deux entretiens exploratoires au corpus d'analyse. J'ai donc poursuivi la collecte des données à travers les dix entrevues suivantes, qui se sont échelonnées sur une période de quelques mois. Au cours de cette période, en amont du

processus formel de codification et de traitement des données, les premières amorces d'analyse ont germé au fil de la réalisation de chacun des douze entretiens. Plusieurs pistes de réflexion et d'analyse notées tout au long du processus de collecte des données et de transcription des verbatim se sont d'ailleurs avérées bien fertiles pour les étapes subséquentes.

3.3 Analyse des résultats

Quelques centaines de pages de verbatim en main, j'ai entrepris de lire et de découper les données, guidée par les catégories substantives issues de la problématisation de l'objet de recherche. Dans un premier temps, j'ai parcouru quelques verbatim de manière plutôt intuitive afin de repérer des unités de sens dans le discours des interviewées et de les associer à des thèmes. L'opérationnalisation des données s'est ainsi construite dans un dialogue entre les objectifs de recherche transposés dans la grille d'entretien et la lecture des verbatim, au cours de laquelle sont surgies certaines thématiques pertinentes qui n'avaient pas été préalablement identifiées. Par ailleurs, certains passages dont le lien avec les questions de recherche me semblait trop ténu ont été mis de côté. Le processus d'analyse s'est ainsi construit dans un mouvement dynamique entre induction et déduction.

Guidée par les techniques proposées par Jean-Pierre Deslauriers (1991), j'ai ensuite découpé l'ensemble des données à travers le codage, un processus de déconstruction qui consiste à isoler, classer, désindividualiser et décontextualiser chaque élément d'information (*Ibid.*, p. 70). Chaque thème s'est ainsi vu attribuer un code inscrit directement au verbatim. Après avoir procédé à un premier codage de toutes les entrevues, j'ai organisé l'ensemble des thématiques identifiées par catégories, pour ensuite revisiter le matériel dans son ensemble et en faire une lecture systématique.

Cette lecture systématique m'a permis de repérer des recoupements entre les récits des douze femmes interviewées ainsi que les tendances générales de leurs discours. Le véritable travail d'analyse s'est alors élaboré dans une confrontation entre les résultats obtenus à travers la recherche de terrain et les réflexions théoriques qui m'ont permis de construire ma démarche. Ainsi, comme le souligne Kaufmann,

Le traitement ne consiste pas à simplement extraire ce qui est dans les bandes et à le mettre en ordre. Il prend la forme d'une véritable investigation, approfondie, offensive et imaginative : il faut faire parler les faits, trouver des indices, s'interroger à propos de la moindre phrase (2004, p. 76).

Mon analyse s'est par ailleurs développée à travers un dialogue entre la littérature disponible et les entretiens avec les artistes. À cet égard, le livre de Patricia Smart sur les femmes signataires de *Refus global* m'a permis d'élargir ma compréhension du parcours de ces artistes de la première période auprès de qui je n'ai pu mener que trois entretiens. L'analyse des entretiens réalisés auprès des cinéastes et des artistes multidisciplinaires liées au Studio XX a également été enrichie par leur mise en relation avec plusieurs ouvrages mentionnés au chapitre précédent. Dans l'ensemble, mon analyse des verbatim s'est construite d'après un principe herméneutique fondamental selon lequel « les significations d'un texte se situent à la rencontre de deux "horizons", celui du sujet et celui de l'analyste » (Bertaux, 2005, p. 84).

Toutes les citations attribuées aux douze artistes rencontrées, soit Stéphanie Lagueux, Christine Brault, Helena Martin Franco, Bérengère Marin Dubuard, Bonnie Sherr Klein, Terre Nash, Dorothy Hénault, Mireille Dansereau, Anne-Claire Poirier, Françoise Riopelle, Françoise Sullivan et Madeleine Arbour sont tirées des entretiens qu'elles m'ont accordés entre juin 2009 et décembre 2009. En intégrant les extraits des entrevues dans mon texte, je me suis permis quelques ajustements langagiers en corrigeant quelques détails syntaxiques ou en supprimant certaines hésitations, répétitions et onomatopées propres à l'oral qui n'ajoutaient rien à la compréhension des propos. Pour alléger la lecture, j'ai également choisi de ne pas insérer de référence à chaque fois que je cite leurs propos; on trouvera toutefois la liste complète des entretiens cités en bibliographie.

Les résultats obtenus à travers l'analyse de ces douze entretiens seront présentés au cours des trois chapitres suivants, qui portent tour à tour sur la place des femmes dans le champ de l'art, sur les stratégies élaborées par les femmes pour développer leur pratique artistique et sur les rencontres de l'art et du politique provoquées par leurs démarches.

CHAPITRE IV

LES FEMMES ET L'ART : RÉFLEXIONS SUR LES REPRÉSENTATIONS ET SUR LA CRÉATION

Que ce soit en tant que sujets créateurs ou comme sujets représentés, les femmes occupent dans le monde de l'art des positions tributaires des traditions disciplinaires masculines ainsi que de l'ensemble des dynamiques qui régissent les rapports sociaux de sexe dans un certain contexte sociohistorique. Les artistes femmes sont toujours moins nombreuses que leurs confrères à voir leurs œuvres présentées dans les hauts lieux de la culture ou diffusées massivement au grand public. Par ailleurs, en tant que modèles, muses ou personnages, les femmes occupent encore bien souvent des rôles définis par une subjectivité masculine plutôt que par leur propre présence au monde et à elles-mêmes. En investissant de plus en plus le monde de l'art, plusieurs femmes ont donc introduit une présence nouvelle des femmes dans les représentations artistiques et remis en question les images qui les cantonnaient dans des représentations stéréotypées.

Ce chapitre portera sur la place des femmes dans le champ de l'art en général et dans les disciplines investies par les artistes rencontrées en particulier. Je tenterai de faire ressortir comment les femmes que j'ai interviewées se situent elles-mêmes en tant que femmes artistes, puis je développerai quelques réflexions sur la spécificité de l'art des femmes. J'aborderai ensuite la place des femmes dans les contenus artistiques en examinant la question de la représentation des femmes dans l'art. Ici, je me pencherai d'une part sur les représentations archétypales des femmes véhiculées par bon nombre de productions culturelles et, d'autre part, sur les démarches des femmes artistes qui ont investi l'art en tant que sujets et qui ont ainsi contribué à une certaine déconstruction de ces représentations limitatives.

4.1 La place des femmes dans le monde de l'art

D'emblée, j'aimerais déconstruire l'expression « femme artiste » et mettre de côté la possibilité de l'envisager comme une unité de sens univoque. En aucun cas, je ne souhaite figer les femmes artistes dans une définition à saveur identitaire qui ne saurait tenir compte des différentes dimensions de leurs univers créatifs, que ce soit en ce qui a trait au style, au contenu ou aux manières de faire.

Plusieurs créatrices rencontrées se montrent elles-mêmes peu enclines à revêtir l'étiquette « femme artiste ». Dans certains cas, l'appellation suscite même un niveau élevé d'agacement puisqu'elle procède d'une logique qui relègue l'art des femmes à un art de second ordre face à un monde artistique d'abord masculin. Dans cette veine, Françoise Riopelle se souvient de la manière dont on parlait de l'art des femmes à Paris à la fin des années 40 : « Quand il y avait des peintres femmes reconnues, même en Europe, quand j'étais là, la peinture, ils appelaient ça "la peinture féminine". Ils spécifiaient. Ils ne spécifiaient jamais "peinture masculine" ». La présence relativement nouvelle des femmes dans le monde de la peinture aurait pu expliquer cette appellation, voire l'élever au titre de mention d'honneur, mais il semble qu'elle découle plutôt d'un système symbolique où l'universel ou le neutre correspondent au masculin. Ici, un exemple contemporain tiré du monde littéraire est éclairant : bien que les femmes écrivains soient plus nombreuses que les hommes¹, on s'interroge toujours sur les caractéristiques de la plume féminine sans que la spécificité de l'écriture des hommes soit elle aussi analysée du point de vue du genre. Aussi, en révoquant l'étiquette « femme artiste », les créatrices expriment une volonté d'être simplement reconnues comme artistes à part entière. Dans cette veine, Anne-Claire Poirier s'offense d'être traitée comme s'il était surprenant qu'une femme réalise des films : « Les premiers films que j'ai faits, on mettait "Anne-Claire Poirier, femme cinéaste". Ça m'insultait. Ça m'insultait, carrément, et je leur disais. Est-ce qu'on dit Georges Dufaux, homme cinéaste ? Est-ce qu'on dit Denys Arcand, homme cinéaste ? »

¹ Selon le recensement canadien de 2001, 54 % des écrivains étaient des femmes, alors que seulement 47% de la population active est féminine : document « Profil statistique des artistes au Canada basé sur le recensement de 2001 » (Conseil des Arts du Canada, ministère du Patrimoine canadien et Conseil des arts de l'Ontario, 2004, p. 10).

Certaines activités traditionnellement féminines se voient parées de prestige lorsque des hommes s'y consacrent. Des mondes séparent la couturière du couturier, la cuisinière du chef cuisinier. Les unes sont mères de famille ou travailleuses au bas de l'échelle, travaillent gratuitement dans le cadre familial ou à de maigres salaires sur le marché, les autres sont des créateurs quelquefois reconnus internationalement. Aussi « tout métier, quel qu'il soit, se trouve en quelque sorte qualifié par le fait d'être accompli par des hommes » (Bourdieu, 1998, p. 67). Le monde de l'art n'échappe pas à cette hiérarchie et le discrédit qui plane sur l'art des femmes a été ressenti par plusieurs des créatrices rencontrées.

Françoise Riopelle se rappelle ainsi les représentations du travail artistique des femmes que partagent la plupart des gens à l'époque de ses débuts créatifs :

Un homme qui avait décidé de devenir artiste, il était plus respecté, ou plus cru, [...] c'était plus sérieux que les femmes. Les femmes faisaient la peinture, c'était la peinture du dimanche. La danse, c'était un petit peu comme ça, jusqu'à temps qu'il y ait eu des chorégraphes plus importants, disons, mâles.

Bonnie Sherr Klein va dans la même direction et explique comment le Studio D a subi ce manque de considération dans les premières années de son existence : « It was trivialized, laughed at, marginalized, given less resources. The films were put down as lacking drama because we made it a priority to put ordinary women on the screen, things like that² ».

Dans la même veine, Françoise Riopelle me raconte sa situation de jeune danseuse fraîchement arrivée à Paris, à une époque où la danse se définit d'abord comme un divertissement pour des spectateurs masculins :

Moi, quand je suis arrivée en Europe, là, on m'a dit, « pourquoi tu vas pas passer une entrevue pour devenir danseuse aux Folies Bergères³ ? » ! Pour les gens qui étaient là, dans un milieu artistique, on me conseillait ce genre de danse-là ! La danse, c'était fait pour récréer les hommes, c'est-à-dire le monde...

² « [le studio] était banalisé, on s'en moquait, on le marginalisait, on lui donnait moins de ressources. Les films étaient discrédités au plan dramatique car notre priorité était de présenter des femmes ordinaires à l'écran, ce genre de choses. » (ma traduction)

³ Il s'agit d'un cabaret de music-hall, lieu mythique du divertissement durant les années folles à Paris.

Souvent insidieuse et difficile à identifier, la dévalorisation du travail des femmes a également ses moments plus explicites. Mireille Dansereau en fait l'expérience sur le plateau de *La vie rêvée*, où elle surprend des techniciens à dire « on fait ce film de femme là cet été parce qu'on n'a rien d'autre à faire ».

4.2 Conscience féministe et représentations sociales

Dans le contexte social actuel, alors que les femmes n'ont toujours pas les mêmes possibilités réelles que les hommes, la revendication d'une identité artistique asexuée risque néanmoins d'occulter les dynamiques des rapports sociaux de sexe qui maintiennent les femmes au second plan. Comme le soulignent Fidecaro et Lachat (2007, p. 17-18), bien que la création artistique représente un terreau fertile pour la remise en question des schèmes sociaux, les mondes de l'art ne sont pas blindés contre les systèmes de pouvoir qui organisent l'ensemble du social. Pour ces auteures,

L'aspiration à l'autonomie qui caractérise les pratiques artistiques modernes est concrètement travaillée par la réalité des rapports sociaux et économiques, et donc aussi par les rapports de genre. Elle se trouve sans cesse ramenée et confrontée aux dynamiques des rapports de sexe au sein desquelles elle émerge, et notamment à des mécanismes de contrôle, de limitation, d'exclusion, de dévalorisation ou de subordination de l'activité artistique des femmes (*Ibid.*).

Les deux auteures remarquent en outre que l'idéalisation de la création comme espace de dépassement des déterminants sociaux relève d'une « conception faussement universelle du sujet » (*Ibid.*, p. 18). À ce propos, il faut distinguer la définition ontologique du sujet de sa réalité matérielle, bien que les deux dimensions contribuent à construire son existence sociale. Les représentations sociales portées par l'individu et par l'ensemble de la société sont à la fois la condition et le résultat de la transformation des structures sociales. Au moment d'investir la sphère publique et ses espaces traditionnellement masculins, les femmes qui se représentent elles-mêmes comme les égales des hommes osent aller à l'encontre des structures sociales patriarcales et ouvrent ainsi une voie à la transformation des mentalités et des structures. Les interviewées qui disent s'être toujours considérées les égales des hommes sont effectivement parvenues à naviguer sans trop de soucis à travers des mondes dont les portes ne leur étaient pourtant pas ouvertes d'emblée.

Jean-Claude Abris montre toutefois qu' « il ne suffit pas que l'individu soit engagé dans une pratique pour qu'il la reconnaisse comme sienne et se l'approprie. Encore faut-il qu'elle lui apparaisse comme acceptable par rapport au système de valeurs qui est le sien » (1994, p. 220). Lorsque Mireille Dansereau se voit décerner un prix de réalisation dans un festival londonien en 1969, on annonce « A girl wins first prize⁴ », un énoncé qui dénote une conception du monde où ce sont les hommes qui gagnent habituellement les prix. En entrevue, la cinéaste souligne qu'à ce moment-là, elle s'est étonnée elle-même de récolter les honneurs. Le système symbolique qui appuie la mise à l'écart concrète des femmes artistes s'enracine dans les représentations sociales ancrées jusque dans l'esprit des principales concernées. Malgré le chemin ouvert par les pionnières, malgré les acquis du mouvement des femmes et du mouvement féministe, les femmes ont profondément intégré une représentation d'elles-mêmes marquée par la hiérarchie des sexes.

D'un autre point de vue, celles qui ont grandi dans une société presque vierge de féminisme n'étaient pas nécessairement conscientes de ce que leur situation de femme avait de particulier lorsqu'elles se sont trouvées minoritaires dans des milieux majoritairement masculins. Bonnie Sherr Klein ne se formalisait pas d'être la seule femme inscrite au programme de cinéma de Stanford au milieu des années soixante : « because there hadn't been a women's movement yet, I never noticed that I was the only one. It wasn't an issue, and I just perceived myself as another filmmaker⁵ ». Cette réflexion amène un éclairage intéressant sur la manière dont les signataires de *Refus global* se refusent à être identifiées comme des femmes d'exception. Lorsque je la questionne sur la manière dont elle a vécu sa situation de femme artiste, Madeleine Arbour est catégorique : « J'ai jamais senti de barrières. J'ai toujours trouvé normal que je fasse ce que je faisais ».

Dans l'ensemble, il est frappant de constater que les créatrices qui ont signé *Refus global* ne se sont pas senties freinées par leur position sociale de femmes. Or, le maître automatiste

⁴ « Une fille gagne le premier prix » (ma traduction).

⁵ « Comme le mouvement des femmes n'était pas encore apparu, je n'avais pas remarqué que j'étais la seule femme. Ce n'était pas un enjeu, et je me percevais simplement comme une cinéaste parmi d'autres » (ma traduction).

lui-même était imprégné de l'air du temps d'une époque où les femmes étaient perçues comme les inférieures des hommes. Bien qu'il ait invité des femmes à se joindre au groupe automatiste, Borduas a d'abord été réticent à ce qu'elles signent le manifeste (Arbour, 1994, p. 28). Lors de notre entretien, Françoise Sullivan mentionne d'ailleurs que Borduas considérait les hommes davantage que les femmes. Lorsqu'elles évoquent le sexisme de certains de leurs contemporains, les femmes automatistes n'affichent aucune once de ressentiment. L'attitude paternaliste d'un Borduas, la misogynie d'un camarade parisien, la prétention à la supériorité des collaborateurs sont en phase avec les mœurs de l'époque et n'attisent pas de rancœur chez les trois signataires rencontrées.

Madeleine Arbour, Françoise Sullivan et Françoise Riopelle appuient toutes trois des idéaux féministes sans pour autant s'identifier aux mouvements ou aux courants de pensée auxquels ils correspondent. Il se dégage de leurs paroles une certaine réticence formulée comme un refus de la dynamique de conflit qu'elles associent au féminisme. La posture de plusieurs interviewées, en particulier chez les signataires de *Refus global* et les artistes liées à Studio XX, semble avoir été marquée par les représentations négatives du féminisme relayées notamment par les médias de masse à travers une tendance que Francine Descarries (2005) a qualifiée d' « antiféminisme ordinaire ».

Les signataires de *Refus global* rencontrées se montrent néanmoins critiques des injustices subies par les femmes, allant parfois jusqu'à interpréter certains segments de leurs parcours sous un éclairage que l'on pourrait qualifier de féministe, comme le fait Madeleine Arbour, par exemple, en parlant de grands projets de design qu'elle a dirigés : « sur le coup, pour un ingénieur, se faire dire "cette femme-là est responsable de tel projet", c'était quelque chose. Pour un architecte, aussi ». Toutes ces considérations ne semblaient toutefois pas les habiter durant les années où elles ont été activement impliquées au sein du groupe automatiste. Une conscience particulière de la condition des femmes artistes se dégage cependant des écrits autobiographiques de Thérèse Renaud (1978) et des lettres de Marcelle Ferron, deux femmes automatistes que je n'ai hélas pas eu la chance de rencontrer. Dans une lettre qu'elle envoie à son frère Jacques durant les années soixante, Marcelle Ferron s'insurge contre le fonctionnement commercial déshumanisé du monde de la peinture et relève la marginalisation dont sont victimes les femmes : « en plus de toute cette merde si tu ajoutes le

préjudice d'être une femme peintre – il y a de quoi rendre batailleur et être débarrassé de ce sentimentalisme romantique qui croit qu'il s'agit d'avoir du talent pour pouvoir le montrer et en vivre » (Ferron, citée dans Smart, 1998, p. 223). Une verrière créée par Marcelle Ferron en hommage aux victimes de la tuerie de Polytechnique témoigne également de la conscience féministe de l'artiste.

Pour leur part, les cinéastes interviewées mettent de l'avant des postures féministes ouvertement affirmées qui ont d'ailleurs directement alimenté plusieurs de leurs œuvres. Leurs débuts dans le métier ont en outre concordé avec des moments d'effervescence féministe sans précédent, tant dans le domaine du mouvement que dans celui de la pensée. Les écrits de plusieurs auteures américaines commençaient alors à circuler au Québec. Parmi celles-ci, Anne-Claire Poirier et Dorothy Hénault mentionnent notamment Betty Friedan et Kate Millet. Le travail de cette dernière est à l'origine d'un des projets d'Anne-Claire Poirier, qui a voulu en transmettre les idées à un large public : « C'est évident que c'est à cause de Kate Millet que j'ai fait *Mourir à tue-tête*. J'avais lu *Le viol* de Kate Millet et je me disais, mais qui est-ce qui va lire 700 pages ? » Les cinq cinéastes rencontrées partagent une volonté commune de mettre en images les réalités des femmes et de faire le pont entre les idées féministes et les femmes de différents milieux, même si elles n'adoptent pas une position uniforme face au féminisme.

Du côté de Studio XX, l'identification au féminisme est moins homogène. Les quatre artistes rencontrées adhèrent à certaines idées féministes, mais une seule assume l'étiquette sans hésitation. C'est notamment à travers leurs perceptions de l'expérience vécue que les artistes rencontrées se situent face au féminisme. Sans s'être sentie interpellée par un courant théorique ou militant, Stéphanie Lagueux raconte que sa conscience féministe est apparue lorsqu'elle a senti les résistances de membres de son entourage face à des femmes qui décidaient de prendre leur place. Pour d'autres, c'est surtout en étant en contact avec d'autres cultures, lors de voyages à l'étranger, qu'elles ont senti poindre leur fibre féministe; en travaillant en Chine et au Japon, Christine Brault et Bérengère Marin Dubuard disent avoir fait l'expérience d'un traitement différencié des hommes et des femmes qu'elles ne vivent pas au Québec. Toutes deux considèrent néanmoins qu'il y a encore du travail à faire en Occident pour atteindre l'égalité des sexes. À ce propos, Bérengère Marin Dubuard se montre

notamment préoccupée par les stéréotypes féminins véhiculés auprès des jeunes filles et par la nécessité de proposer des modèles alternatifs aux Britney Spears et autres canons hypersexualisés.

4.3 De l'art féminin à l'art des femmes

Comment l'art est-il marqué par le sexe des artistes ? Les Guerrilla Girls ironisent sur le sujet dans une affiche qui énumère les avantages reliés au fait d'être une femme artiste. Parmi ceux-ci, « être assurée que quel que soit l'art que vous pratiquiez, il sera qualifié de féminin » (Guerrilla Girls, 1998, p. 9, ma traduction). Devant la diversité des médias et des pratiques, des courants et des époques, aucune étiquette esthétique, formelle ou stylistique ne pourrait qualifier justement le travail de l'ensemble des femmes artistes. En voulant faire une définition de l'art des femmes, on risque de ressasser les lieux communs d'une définition archétypale : douceur, intériorité, sensibilité, fragilité et autres stéréotypes sur l'être féminin. Linda Nochlin remarque d'ailleurs que « les artistes et écrivains femmes semblent plus proches des artistes et écrivains de leur temps et de leur sensibilité qu'elles ne le sont les unes des autres » (1993, p. 206).

Comment les artistes rencontrées se situent-elles par rapport à une éventuelle spécificité artistique féminine ? Elles ne se rallient certainement pas sous le titre univoque de la « femme artiste » ni dans une définition homogène de l' « art féminin ». Les signataires de *Refus global* que j'ai rencontrées envisagent leur participation au mouvement automatiste sans faire de distinction par rapport au genre; elles ne s'identifient pas à une collectivité artistique féminine ni à une démarche imprégnée de féminité. Certains traits de leur travail les distinguent pourtant des hommes automatistes, qui ont surtout été peintres. Les femmes se sont elles aussi exprimées à travers la peinture – Françoise Sullivan s'y adonne encore, d'ailleurs – mais elles se sont lancées, bien plus que leurs camarades masculins, dans des pratiques multidisciplinaires. En effet, les œuvres des femmes automatistes se sont déployées dans de nombreuses directions : outre la peinture, elles ont pratiqué l'écriture, le chant, la danse, l'éclairage scénique, la mise en scène, le jeu, le design, la performance. Rose-Marie Arbour souligne la spécificité des créations automatistes des femmes :

L'attitude de spontanéité qui présidait au surgissement de l'inconscient faisait appel à tous les sens, à des actions et à des gestes diversifiés dont elles pouvaient assumer les conséquences formelles et expressives puisque la plupart d'entre elles n'établissent pas de barrière étanche entre les différents médiums et les disciplines qu'elles pratiquaient (1994, p. 20).

Patricia Smart propose, elle aussi, quelques pistes de réflexion intéressantes sur les particularités propres aux femmes automatistes qui ont investi des formes artistiques plus éphémères que la peinture comme le théâtre, la danse et les arts décoratifs :

on peut se demander si le choix de tels domaines, plus proches du corps et du moment présent que de l'éternel ou de l'absolu, n'est pas une marque de différence sexuelle – non pas une différence d'essence biologique, mais plutôt une impossibilité ou un refus de faire abstraction du concret et du quotidien (1998, p. 120-121).

Pour cette auteure, la spécificité des femmes automatistes se situe ainsi dans une intégration de l'art et de la vie. Ce postulat est particulièrement intéressant, car il ouvre la voie à toute une réflexion sur la manière dont des femmes artistes de différents horizons ont combiné leur vie de femme et leurs démarches créatives. Selon les groupes et les artistes, cette intégration a pris des formes très différentes. Pour certaines, c'est l'organisation concrète des espaces créatifs, du temps et des tâches quotidiennes qui a été repensée, alors que pour d'autres, le quotidien, l'intime et le « privé » sont devenus des sujets de création en soi. Puisque personne n'échappe à la socialisation genrée, on peut par ailleurs penser sans verser dans l'essentialisme que l'art des femmes porte la trace de l'inscription sociale des individus dans le système de genre. Un commentaire d'Anne-Claire Poirier va dans ce sens :

Je ne crois pas qu'il y ait une écriture, qu'elle soit littéraire ou cinématographique, particulièrement féminine. Peut-être que les circonstances, l'éducation, font parfois des trucs un peu plus rapprochés. Les femmes sont plus émotives, en général, les films de femmes sont plus intimes, les films de gars, ça pète de partout, les bagarres, les affaires, la chasse, bon, c'est évident qu'on a des préoccupations qui sont pas toujours du même ordre. Mais l'écriture elle-même, je pense que chacune est libre de développer le style et l'écriture qui lui conviennent.

Helena Martin Franco adhère également à cette manière de voir et explique que si son art porte une trace féminine, c'est qu'il expose sa position de femme face à la religion, à la publicité, aux rapports de genre, aux relations de couple.

4.4 La démons, la sainte, la putain et la rivale

Les grands courants artistiques ont historiquement véhiculé une idée des rapports sociaux de sexe conformes aux valeurs dominantes, à travers des images où les hommes, artistes ou sujets, sont placés dans une relation asymétrique avec les femmes. Toute cette tradition artistique participe, selon Carani, à écrire un « récit, une histoire ou un contenu artistique du niveau de l'idéologie dominante, de la perpétuation du message patriarcal, de son accomplissement et de sa reproduction sur le plan du corps social dans son entier » (1994, p. 63). Serait-il possible de caractériser l'art féminin à partir d'une réflexion sur le contenu thématique et narratif des œuvres ? Un des questionnements inéluctables qui traversent les réflexions sur les femmes se rapporte à la manière dont les femmes ont été représentées à travers les productions artistiques. Dans le cas des créations qui intègrent un contenu narratif, on peut examiner comment le point de vue exprimé par la posture narrative, le rôle des personnages masculins et féminins et la manière dont ils sont mis en relation portent la marque de la position qu'occupent les auteurs dans le système de genre.

À ce propos, Francine Descarries décrit quatre grands archétypes féminins constamment remis en scène depuis l'Antiquité jusqu'à leurs multiples réincarnations contemporaines (Descarries, 2005, p. 138-140). Ève, d'abord, est la tentatrice, voire la démons; elle porte la responsabilité des maux du monde entier à cause de l'attraction irrésistible qu'elle exerce sur les hommes. Marie, pour sa part, est la mère asexuée qui pratique le don, le déni de soi et l'amour inconditionnel. À son opposé, la femme-objet, putain ou objet sexuel, demeure éternellement jeune et belle, disponible pour le bon plaisir de ces messieurs. Le quatrième archétype, celui de la femme rivale, donne une représentation de la féminité à travers une individuée qui a des forces et des qualités; celles-ci sont toutefois considérées comme illégitimes, car elles appartiennent aux hommes et font des femmes une menace, un obstacle à la supériorité masculine.

Cette question est également abordée par Simone de Beauvoir (1976, p. 244), qui examine du point de vue de l'existentialisme⁶ les mythes qui ont défini « la » femme comme incarnation de l'altérité :

elle est une idole, une servante, la source de la vie, une puissance des ténèbres; elle est le silence élémentaire de la vérité, elle est artifice, bavardage et mensonge; elle est la guérisseuse et la sorcière; elle est la proie de l'homme, elle est sa perte, elle est tout ce qu'il n'est pas et qu'il veut avoir, sa négation et sa raison d'être.

Selon Beauvoir, les représentations masculines des femmes prennent de multiples formes dont la caractéristique principale serait d'incarner l'Autre, soit le point de repère immanent qui permet à l'homme de définir sa transcendance. « La » femme est l'objet qui permet à l'homme de se poser en sujet; sa passivité et sa beauté sont mises en scène par des parures, des rites, des religions, des coutumes, des récits inventés par la partie masculine de l'humanité. Simone de Beauvoir explique par ailleurs que ces représentations agissent également sur la conscience féminine : « la femme se connaît et se choisit non en tant qu'elle existe pour soi mais telle que l'homme la définit » (1976, p. 234).

À travers leurs œuvres, certaines artistes ont fait tout un travail sur ces représentations médiatiques, culturelles ou artistiques des femmes. Certaines abordent la question de front et en font le thème de certaines œuvres; c'est le cas de Stéphanie Lagueux avec *Le corps social*, une pièce où l'opinion des spectateurs et des spectatrices engendre la dissolution d'un corps de femme sculpté et son remplacement progressif par une image virtuelle. Helena Martin Franco travaille pour sa part à un autre niveau à travers l'incarnation d'un personnage de sainte qu'elle fait apparaître dans le cyberspace. On y reconnaîtra l'archétype de Marie exposé plus tôt :

⁶ Le point de vue existentialiste adopté par Simone de Beauvoir aborde le sujet en tant qu'il « se pose concrètement à travers des projets comme une transcendance; il n'accomplit sa liberté que par son perpétuel dépassement vers d'autres libertés; il n'a d'autre justification de l'existence présente que son expansion vers un avenir indéfiniment ouvert » (Beauvoir, 1976, p. 33). Les concepts d'immanence et de transcendance sont au cœur de l'analyse Beauvoirienne. Alors que l'immanence correspond à un état statique et fermé sur soi, la transcendance est une « expansion de l'existence, [un] dépassement vers le monde » (Beauvoir, 1976, p. 128). Selon Beauvoir, les femmes sont confinées à l'immanence, une situation qui découle de l'organisation sociale et non pas de la nature.

la sainte, c'est une figure qui est vraiment un idéal à suivre, qui place la femme dans des normes de comportement précis, qu'est-ce qu'il faut, il faut qu'elle soit martyre, il faut qu'elle soit passive, il faut qu'elle souffre. C'est un point de vue très catholique, c'est sûr, mais en même temps, en Amérique latine, il y a tout ça, les téléromans, la femme qui souffre qui passe par des choses terribles, jusqu'à la fin, elle trouve un homme, l'homme c'est le sauveur, et c'est son prix à gagner, tu vois, c'est très lourd !

Chez les cinéastes, la réflexion sur la représentation des femmes se fait parfois explicite, parfois plus métaphorique. Dans une séquence du film *Les filles du Roy* réalisé par Anne-Claire Poirier en 1974, la cinéaste dévoile avec simplicité le corps nu de la première actrice à avoir été montrée déshabillée dans un film québécois⁷. La narration qui accompagne cette scène dénonce l'objectivation du corps féminin ainsi que ses représentations forgées par des regards masculins :

C'est vrai qu'on a toujours parlé en mal de moi. J'ai été la luxure, j'ai été le péché, le diable, la tentation. Ce qu'il a fallu nous en enlever des épaisseurs pour découvrir que mon corps était pas pourri en dessous! Faut dire qu'on s'en est servi pour toutes sortes de choses. La publicité, le scandale, l'argent... (Poirier, 1974)

Anne-Claire Poirier n'est pas la seule à dénoncer les représentations réductrices des femmes. En voyant le film-hommage réalisé par Gilles Carle à l'occasion du 50^e anniversaire de l'ONF, Kathleen Shannon, directrice de Studio D, s'insurge devant l'utilisation qu'il fait des images de femmes tirées des archives de l'Office. Après une juxtaposition de chants de gorge inuit tournés par Alanis Obomsawin à des scènes de sexualité, le climax du film est couronné par un plan de *Mourir à tue-tête* d'Anne-Claire Poirier où le violeur tient le couteau sur la gorge de la femme. Insatisfaite de voir l'ONF célébré de cette manière, Kathleen Shannon mandate Terre Nash de réaliser un film de montage en faisant une place différente aux femmes. La réalisatrice crée alors *Mother Earth* et insère dans ce nouvel hommage les images d'Alanis Obomsawin et d'Anne-Claire Poirier utilisées par Carle afin de leur redonner leur signification initiale.

Cet épisode montre que les représentations figées des femmes sont véhiculées par des œuvres qui n'appartiennent pas qu'à la culture de masse ou aux productions commerciales;

⁷ Il s'agit du film *Valérie*, réalisé par Denis Héroux en 1968.

certaines œuvres d'auteur sont elles aussi marquées par les traditions narratives dominantes. Bien des productions alternatives se font ainsi le véhicule des conceptions patriarcales des rapports sociaux de sexe qui sont si profondément inscrites dans les schèmes sociaux.

4.5 Nouvelles traces de la vie des femmes

Ainsi, la plupart des œuvres narratives ont traditionnellement mis en scène les femmes par le biais d'une imagerie sexiste, en tant que l'altérité par excellence, le faire-valoir, le complément des hommes (Carani, 1994, p. 57). Dans d'autres cas, elles sont – nous sommes – carrément absentes. À cet égard, le cas du cinéma direct québécois est assez significatif. Ses créateurs ont marqué l'histoire mondiale du documentaire en allant s'installer avec leurs caméras parmi les gens « ordinaires ». Les grands documentaires réalisés au Québec durant les années 50 et 60 ont contribué à définir et à diffuser l'identité québécoise dans un contexte d'effervescence nationaliste et d'affirmation identitaire. Or presque personne, à l'exception de quelques théoriciennes féministes, ne semble avoir remarqué à quel point les femmes sont absentes de cette cinématographie. Les artisans du cinéma direct se sont plongés dans la vie des pêcheurs, bûcherons, chasseurs, draveurs et autres héros du quotidien sans s'arrêter chez les infirmières, institutrices, religieuses, mères de famille, paysannes et travailleuses. Comme le souligne Louise Carrière (1983, p. 78), Pierre Perreault, réalisateur emblématique du cinéma documentaire québécois, a passé un quart de siècle à explorer des réalités québécoises, mais son cinéma « demeure presque entièrement rivé sur les rituels masculins et, sans doute malgré lui, sur une histoire du Québec faite par et pour les hommes ». Le cinéma de Perreault a magnifiquement documenté des traditions populaires, des morceaux d'histoire sociale, des trésors de notre culture, mais il s'est peu aventuré du côté de la vie des femmes et il fallu attendre plusieurs années avant que des réalisatrices émergent et le fassent.

Ce sont les cinéastes de la série *En tant que femmes* et du Studio D qui ont été les premières à braquer autant de caméras sur la vie des femmes. Elles ont montré les femmes différemment que ce qui avait été fait au cinéma auparavant et ont abordé des thématiques jusqu'alors inédites, voire taboues : la famille, la maternité, l'avortement, la prostitution.

Une possible définition d'un art spécifiquement féminin pourrait ainsi se dessiner lorsque des créatrices marquent leur art de traces de la vie des femmes. Linda Nochlin réfléchit à la question en ces termes :

dans l'ensemble, l'expérience des femmes et leur position dans la société, y compris en tant qu'artistes, diffèrent de celles des hommes, et la production artistique d'un groupe de femmes uni et constitué de propos délibéré, résolu à donner forme à une conscience collective de l'expérience féminine, mériterait sans aucun doute d'être stylistiquement reconnue comme art féministe, sinon féminin (1993, p. 205).

Les expériences de Studio D et de la série *En tant que femmes* s'inscrivent dans une démarche qui rejoint tout à fait cette définition formulée par Nochlin. Dans cette veine, l'une des cinéastes de Studio D, Bonnie Sherr Klein, propose pour sa part de définir un cinéma des femmes d'abord à partir de son contenu et de la manière dont il met en scène les femmes :

What would be a women's film? Either a personal story by that filmmaker, a film with a major character who's a women who is not in a traditional subservient position or love- you know, any of the formula scripts. You don't see those films very often, I don't know if you can think of many...⁸

La démarche d'Anne-Claire Poirier participe de ce désir d'aborder des réalités différemment de ce qui avait été fait dans les œuvres des hommes auparavant. Dans *Mourir à tue-tête*, par exemple, la cinéaste fabrique ses images de manière à dénoncer radicalement la violence et la domination incarnées dans le viol. Pour aller au bout de son propos, elle va d'ailleurs jusqu'à transformer les procédés classiques du cinéma. Ne voulant jamais évoquer l'image d'un couple en montrant le violeur et la victime ensemble, elle refuse catégoriquement de tourner des plans larges de la scène :

On avait vu des viols au cinéma avant, mais ou bien c'est un couple qui fait mal l'amour, ou, bon, ils se bousculent un petit peu... mais en général c'est toujours ça, puis ils ont l'air d'un couple. Moi j'ai jamais voulu... Dans *Mourir à tue-tête*, on les voit jamais ensemble, jamais, jamais, jamais, jamais !

⁸ « Que serait un film de femmes ? Soit une histoire personnelle de la réalisatrice, ou bien un film avec un personnage principal de femme qui n'est pas présenté dans une position traditionnelle de servitude ou d'amour – tu sais, tous les scénarios à recettes. On ne voit pas ces films très souvent, je ne sais pas s'il y en a plusieurs auxquels tu peux penser... » (ma traduction)

Mireille Dansereau, pour sa part, ne s'identifie ni au cinéma des hommes, ni au cinéma typiquement social qui se faisait autour d'elle à ses débuts :

C'était, mais surtout dans les années 69, 70, 72, les années, à l'ONF, qui était quand même l'endroit où se faisait le plus de cinéma d'auteur, c'était un cinéma qui était axé vers le social. Comment on bâtit un canot d'écorce, ou des choses comme ça. Moi, je ne m'intéressais pas à ça, du tout, du tout.

La réalisatrice souhaite plutôt explorer des univers féminins à travers un travail de fiction onirique intimement connecté à sa sensibilité personnelle. Son regard tourné vers la sphère privée obtient peu de considération de la part de ses collègues masculins imprégnés de l'idéal marxiste des milieux de gauche du Québec des années 70 : « Dès que tu frôlais l'intime, le personnel, c'était comme si ça valait rien, comme si c'était bourgeois ». En faisant des films basés sur l'expérience féminine après plusieurs décennies d'une tradition cinématographique masculine, les femmes qui racontent les histoires des femmes provoquent des remous. À la sortie de son film *La vie rêvée* en 1972, Mireille Dansereau a presque l'impression de commettre une faute. Applaudi et couronné de prix à l'étranger, le film reçoit un accueil plutôt tiède du milieu cinématographique local. *La vie rêvée* présente des personnages féminins dans les rôles principaux; à l'époque, le simple fait de mettre en images un scénario qui n'accorde qu'une place de second plan aux personnages masculins provoque un certain émoi :

Je me souviens qu'on avait fait un visionnement après coup pour avoir les *feedback*, ou je sais pas quoi, puis il y a un gars qui s'était levé, et qui avait dit « je comprends pas, y'a pas un seul personnage d'homme qui est important dans le film ! » Puis il demandait ça naïvement, là !

Des siècles de tradition littéraire et quelques décennies de cinéma ont érigé en norme le point de vue narratif masculin. Comme le suggère Anne-Claire Poirier, cette norme a été inconsciemment intégrée et acceptée par la plupart des gens, hommes comme femmes :

c'est une époque où, je pense, les femmes pareil, je pense que tout le monde était très content qu'il y ait que des films d'hommes, et puis qu'il y ait des livres d'hommes, et puis des trucs d'hommes, c'était normal, et puis ils voyaient pas qu'est-ce qu'une femme faisait là-dedans, et qu'est-ce que ça pourrait donner.

Tout en reconnaissant la diversité des démarches créatives des femmes, on peut envisager une certaine spécificité des femmes artistes du point de vue de leur place dans l'histoire de l'art ainsi que de celui des postures subjectives exprimées à travers leurs œuvres.

Une partie des artistes rencontrées dans le cadre de cette recherche ont carrément inscrit leurs créations dans une démarche féministe, que ce soit à travers les thématiques et les réflexions qui inspirent leur travail ou encore en s'impliquant dans des collectivités artistiques dédiées à la production artistique des femmes. Dès le début de mon projet de recherche, je n'ai cependant pas voulu faire de distinction appuyée entre les femmes artistes qui se réclament du féminisme et les autres. Dans un contexte où les hommes artistes occupent plus d'espace sur des tribunes importantes que leurs consœurs, les femmes artistes, féministes ou non, doivent encore se battre afin que leur travail soit soutenu, reconnu et diffusé. En se positionnant comme sujet créateur et en faisant de certains aspects de la vie des femmes le matériau ou l'inspiration de leur travail, des femmes artistes ont par ailleurs participé à diversifier les représentations sociales des femmes. En ce sens, la frontière entre l'art féminin et l'art féministe est poreuse, et des artistes qui ne se réclament pas nécessairement du féminisme ont pu contribuer à élargir les horizons des femmes et les représentations qui les concernent.

CHAPITRE V

STRATÉGIES POUR UNE PRATIQUE ARTISTIQUE

Les artistes rencontrées sont des femmes d'exception et leurs trajectoires exemplaires ont pu faire de certaines d'entre elles des femmes-alibis de l'égalité des chances. Leurs chemins professionnels auront tout de même été marqués par les dynamiques de pouvoir sexuées de leur époque. Les obstacles qu'elles ont rencontrés ne relèvent cependant pas uniquement de la hiérarchie des rapports sociaux de sexe puisque la plupart des personnes qui se consacrent à la création artistique doivent en effet composer avec les aléas du travail autonome et faire face à une certaine précarité financière. Aussi, comme l'ont souligné plusieurs d'entre elles, la création artistique représente en soi une quête phénoménale qui implique un dépassement individuel continu.

Bien que les femmes se soient montrées relativement peu loquaces lorsque je les ai interrogées sur les difficultés qu'elles ont rencontrées, une lecture attentive de leurs récits révèle plusieurs obstacles qu'elles ont su traverser, contourner ou surmonter. En me penchant sur les défis qu'elles ont relevés en tant que femmes et en tant qu'artistes, je veux consacrer le présent chapitre à mettre en lumière la créativité qu'elles ont mobilisée pour réinventer des manières de mener leur vie de femme et d'artiste, développer des stratégies pour parvenir à s'investir dans une pratique artistique et prendre leur place dans des univers qui ne leur étaient pas nécessairement ouverts d'emblée. J'évoquerai d'abord brièvement quelques obstacles de parcours particulièrement imagés dont les artistes ont témoigné pour ensuite aborder les stratégies et « bricolages » à travers lesquels elles ont pu combiner leurs pratiques artistiques et leur travail dans la sphère privée tout en se taillant une place dans le monde de l'art. Pour ce faire, je me pencherai dans un premier temps sur quelques enjeux liés à la sphère privée. Parmi ceux-ci, il sera d'abord question des dynamiques qui ont modelé les rapports des créatrices rencontrées avec leurs compagnons et collègues, puis des enjeux liés à la famille, à la maternité et aux rapports sociaux de sexe. Il sera par la suite question de l'implication des femmes dans les communautés artistiques auxquelles elles ont appartenu.

Cette question sera développée plus profondément à partir d'une réflexion sur l'investissement de la sphère publique à travers des initiatives collectives spécifiquement dédiées à la création artistique des femmes. Pour ce faire, je m'inspirerai des réflexions de Nancy Fraser (2001) ainsi que des témoignages de certaines artistes rencontrées.

5.1 Plafond de verre et volonté de fer

Les récits des interviewées témoignent des différents combats qu'elles ont dû mener pour parvenir à réaliser certains projets particulièrement audacieux, avant-gardistes ou dissidents pour lesquels elles n'ont pas eu que des complices. Lorsque Françoise Riopelle développe un projet qui combine aléatoirement les mouvements de danse, la musique et des projections vidéo, les musiciens sont réticents à sa démarche : « souvent, j'ai vu, dans les répétitions d'orchestre, les *Playboy* sur les lutrins. Et ça veut tout dire! », se souvient-elle. L'audace de la proposition esthétique développée par la chorégraphe sera par ailleurs partiellement sabotée par le chef d'orchestre qui décidera en catimini de toujours commencer la représentation par le même mouvement et qui obtiendra la complicité d'un des danseurs dans son entreprise.

Au chapitre des embûches monumentales, l'histoire du film *If You Love This Planet* de Terre Nash est particulièrement marquante. Des rebondissements spectaculaires ponctueront la sortie du documentaire qui constitue un plaidoyer extrêmement percutant contre l'armement nucléaire. Après avoir vu le premier assemblage du documentaire, un employé de l'ONF en poste à New York juge que le film pourrait offenser les États-Uniens et refuse de le distribuer. Appuyée par la patronne de Studio D, Kathleen Shannon, Terre Nash s'engage dès lors dans un combat qui fera boule de neige. Alors que les dirigeants de l'ONF tentent de bloquer la diffusion du film en allant jusqu'à solliciter l'intervention du Ministère des Affaires étrangères, Terre Nash se bat fermement pour que son film puisse être vu. Les premières étapes de son combat se déroulent lors des rencontres avec les hauts fonctionnaires de l'ONF. Terre Nash raconte que Kathleen Shannon passait toutes ces réunions à tricoter, une stratégie à la limite entre l'humour et l'arrogance qui semble avoir eu un certain impact :

She knitted sweaters. It was all these guys and us, she and I arguing against all these guys, and she knitted the whole time, and she drove them crazy, because it was like

she wasn't paying attention. But she said: "you know what, at least I'm leaving the meeting with something, I'm leaving with a sweater!"¹

Après avoir accepté de couper une des deux scènes qui montrent le président Reagan, Terre Nash réussit à lancer son film au Canada et à trouver un distributeur pour les États-Unis. Le film gagnera rapidement plusieurs prix dans des festivals internationaux et sera ensuite sélectionné pour la course aux Oscars. Entre temps, le gouvernement états-unien catalogue *If You Love This Planet* comme étant de la propagande politique et demande que toutes les personnes qui le visionnent soient signalées au FBI, ce qui n'empêchera toutefois pas son couronnement à la soirée des Oscars de 1982. Terre Nash continuera par la suite de se battre contre la censure de son film durant sept ans, ce qui l'amènera à témoigner devant un comité sur la liberté d'expression au Congrès américain à la fin des années 80.

Cet épisode illustre une détermination caractéristique de nombreux épisodes de vie relatés au cours des entretiens. À l'instar de Terre Nash, plusieurs créatrices se sont investies corps et âme pour faire valoir leurs idées et pour mener à terme les projets qui leur tenaient à cœur. La force de caractère de plusieurs d'entre elles est sans doute une des clés qui leur a permis de pénétrer des espaces professionnels où les femmes devaient faire leurs preuves pour être acceptées.

Si plusieurs domaines sont, aujourd'hui encore, difficiles d'accès pour les femmes, à l'époque où les jeunes automatistes développent leurs projets d'avenir, certains champs d'activité leur sont carrément fermés. À ce titre, Patricia Smart rapporte que Marcelle Ferron rêvait de devenir architecte, mais qu'elle a rapidement abandonné cette voie inappropriée pour une femme (Smart, 1998, p. 223).

Bien que les barrières rencontrées par les femmes au moment d'intégrer certains champs d'activité soient souvent surnoises, les récits des artistes illustrent également des réticences

¹ « Elle tricotait des chandails. Il y avait eux et nous, elle et moi argumentant contre tous ces gars, et elle tricotait tout le long, ça les rendait fous parce que c'était comme si elle ne leur prêtait pas attention. Elle a dit, "tu sais, au moins, j'en ressors avec quelque chose, j'en ressors avec un chandail!" »

explicitement exprimées par certains lorsqu'elles commencent à intégrer des univers majoritairement masculins. Alors qu'elle travaille à l'ONF pour le programme Challenge for Change, Dorothy Hénault dirige une équipe de cinq personnes parmi lesquelles figure une seule femme. Suite au départ d'un de ses collaborateurs masculins, elle engage une autre femme, une initiative qui lui vaudra des semonces : « mon boss m'a dit "Dorothy, il faut faire attention, y'aura trop de femmes", parce qu'il y en avait deux sur cinq! »

5.2 Éthique de la sollicitude

Entourées d'hommes qui poursuivent eux aussi des projets artistiques, plusieurs femmes rencontrées se sont dévouées pour soutenir leurs amis ou leurs compagnons. Lors de notre entretien, Françoise Riopelle explique d'emblée qu'elle a été un peu en dehors du groupe des automatistes. Durant les années qui ont entouré la signature de *Refus global*, c'est la carrière de son mari qui est déterminante de son parcours : « à ce moment-là, je ne me considérais pas comme artiste. Riopelle, oui. C'était son but. Je l'ai aidé là-dedans, je l'ai soutenu là-dedans ». Des années plus tard, après avoir démissionné de son poste à l'Université du Québec à Montréal, Françoise Riopelle met de côté ses propres créations et s'engage dans les projets de son troisième mari, le musicien Neil Chotem : « j'ai travaillé beaucoup pour lui, j'ai fait son catalogue de musique et toutes sortes de choses, alors je me suis retirée un petit peu de ce monde [de la danse] ». Mireille Dansereau raconte pour sa part comment elle s'est impliquée dans les projets des gens autour d'elle après avoir réalisé son premier long métrage : « j'ai voulu aider mon ex-mari à faire des films, je voulais aider les autres à faire des films, je n'avais pas assez confiance en moi pour pouvoir dire "je vais continuer dans cette démarche", qui était avant tout sur les rêves. »

Lorsque je questionne Madeleine Arbour sur ses sources d'inspiration, sa réponse bifurque rapidement vers son expérience de muse ou de spectatrice-accompagnatrice de ses confrères artistes. Elle rapporte ainsi les paroles d'un ami peintre : « il m'a dit "chaque homme, chaque peintre devrait avoir sa Madeleine Arbour." Puis j'ai dit, "pourquoi tu dis ça ?" Il dit : "t'as une façon de nous inspirer". Mais je ne dis jamais un mot. Je ne fais que regarder. » Son ami Jean-Paul Riopelle appréciait, lui aussi, ses critiques silencieuses, et

chaque fois qu'il terminait une série de peintures, il l'invitait à l'Île aux Oies pour qu'elle vienne regarder son travail.

Si plusieurs interviewées racontent s'être investies dans les projets de leurs confrères et de leurs conjoints, peu d'entre elles semblent avoir eu des compagnons qui se sont fait les complices créatifs de leurs pratiques à elles. Une des artistes liées à Studio XX raconte avoir subi la jalousie d'un ancien partenaire : « par rapport à mon art, à ma pratique, avec mon *ex* qui est aussi artiste, moi, ce que je faisais, c'était vraiment nul, dans son regard à lui. Aussi parce que j'étais une femme, je pense ». Dorothy Hénault a vécu ce type de rapport elle aussi : « je dessinais tout le temps. Mais mon mari méprisait ce que je faisais, [il disait que] ce n'était pas de l'art ». La désapprobation de son mari ira d'ailleurs jusqu'à lui faire mettre de côté ses crayons et ses pinceaux pendant de nombreuses années. La redécouverte de l'art pictural aidera par la suite Dorothy Hénault à sortir d'une relation qui avait étouffé sa créativité : « d'avoir découvert la peinture de Kiki Bruneau, la joie qu'elle m'a donnée, ça a été, je pense, un des éléments qui m'ont donné le courage de quitter mon mari ». Depuis une vingtaine d'années, la cinéaste a renoué avec la peinture, et au moment de notre entretien, elle venait tout juste d'exposer ses toiles en solo pour la première fois.

5.3 Entre la création et la procréation

Les transformations sociales des dernières décennies ont amélioré la situation des femmes qui ont voulu développer leurs projets professionnels sans renoncer à la vie familiale. Néanmoins, jusqu'à maintenant, c'est encore un défi de taille pour les mères de famille de s'investir entièrement dans une carrière puisque les incompatibilités entre le monde du travail et l'institution familiale persistent. Les défis liés à la combinaison de la vie de mère et d'artiste sont ceux qui ont été les plus ouvertement abordés par les femmes rencontrées, peut-être parce qu'ils relèvent d'un état des choses qu'on attribue encore largement à une incontournable destinée biologique et aux choix individuels, souvent sans remettre en question toute l'organisation sociale qui a construit l'assignation des femmes aux tâches domestiques et la non-reconnaissance de leur travail dans la sphère familiale.

Dix des douze femmes rencontrées ont eu des enfants. Si les femmes des deux derniers groupes ont eu accès à la planification des naissances, ce n'est pas le cas de leurs aînées pour

qui le mariage était indissociable de la maternité : « les enfants à ce moment-là, on ne savait pas comment se protéger, y'avait pas de moyens, fallait les avoir », rappelle Françoise Riopelle. Les femmes des trois générations ont néanmoins dû trouver des manières d'articuler leur vie créative avec la maternité; les mondes de l'art dans lesquels elles ont évolué, comme l'ensemble du monde du travail, n'étaient pas adaptés à la parentalité. Françoise Riopelle et Mireille Dansereau racontent d'ailleurs toutes deux avoir caché des débuts de grossesse, craignant être freinées dans leurs projets si les gens apprenaient qu'elles étaient enceintes.

Parmi les dix femmes rencontrées qui ont eu des enfants, presque toutes ont assumé la majeure partie des responsabilités parentales et domestiques. Peu d'entre elles ont expérimenté un partage égalitaire de ces tâches, même parmi celles qui ont vécu de grandes parties de leur vie avec un compagnon. Elles ont accepté la situation sans contester une telle séparation traditionnelle des rôles sexuels qu'elles identifient parfois comme le résultat d'une organisation sociale, parfois comme un état naturel, et parfois comme un choix individuel. Pour celles qui se sont mariées et qui ont eu des enfants avant les années 60, comme la question n'avait pas encore été posée collectivement, il est évident que la question d'un partage égalitaire des tâches entre hommes et femmes faisait moins partie de l'univers du possible qu'aujourd'hui. Leurs paroles en témoignent souvent de manière plus implicite qu'explicite. Françoise Riopelle, par exemple, raconte qu'il n'était pas question pour elle d'être une artiste au moment de la publication de *Refus global*, car elle était « occupée à faire [ses] bébés » et à suivre un Jean-Paul Riopelle en pleine ascension dans sa carrière de peintre.

Plusieurs interviewées me racontent comment la poursuite de leur travail artistique leur est apparue improbable lorsqu'elles étaient jeunes mères. Avant la création du réseau de garderies qui ne sera développé qu'au cours des années 70, il était extrêmement ardu pour les femmes qui avaient des enfants en bas âge de soutenir des activités professionnelles. Madeleine Arbour témoigne d'une période difficile où elle ne savait pas comment envisager la suite de sa carrière artistique, même si elle a par la suite réussi à mener de front sa vie de mère et d'artiste :

Un bon jour, j'avais mon fils dans mes bras, puis c'est là que Jean-Paul Ladouceur est venu puis m'a dit : « Vous êtes Madeleine Arbour qui faites les vitrines chez

Birks ». J'ai dit : « Je les fais pas, j'ai un bébé puis je peux pas travailler ». N'oubliez pas qu'il n'y avait pas de garderies !

Helena Martin Franco vit elle aussi une période de deux ans où il lui a été impossible de garder le cap sur la création : « jusqu'à ce qu'il rentre à la garderie, je n'ai pas eu vraiment un espace de pratique. » Nouvelle arrivante, alors dépourvue d'un réseau social au Québec, elle traverse les premiers temps de la maternité comme une épreuve considérable vécue dans l'isolement.

Plusieurs artistes racontent également qu'avec la maternité, il leur devenait plus ardu de s'investir dans les réseaux artistiques et de prendre part aux moments de camaraderie et de collaboration professionnelle qui se développent autant à travers certains regroupements officiels que dans les temps d'échange informel. Mireille Dansereau explique qu'il était difficile pour elle de s'intégrer à la communauté des cinéastes de l'ONF : « T'es pas à la cafétéria souvent. Je courrais entre la maison... Un enfant de 5-6 mois, tu le fais pas garder sans arrêt, après cinq, six heures, tu rentres à la maison ».

Lorsque les couples du groupe automatiste commencent à avoir des enfants, dans le contexte québécois des années 50, il va de soi que les femmes ralentissent leurs activités alors que les hommes conservent leur rythme de croisière. Très active au sein de la collectivité artistique réunie autour de Borduas dès les premiers temps, Françoise Sullivan n'a plus été en mesure d'être aussi présente après avoir eu des enfants : « Il faut penser que dans ce temps-là, il n'y avait pas de garderies. Alors il y a eu toute une période où les groupes d'artistes se réunissaient et moi, je ne pouvais pas y aller. Il fallait que je reste à la maison, le soir ».

Pour les plus jeunes aussi, l'entretien du réseau artistique passe souvent par l'implication dans différents groupes artistiques, ce qui devient également difficile à maintenir lorsqu'il faut combiner maternité, gagne-pain et création artistique. Helena Martin Franco a été membre du conseil d'administration de La Centrale, Christine Brault de celui de Dare-Dare², mais toutes deux ont dû mettre de côté ces implications devenues impossibles à poursuivre, faute de temps.

² La Centrale et Dare-Dare sont deux centres d'artistes autogérés situés à Montréal.

Même lorsque les enfants commencent à grandir, la combinaison de la vie d'artiste et de mère entraîne pour plusieurs un lot de déchirements et de compromis. Françoise Riopelle évoque un conflit intérieur qui découle de l'incompatibilité entre son travail de mère et sa carrière. De retour de Paris, peu d'options s'offrent à elle : « Les deux filles, j'ai été obligée de les mettre pensionnaires quand je suis arrivée ici, là, parce que je ne pouvais pas travailler ». Après le décès de son deuxième mari dans un accident de voiture, Françoise Riopelle trouve un emploi dans une école pour enfants handicapés, un travail qui ne lui convient pas :

J'étais pas capable de laisser cet enfant-là se faire garder par je ne sais pas qui, pendant que moi j'allais travailler. Aussi, c'était déséquilibré, parce que ce que j'enseignais, ça m'apportait rien, pas du tout. Mais il y a toujours eu ce conflit-là, avec les enfants. Je les emmenais avec moi, souvent.

Madeleine Arbour se retrouve dans une situation semblable lorsqu'elle emménage dans le Vieux-Montréal, seule avec ses deux enfants :

Le métro s'était installé, mon fils pouvait aller à Stanislas en métro, mais Annick, elle était trop petite pour prendre le métro, donc je l'ai mise pensionnaire du lundi au vendredi, puis le mercredi je recevais une lettre, ça disait « je m'ennuie de toi ». Puis je me sentais coupable. Mais le vendredi, j'avais une petite maison à l'île, ici, alors je partais avec les enfants, j'allais les chercher où ils étaient, et là je passais 2 jours avec eux sans jamais parler de mon travail, en faisant la cuisine, en raccommodant leurs choses, en lavant, repassant... Tout ce qu'une mère faisait. Alors ils ont fait partie de ma vie, tout le long. Et j'ai été vraiment très, très présente. Parce que je trouve que quand on a des enfants, on les élève.

Même lorsqu'elles sont sorties des sentiers battus de la maternité traditionnelle et qu'elles se sont lancées dans une carrière artistique très prenante, les artistes que j'ai rencontrées ont accordé une importance majeure à leur rôle de mère. Leurs récits reflètent une intériorisation extrêmement forte des rôles féminins traditionnels qui s'accompagne souvent d'un sentiment de culpabilité lorsqu'elles ont moins de temps pour se consacrer aux enfants et aux tâches familiales. Cinéaste permanente à l'ONF et mère d'un jeune enfant, Anne-Claire Poirier se souvient d'avoir proposé de tenir les réunions sur l'heure du midi plutôt qu'en soirée : « moi, il faut que je rentre à la maison, parce que je voulais voir [mon enfant] et je me sentais très frustrée d'être constamment comme ça, déchirée ». Quelques décennies plus tard, Stéphanie Lagueux vit le même déchirement : « on a étudié, on s'est

investi, on a rêvé à un métier ou à une œuvre, un projet, mais on veut aussi des enfants, puis on veut vivre ça aussi pleinement, donc c'est peut-être ça qui est à résoudre, pour moi, et qui fait qu'en ce moment, peut-être qu'on est si fatiguées ».

Le poids des responsabilités assumées par les femmes qui ont mené de front leur carrière et leur vie familiale s'illustre à travers de nombreux passages des entretiens. L'impression d'avoir été négligente a souvent été évoquée par les artistes rencontrées. Dorothy Hénault en a même fait un principe d'éducation. À travers ce qu'elle appelle le « benevolent neglect » (négligence bienveillante), Dorothy Hénault réinvente son rôle de mère pour le combiner à ses activités professionnelles. Même lorsqu'elle est physiquement absente, la cinéaste tente d'être aussi présente que possible, tout en apprenant à ses enfants l'autonomie et la débrouillardise :

J'étais toujours au bout du téléphone, mais je n'étais pas toujours à la maison parce que je travaillais de très longues heures. Alors je leur ai appris à être indépendants, très jeunes, savoir se faire à manger, mais j'étais toujours au téléphone, je leur téléphonais quand ils revenaient de l'école, je sais pas comment je faisais. Parce que j'étais vraiment partie, dans ma carrière.

Bonnie Sherr Klein ressent elle aussi l'impression d'avoir un peu négligé ses enfants : « I'm sure my kids were neglected a bit, or felt neglected a bit, because I was... I wouldn't say obsessed, but I was so engaged in my work³ ».

5.4 Réaménagements créatifs de la maison à l'atelier

Pour réussir à juxtaposer leurs activités artistiques et leur vie familiale, plusieurs femmes ont procédé à des réaménagements du temps et de l'espace en rapprochant, voire en fusionnant lieu de création et espace familial. La question de la fusion entre la maison et l'atelier a été soulevée surtout dans les entretiens avec deux des trois générations rencontrées, les signataires de *Refus global* et les artistes médiatiques. Pour les cinéastes, la possibilité de joindre le lieu de création et la maison s'est moins présentée puisque le travail de réalisation implique des déplacements constants.

³ « Je suis certaine que mes enfants ont été négligés un peu, ou qu'ils se sont sentis négligés un peu. J'étais... je ne dirais pas obsédée, mais très prise par mon travail. » (ma traduction)

Pour Madeleine Arbour, la fusion entre la maison et l'atelier a été totale lorsqu'elle a décidé de retaper un loft dans le Vieux-Montréal et de s'y installer avec ses deux enfants alors âgés de 8 et 11 ans. L'idée de joindre ses lieux de travail surgit lorsque sa fille vient la voir un jour à son atelier. La petite a apporté avec elle son poisson rouge à qui elle explique tout haut : « tu vois, c'est ici que ma mère travaille tout le temps. C'est pour ça qu'elle est pas chez nous. » Suite à cet épisode, Madeleine Arbour pense à une façon d'aménager son espace de travail pour être plus présente auprès de ses enfants :

Je me suis dit, ça n'a pas de sens, cette histoire-là. Ces enfants-là, faut que je sois avec eux tout le temps. Je les ai amenés voir un entrepôt dans le Vieux-Montréal, au troisième étage.[...] Puis j'ai dit, "est-ce que vous seriez d'accord de venir vivre ici ?" Et ils ont dit oui.

Mère de quatre garçons, Françoise Sullivan réaménage sa vie d'artiste en changeant de discipline artistique :

À un certain moment, quand c'était presque plus possible de faire de la danse, parce que pour faire de la danse, il faut s'entraîner, les cours étaient le soir, et puis j'avais quelques fois des chorégraphies à faire pour Radio-Canada, et dans ce temps-là il fallait être là toute la journée, toute la soirée, ça devenait impossible, alors j'ai laissé tomber.

Durant cette période, Françoise Sullivan passe de la danse à la sculpture, une discipline qu'elle aborde comme de la peinture tridimensionnelle. Elle relie le lieu de travail et le lieu de vie familial en aménageant le garage attenant à sa maison pour en faire son atelier, ce qui lui permet de poursuivre ses créations tout en étant près de ses fils : « Alors je faisais de la soudure là, et puis les enfants jouaient, c'était une rue où il y avait beaucoup d'enfants qui jouaient autour. J'étais là, s'ils voulaient me voir, j'étais là ».

Deux générations plus tard, de jeunes artistes me parlent elles aussi d'une transformation de leur pratique engendrée par leur condition de mère. Pour Christine Brault, le fait d'avoir un enfant a été un des éléments déclencheurs de son passage de la photographie à la performance. En réorientant son travail d'artiste vers les rencontres et l'échange plus que sur la matérialité des œuvres, Christine Brault a également pu intégrer son fils dans ses projets, ne serait-ce qu'en l'amenant avec elle : « Il est là comme observateur puis là, à un moment donné, il a le goût de faire quelque chose. Puis là, veut, veut pas, ça ajoute au projet ».

La thématique de la fusion entre l'atelier et la maison s'installe également au cœur des projets artistiques d'Helena Martin Franco au moment où je la rencontre. Cette « contamination » entre les espaces domestique et créatif enrichit la vie familiale en introduisant de nouveaux éléments sensibles dans le quotidien et en stimulant la créativité de son fils qui se met à dessiner et à s'intéresser aux œuvres qu'il voit autour de lui. À l'instar de plusieurs créatrices rencontrées, Helena Martin Franco en vient ainsi à donner une place privilégiée à son enfant à l'intérieur de sa pratique artistique.

Le développement d'une carrière artistique demande par ailleurs un engagement qui s'étend bien au-delà de la semaine de travail conventionnelle. Lorsqu'elles ont des enfants, les femmes sont amenées à restreindre le cadre de certains projets professionnels afin de les harmoniser avec leur vie de mères. En documentaire, certains projets impliquent de quitter le pays ou la ville pour aller vivre avec les gens avant de les filmer. Bonnie Sherr Klein et Mireille Dansereau me racontent toutes deux qu'elles ont aménagé leurs parcours pour pouvoir demeurer plus près de leurs enfants. Bonnie Sherr Klein s'est intéressée à plusieurs questions liées à la politique internationale, mais elle a attendu que ses enfants soient grands pour aller tourner à l'étranger : « I purposely didn't do films that involved travel when my kids were young. All these people were off making films in Cambodia, Vietnam... ». Dans la même veine, Mireille Dansereau relate qu'il était difficile de faire des films avec les méthodes du cinéma direct en étant mère : « des fois, si faut que t'aïlles vivre avec les gens pendant un mois, c'est difficile, c'est presque pas possible. Y'en a qui le font. Moi j'étais pas le genre à pouvoir faire ça. »

À travers le mouvement des femmes et le mouvement féministe, les femmes gagneront progressivement plusieurs batailles qui auront des impacts majeurs sur leur trajectoire de vie. L'accès des femmes à l'éducation, le développement des moyens de contraception, l'instauration d'un système de garderies, de congés parentaux et d'allocations familiales ainsi qu'une transformation progressive des mentalités permettront aux créatrices de gagner davantage d'autonomie et de liberté et de sortir du confinement aux rôles traditionnellement féminins.

Individuellement, les artistes rencontrées ont contribué à ces transformations; pionnières et défricheuses, elles sont parfois même allées au-devant des changements sociaux. À chaque stade d'inachèvement du projet féministe, elles doivent néanmoins composer avec les obstacles et les limites qui se présentent toujours à elles. Les récits de ces femmes informent ainsi sur la manière dont elles ont jonglé avec ces barrières pour « faire avec » le cadre limitatif des structures sociales et institutionnelles sans nécessairement engendrer de grands bouleversements.

Souvent, c'est en utilisant toutes les minutes disponibles dans leur journée – et parfois même leur nuit – qu'elles ont réussi à poursuivre leur travail créatif. Les femmes ont acquis le droit et la possibilité de s'investir dans leur carrière, mais les femmes continuent d'assumer la double journée de travail dans un contexte d'égalité formelle où « l'exemption des hommes du travail domestique n'est pas mise en cause » (Delphy, 2001, p. 316). Étrange égalité que celle dont les femmes doivent payer le prix. Les femmes qui sont parvenues à maintenir un rythme soutenu de création artistique tout en gagnant leur vie et en s'occupant de leur progéniture sont souvent devenues des championnes de la double, voire de la triple journée de travail. Dans cette veine, Madeleine Arbour s'est toujours fait un point d'honneur d'être extrêmement présente auprès de ses enfants, même lorsque cela impliquait des tours de force : « J'étais seule, moi, avec les enfants. J'ai une amie que j'ai vue la semaine dernière, elle disait à quelqu'un "Madeleine, elle réussissait à préparer le repas des enfants pour le midi et le soir le matin, avant de commencer quoi que ce soit!" » Aussi, durant les années où elle faisait de la télévision, elle n'avait pas le choix de travailler aussi la nuit, après avoir couché le petit : « Je travaillais nuit et jour. Je gardais mon fils, puis ma sœur venait garder mon fils quand j'allais faire mon émission ». Quelques générations plus tard, la question est loin d'être résolue. Stéphanie Lagueux et Christine Brault me parlent à ce propos d'une sensation de fractionnement du temps et d'une utilisation minutieuse des moments disponibles pour la création.

Très investies dans leur carrière, les femmes rencontrées ont dû trouver le moyen de se dégager d'une partie des tâches domestiques et familiales pour maintenir le cap sur la création artistique. Les plus chanceuses ont eu des compagnons qui ont assumé une partie importante de ces responsabilités, mais dans la plupart des cas, les femmes ont fait appel à du

soutien domestique et familial extérieur. Plusieurs d'entre elles ont engagé des aides familiales qui se sont occupées d'une partie des soins aux enfants et des tâches ménagères durant quelques années. C'est ainsi qu'elles sont parvenues à se libérer l'esprit et à préserver du temps à consacrer à leur pratique artistique.

Françoise Sullivan raconte à ce propos qu'elle a engagé une gardienne dès qu'elle en a eu les moyens : « quand j'ai gagné un prix, le Prix du Québec en 63, j'ai pris une gardienne. J'ai dépensé mon argent avec une gardienne. » Même si elle avait déjà installé son atelier près de la maison, la présence d'une gardienne la soulage grandement :

C'était la meilleure chose parce que ça m'a permis de travailler davantage. Parce que les enfants, par exemple, l'hiver, rentrent et sortent de la maison, il faut mettre les habits de neige, les bottes, les mitaines, les tuques, après ça ils rentrent encore, après ça ils sortent. Alors la gardienne s'occupait de ça, faisait le lunch. Moi, je faisais le dîner le soir.

Anne-Claire Poirier explique pour sa part que la présence d'une aide familiale était indispensable bien qu'elle considère avoir eu un compagnon très impliqué dans la vie familiale : « André était très près de la maison et très près des enfants, mais je ne pouvais pas tout le temps lui dire, si moi j'étais à l'extérieur en train de tourner, bon, "tu restes à la maison" ».

Les femmes réussissent à se dégager de l'assignation physique à la sphère privée, mais ce qui est extrêmement frappant, c'est qu'elles en conservent la charge mentale et financière. Pour Madeleine Arbour, cela signifie qu'elle doit accepter tous les projets soumis à son bureau de design parce que l'entière responsabilité de la famille lui revient : « Quand on élève des enfants seule, premièrement, il faut gagner beaucoup d'argent ».

Plusieurs artistes rencontrées ont pu s'investir pleinement dans leur pratique artistique en ayant recours à des aides familiales, mais ce sont tout de même elles qui ont assumé la responsabilité financière des gardiennes et des nounous. C'est le cas même chez celles qui ont partagé leur vie avec un homme qui gagnait davantage d'argent qu'elles : « presque tout mon salaire allait pour Renata [l'aide familiale]. Mais ça, je trouvais que c'était important, parce que je pouvais travailler l'esprit tranquille », raconte Anne-Claire Poirier.

Il ne suffit pas d'avoir des idées féministes pour qu'une organisation profondément égalitaire ou équitable s'installe naturellement dans la vie quotidienne. C'est d'ailleurs probablement l'aspect de la vie le plus difficilement ébranlable, tellement il est profondément inscrit dans la culture, dans les représentations sociales, dans les manières de faire qui se transmettent à travers la socialisation, dès le plus jeune âge. Pour la majorité des hommes nés dans le Québec des années 10, 20, ou 30, il aurait d'ailleurs été presque farfelu de s'impliquer significativement dans les tâches ménagères.

À cet égard, Anne-Claire Poirier raconte que son compagnon faisait très bien la cuisine et qu'il était bien présent auprès des enfants, mais que c'est elle qui devait assurer la gestion de la vie domestique et des tâches ménagères : « j'ai eu beau ne pas faire l'école ménagère, c'est quelque chose qui a été ma responsabilité toute ma vie, de voir à ce que la maison fonctionne ». Anne-Claire Poirier envisage cette division des tâches quotidiennes comme un déterminant des trajectoires individuelles : « nos parcours dépendent beaucoup du sexe que nous avons. Parce que, d'une part, on n'entrevoit pas nécessairement la vie de la même façon tout le temps. Je te parle pas des bagarres, là, mais je te parle de la vie, l'organisation de la vie ».

Du côté de Studio XX, Stéphanie Lagueux endosse un rôle plutôt traditionnel par rapport à sa vie familiale, mais considère qu'il aurait pu en être autrement : « aujourd'hui, à part le fait d'être enceinte, je pense qu'on peut interchanger les rôles ». À travers les parcours de toutes ces artistes, on peut lire les avancées progressives négociées individuellement et collectivement par des générations de femmes qui ont décidé de s'investir dans des projets extérieurs à ceux de leur vie conjugale et familiale. Malgré des acquis majeurs, il n'y a cependant pas eu de transformation profonde de l'équation : les femmes demeurent les principales responsables des tâches domestiques et des soins aux enfants et ce sont elles, plus que les hommes, qui mettent de côté leurs ambitions professionnelles lorsqu'elles commencent à avoir des enfants.

Parfois, il leur a semblé plus facile de prendre sur elles l'ensemble des responsabilités parentales que d'amener leur compagnon à apprendre à en faire davantage. Dorothy Hénault me raconte comment elle a souhaité voir un de ses conjoints s'impliquer dans l'éducation de

ses enfants à une époque où elle se sentait débordée par ses responsabilités de mère : « Puis finalement, il était pas bon là-dedans, c'était pas un bon choix, je n'aurais pas dû lui demander ça, et par la suite je me suis rendu compte que j'étais parfaitement assez forte pour le faire toute seule ».

Dorothy Hénault tire de son expérience un désir de valoriser les capacités des femmes : « j'en ai profité pour dire à toutes les femmes qui étaient dans la même position, "t'es assez forte pour le faire, tu peux le faire !" C'est faux qu'on est pas capable de le faire sans partenaire. Et j'ai regretté ce doute ». Plusieurs stratégies et postures adoptées par les femmes en accédant au monde du travail, que ce soit dans le domaine artistique ou ailleurs se sont ainsi davantage soldées par une accumulation des tâches et des responsabilités que par une transformation profonde des rôles sociaux.

5.5 Chemins de traverse

Artistes accomplies, parfois mères, presque toujours travailleuses, les femmes que j'ai interviewées ont tracé des chemins de traverse pour parvenir à développer une pratique artistique reconnue. Que ce soit face à leur milieu social, familial ou professionnel, ou plus largement par rapport aux normes sociales de leur temps, elles ont toutes fait preuve d'un certain anticonformisme lié à la fois à leurs statuts de femme, d'artiste et de femme artiste. C'est particulièrement le cas pour les artistes les plus âgées qui ont défié des normes peu remises en question à une époque où le féminisme n'avait pas encore provoqué de chamboulements majeurs. Comme l'écrit Linda Nochlin, le défi est de taille :

qu'elle s'insurge contre l'attitude de sa famille ou qu'elle y puise au contraire sa force, une femme doit de toute façon avoir en elle une forte propension à la rébellion pour ne serait-ce que réussir à tracer sa voie dans les milieux artistiques au lieu de se soumettre au rôle socialement agréé d'épouse et de mère, à ces devoirs auxquels l'assignent automatiquement toutes les institutions sociales (1993, p. 231-232).

Lorsque Françoise et Jean-Paul Riopelle décident de se marier, ils sont très jeunes et leurs parents refusent de l'accepter « On s'est mariés de peine et de misère, on s'est sauvés d'abord, parce que nos parents voulaient pas nous donner les "blessings" ». Leurs familles

insistent finalement pour que le mariage ait lieu, « pour éviter les péchés. C'était très strict, très, très strict », se souvient Françoise Riopelle.

À l'exception des sœurs Renaud, l'ensemble des femmes qui ont signé *Refus global* ont divorcé au cours des années cinquante et soixante, avant même que ce ne soit permis par la loi canadienne de 1968⁴. Comme le note Patricia Smart, cette situation est un signe de leur avant-gardisme et de leur indépendance. Dans le contexte québécois de l'époque, le divorce engendre en effet pour elles « des années de difficultés financières et de désapprobation sociale difficiles à imaginer aujourd'hui » (1998, p. 187). Alors que le mariage est au centre de l'organisation sociale, Madeleine Arbour explique que son divorce a représenté un changement de vie majeur : « au début de ma vie, je vivais avec un homme, puis on recevait un autre couple. Puis ce couple-là nous recevait. [...]. Puis tout à coup on se retrouve dans la vie, on a plus de compagnon, on a beaucoup de responsabilités ».

Femme libre et fière, jamais plaignarde, Madeleine Arbour donne l'impression d'avoir toujours assumé pleinement sa situation. C'est peut-être ce qui lui permet de parler très librement des regards réprobateurs qui se sont posés sur elle suite à son divorce. Un soir, c'est la gouvernante qu'elle engage pour l'aider à prendre soin de ses enfants qui lui en rapporte les échos. En arrivant à la maison, la jeune Aline lui dit : « Madame Arbour, ils sont insultants, les chauffeurs de taxi. Ils disent "c'est ici qu'elle vit, Madeleine Arbour, la divorcée de Radio-Canada" ». Sa situation de mère seule et de femme divorcée lui a ainsi valu une série d'étiquettes et de jugements, une marginalisation et de critiques qui proviennent de toutes sortes de personnes croisées en chemin, mais aussi de sa propre famille. Lorsque Pierre Gauvreau la quitte, Madeleine Arbour refuse de suivre les conseils de sa mère qui lui dit qu'elle doit continuer à s'appeler Madame Pierre Gauvreau, « parce que si [elle n'est] pas la femme de quelqu'un, [elle ne sera] rien. » Pour Madeleine Arbour, c'est hors de question : « Je ne serai pas la femme de quelqu'un. Je m'appelle Madeleine Arbour, je me suis toujours appelée Madeleine Arbour », lui répond-elle. Marqués du conservatisme ambiant, les conseils de sa mère s'inspirent de l'expérience qu'elle a elle-même vécue, seule

⁴ Avant l'adoption de la *Loi sur le divorce* par le parlement fédéral en 1968, seule l'adultère pouvait être invoquée comme motif de divorce (Descarries, 2007, p. 14).

avec ses enfants dans le St-Hyacinthe du début du siècle passé. Les mises en garde se poursuivent : « un jour dans la société, tu ne seras pas invitée à différents endroits, tu vas vivre de façon tellement différente des autres parce que tu n'auras pas de mari avec toi ». Suite à sa séparation, elle sera d'ailleurs exclue du réveillon de Noël familial chez sa mère, qu'elle ne pourra visiter qu'en début de soirée avant que les couples n'arrivent pour la fête.

Contrairement à Madeleine Arbour, Dorothy Hénault reçoit un grand support de la part de sa famille lorsqu'elle décide de se séparer de son mari au début des années 60, dans une société qui prohibe le divorce et où une femme mariée n'a pas plus de droits qu'une personne mineure. Il faudra attendre 1964 pour que les femmes mariées gagnent l'égalité des époux, la pleine capacité juridique, et le droit de signer des contrats grâce à la loi 16, instiguée par Claire Kirkland-Casgrain⁵ (Collectif Clio, 1983, p. 427).

Les attentes sociales dirigées vers les femmes ont changé au fil des générations, mais les plus jeunes artistes témoignent elles aussi de certaines pressions sociales avec lesquelles elles doivent composer. Helena Martin Franco mentionne que plusieurs espaces se sont ouverts à elle en arrivant au Québec, mais elle se montre également très critique envers tout un discours médiatique et commercial qui relaie sournoisement les structures patriarcales. Elle identifie par ailleurs des pressions sociales qui se manifestent parfois aux points de rencontre entre les cultures. Lorsqu'elle se rend dans sa Colombie natale sans son mari, on lui reproche parfois d'être « trop libérée ». Au Québec, c'est surtout dans le contact avec sa belle-famille libanaise qu'elle se voit confrontée à des conceptions plus traditionnelles de la position des femmes.

Les pressions sociales perçues par les jeunes artistes surgissent souvent en lien avec leur expérience de mère. Christine Brault remarque à cet égard qu'elle ne « correspond pas au rôle féminin de la mère traditionnelle ». Dans son milieu familial, on remarque son anticonformisme : « je suis perçue comme un peu bizarroïde. On m'aime bien quand même ! Mais je *fitte* pas dans le moule, ça, c'est sûr ». Christine Brault espère créer un milieu familial

⁵ Claire Kirkland-Casgrain a été, en 1961, la première femme élue à l'Assemblée nationale puis la première femme à être nommée ministre dans un gouvernement québécois.

épanouissant pour tout le monde sans que les activités soient toutes organisés autour des enfants et rythmées par les pratiques de (sur-) consommation. Elle souligne par ailleurs qu'avec la combinaison maternité/carrière désormais commune pour les femmes de classe moyenne, combinaison à laquelle s'ajoutent toute l'organisation et l'accompagnement des activités de sports et loisirs des enfants, il ne reste plus beaucoup de temps pour développer des projets personnels.

Les cinéastes rencontrées ont presque toutes bénéficié d'un appui fort de leurs parents lorsqu'elles décident d'emprunter des voies assez éloignées de celle de la majorité des femmes des générations précédentes. Plusieurs d'entre elles ont reçu un encouragement significatif de leur famille dans leurs choix peu conventionnels pour l'époque. Lorsque Anne-Claire Poirier, enfant, affirme qu'elle veut devenir évêque, son père l'encourage sans même relever l'interdiction institutionnelle : « Il disait, "bien, vas-y, t'es capable", jamais il disait "bien non t'es une fille"... Et jamais, jamais je l'ai entendu le faire ».

L'accès aux études supérieures et la possibilité de choisir une carrière artistique ont d'emblée placé la plupart des cinéastes rencontrées dans une voie privilégiée par rapport à leurs contemporaines. Témoins d'une société changeante, les mères de Terre Nash et de Mireille Dansereau encouragent fortement leur fille à étudier, heureuses de voir que de nouvelles possibilités se présentent pour les femmes. Les deux mères souhaitent que leur fille puisse développer l'autonomie qu'elles n'avaient elles-mêmes pas eue. Indépendamment des générations, le rapport des parents aux enfants exprime parfois ce désir de transformation, de mobilité sociale alors que dans d'autres cas, il correspond plutôt à un alignement sur les rôles traditionnels dans une reproduction à l'identique.

Ainsi, contrairement à ces mères enthousiasmées par la perspective d'ouverture amenée par l'accès des filles à l'éducation, la mère de Bonnie Sherr Klein imagine pour sa fille une vie d'épouse et de mère pour laquelle on ne se prépare pas en usant les bancs des universités : « My mother only wished for me I would marry a doctor and be a lady [...] My mother thought men didn't like smart women. And then, I wasn't married by the time I left college,

they thought I should get a nose job, and that would make a difference⁶ ». Le désir d'étudier et d'apprendre un métier amènera Bonnie Sherr Klein à quitter la maison très tôt et à s'éloigner de sa famille.

5.6 De mère en fille⁷

Les artistes rencontrées ne se représentent pas elles-mêmes comme des femmes d'exception. Souvent, elles racontent leurs réalisations en les campant dans le flux de la nécessité créative, qu'elles associent à une sorte de normalité asexuée de la condition d'artiste. Dans ce contexte, la comparaison de leur trajectoire de vie avec celle de leur mère offre des points de repère intéressants pour réfléchir l'exemplarité de leurs parcours ainsi que les pratiques émancipatoires à travers lesquelles elles ont pu déjouer certains mécanismes de la reproduction sociale.

Les mères des trois générations d'artistes interviewées ont presque toutes eu des parcours assez traditionnels modelés surtout par leurs responsabilités maternelles et familiales. Il est évident que les femmes de la génération antérieure à celle des automatistes n'ont eu que très peu d'alternatives à la vie de mère et d'épouse. Aussi, il devait leur être difficile de s'imaginer ailleurs que dans ce rôle, comme l'évoque un commentaire de Françoise Sullivan : « Ma mère était une femme à la maison, c'est sûr. Moi, je voulais être une artiste, elle, elle n'avait pas pensé à ça ». En plus de n'avoir eu que peu de liberté dans le choix de leur destinée, les femmes de cette génération se devaient d'être productives et assidues dans leur travail de mère. À cet égard, Françoise Riopelle raconte la force des pressions sociales avec lesquelles sa mère a dû composer : « Maman, c'était les enfants, c'est sûr. Au bout de 5 enfants, le grand-père lui disait – c'était son beau-père – "ma petite Alice, qu'est-ce que vous faites ? Y'en a pas un autre qui s'en vient ?" Ils en avaient eu cinq en six ans. Et là, elle se faisait faire des reproches ».

⁶ « Ma mère me souhaitait d'épouser un médecin et de devenir une dame [...] Ma mère pensait que les hommes n'aimaient pas les femmes intelligentes. Et comme je n'étais pas encore mariée en sortant de l'université, elle a pensé que je devrais me faire refaire le nez, que ça changerait les choses » (ma traduction).

⁷ J'emprunte ici le titre d'un documentaire réalisé par Anne-Claire Poirier en 1967.

Les histoires de vie des mères des cinéastes semblent avoir été très similaires à celles des femmes de la génération précédente dont il vient d'être question. Pour elles aussi, le mariage et la maternité ont été des jalons de parcours déterminants. Même celles qui ont voulu que leur fille s'instruise pour développer son autonomie ont elles-mêmes vécu assez conformément aux normes sociales de leur époque, comme en témoigne Anne-Claire Poirier : « ma mère était quand même une femme très soumise, qui correspondait à l'épouse parfaite. Avec tout ce que ça a de débile... » Dans la même veine, Terre Nash explique que sa mère n'avait pas d'autre possibilité que de modeler son parcours aux choix de vie de son mari : « My mother was a staying at home mother, a really, really smart person, but very traditional. My father was an engineer, he moved for his job, and she and us children went with him, that's how it was then⁸ ».

Mireille Dansereau raconte de son côté comment sa mère s'est conformée au parcours féminin typique de son époque avant de se lancer dans des projets personnels. Lorsqu'elle tombe enceinte à vingt ans, elle quitte les beaux-arts pour se consacrer à sa famille et pour travailler auprès de son mari : « je pense qu'elle ne s'était pas donné le droit de faire sa carrière. Son mari et ses enfants prenaient pas mal de son énergie. Et c'est l'époque où elle aidait mon père. Mon père était avocat, pis elle essayait de l'aider, lui, à recevoir, à faire des choses comme ça. Il a fallu qu'elle tombe malade pour se donner le droit de faire juste ce qu'elle voulait faire ». C'est donc après une vingtaine d'années passées à assumer les tâches traditionnelles de femme au foyer et de collaboratrice de son époux que la mère de Mireille Dansereau se lance finalement dans la joaillerie. Ses créations seront par la suite largement remarquées et récompensées de plusieurs honneurs.

Les trajectoires des mères de la plus jeune génération d'artistes interviewées ne s'éloignent pas tellement, elles non plus, des rôles traditionnels féminins typiques de leur époque et de leur culture. « Ma mère, elle a pas eu de formation professionnelle. Alors son objectif, c'était d'élever ses enfants, de prendre soin de la maison, et voilà », explique Helena

⁸ « Ma mère était mère à la maison, une femme très, très intelligente, mais très traditionnelle. Mon père était ingénieur, il déménageait en fonction de son travail, et ma mère et nous, les enfants, le suivions, c'était comme ça que ça fonctionnait à l'époque » (ma traduction).

Martin Franco. Les mères des trois autres jeunes artistes interviewées ont pour leur part travaillé en dehors de la famille sans toutefois se consacrer pleinement au développement de leur carrière. Bérengère Marin Dubuard raconte que sa mère a quitté le marché du travail après avoir eu des enfants, ce qui fait qu'elle a eu une vie très différente de celle de sa fille : « elle travaillait, puis ensuite elle a eu des enfants, et elle a jamais eu la confiance en elle pour retourner au travail après. C'est une femme hyper intelligente, mais elle n'a pas fait cette démarche-là. C'est carrément l'opposé de moi, parce que j'ai pas d'enfants, et je travaille ». Les mères de Christine Brault et de Stéphanie Lagueux sont, pour leur part, restées à la maison pour s'occuper de leurs familles jusqu'à ce que des revirements de fortune les poussent à réintégrer le marché du travail.

Le portrait d'ensemble qui se dégage de ces moments d'entretien où j'ai invité les artistes à comparer leur parcours à celui de leur mère illustre certaines transformations sociales qui ont progressivement donné la chance aux femmes de sortir du confinement à la sphère privée. L'exercice permet également de mettre en lumière l'exemplarité des trajectoires empruntées par les artistes interviewées. Si elles ont toutes été bien plus libres de leurs décisions que ne l'ont été leurs mères, leurs parcours se distinguent également de ceux des mères de la génération suivante. En effet, les femmes automatistes ont suivi des chemins bien différents de ceux des mères des cinéastes rencontrées; la même remarque s'applique également quand on compare les vies des cinéastes avec celles des mères des artistes médiatiques. Pourtant, Bonnie Sherr Klein est la seule qui verbalise explicitement l'unicité de son parcours de femme en le comparant aux femmes de sa propre génération « It's not even [the difference between] me and my mother, it's me and my neighbors. In my generation, I was the only working mother in my kid's school. I mean, there were always lots of poor working mother, but in the middle class...⁹ »

⁹ « C'est même pas [la différence] entre moi et ma mère, c'est celle entre moi et mes voisins. Parmi ma génération, à l'école de mes enfants, j'étais la seule mère qui travaillait. En fait, il y a toujours eu beaucoup de femmes pauvres qui travaillaient, mais dans la classe moyenne... » (ma traduction)

Les artistes interviewées ont fait des choix de parcours plutôt audacieux et avant-gardistes par rapport aux modèles familiaux relativement conventionnels dans lesquels elles ont grandi. Les transformations sociales graduelles apportées par le mouvement des femmes sont sans doute un des ingrédients qui aura permis à ces artistes de se projeter ailleurs que dans les sillons tracés par les femmes des générations précédentes. Parfois, c'est probablement aussi en développant un regard critique sur certaines manières de faire de leurs parents qu'elles en sont venues à s'imaginer autrement que dans les rôles féminins traditionnels. Ainsi, Françoise Riopelle parle de son père comme d'un homme très ouvert d'esprit, mais se montre critique à propos de l'attitude adoptée par celui-ci envers sa mère : « Mon père était sévère vis-à-vis d'elle, il ne voulait pas qu'elle sorte trop souvent l'après-midi, il fallait qu'elle soit là pour les enfants, quand ils revenaient de l'école. Maman était pleine de vie, elle aurait voulu jouer au golf, elle aurait voulu faire toutes sortes de choses. C'était pas permis ».

Même si elle estime que sa mère a eu une vie plutôt heureuse, Terre Nash a senti qu'il lui était absolument impossible de suivre une voie semblable :

I would have felt that was really stifling, suffocating, restrictive, letting somebody else define your life. It's not that I had a definition for my life, I just didn't want anybody else to define it. That's all. I didn't necessarily know where I was going, but I wanted just to go and find out¹⁰.

Dans la même veine, adolescente, Anne-Claire Poirier s'indigne devant la soumission de sa mère :

chez nous à table, je me souviendrai toujours, c'était Papa qui était servi le premier. Elle servait tout le monde, après ça, elle s'assoyait, Papa avait fini son assiette, elle se relevait, laissait son assiette refroidir pour aller en donner à mon père. Et quand j'ai été un petit peu plus vieille, ça me fâchait, je disais : « Maman, attends, finis ton assiette, tu iras lui en chercher après !

¹⁰ « J'aurais trouvé ça vraiment étouffant, suffoquant, restrictif de laisser quelqu'un d'autre définir ma vie. Pas que j'aie eu une définition de ma vie, mais je ne voulais pas que quelqu'un d'autre en ait une. C'est tout. Je ne savais pas nécessairement où j'allais, mais je voulais simplement faire moi-même ce qu'il fallait pour le découvrir. » (ma traduction)

Les différences qui séparent les parcours des artistes rencontrées de ceux de leurs mères s'incarnent à la fois dans les conditions concrètes de leur existence et dans les manières qu'elles ont eues de se représenter et de se situer dans le monde. À ce titre, un commentaire d'Anne-Claire Poirier à propos de sa mère est particulièrement significatif : « Je pense qu'elle n'a jamais pensé à être quelqu'un elle-même. Elle était l'épouse de mon père ».

Pour Dorothy Hénault, issue d'une famille plutôt progressiste, la plus grande différence entre son parcours et celui de sa mère est de l'ordre de l'autonomie financière. Lorsqu'elle devient mère à son tour, Dorothy Hénault place d'ailleurs l'autonomie et l'indépendance au sommet des valeurs qu'elle souhaite transmettre à sa fille tout comme à son garçon.

Si cette question ressort à plusieurs reprises lorsque les artistes comparent leur parcours à celui de leur mère, leurs témoignages indiquent néanmoins que l'acquisition d'une autonomie matérielle ne peut précipiter instantanément l'indépendance affective. À ce propos, Helena Martin Franco juge qu'en faisant des études en art, elle s'éloigne déjà de l'éducation traditionnelle qu'elle a reçue dans sa famille. Bien que ses parents l'aient encouragée à se développer professionnellement, des valeurs traditionnelles teintent l'éducation qu'Helena Martin Franco reçoit dès son plus jeune âge : « j'ai grandi dans une famille dans laquelle on m'a appris à être dépendante de la famille pour passer à la dépendance d'un homme ». C'est ainsi que les lois invisibles de l'asymétrie des sexes, que Guillaumin identifie comme « la face cachée de l'appropriation matérielle de l'individualité » (1978, p. 18) continuent de modeler insidieusement les consciences.

5.7 Bricolages autour de la féminité : interprétations libres et contournements

L'assignation des femmes à la sphère privée va de pair avec un ensemble de qualités communément attribuées à la nature féminine. L'apprentissage des rôles d'épouse et de mère s'arrime à l'intériorisation de la douceur, de la minutie, du dévouement aux autres et de l'abnégation de soi. Pour sortir du confinement à la sphère domestique et des déclinaisons professionnelles des tâches féminines que sont les métiers traditionnellement occupés par les femmes, les femmes doivent développer d'autres qualités que celles qui leur sont généralement transmises dès les premiers moments de socialisation. En prenant leur place

comme chorégraphes, réalisatrices, performeuses, les femmes jouent sur des terrains qui appartiennent traditionnellement aux hommes. Linda Nochlin souligne à ce propos que

Ce n'est qu'en adoptant, au besoin sans les afficher, ces attributs « masculins » que sont la détermination, la concentration, la ténacité, la capacité à se plonger pour soi-même dans des idées, à s'absorber dans le savoir-faire professionnel, que les femmes ont réussi, et continuent de réussir, dans le monde de l'art (1993, p. 233).

Plusieurs artistes rencontrées sont effectivement des femmes déterminées, fonceuses et audacieuses. Or, au moment de diriger une équipe ou de faire valoir leur point de vue, certaines adoptent stratégiquement les codes traditionnels de la féminité. Un même trait de personnalité caractérise différemment les hommes et les femmes, et certaines, comme Anne-Claire Poirier, ont appris à en tenir compte :

Je peux être très brusque, des fois, mais ça, je faisais attention, parce que je me disais, ils le prennent d'un gars, mais quand un gars se choque, qu'il crie fort, ils appellent ça un homme qui a du caractère. Si c'est une femme, ils disent "elle, elle a mauvais caractère". Alors j'étais consciente de ça, je faisais très attention pour prendre les gens en douceur.

Madeleine Arbour emploie une tactique semblable au cours d'une rencontre avec un groupe d'ingénieurs et d'architectes réunis pour un important projet de design. Lors des discussions animées entre ses collaborateurs, elle prend des notes et garde le silence pour ne prendre la parole qu'à la fin, posément. Elle gagne ainsi le respect des hommes avec qui elle travaille grâce à son attitude savamment calculée :

Je me disais, si une femme parle dans la fougue d'une discussion, ils vont dire « elle jacasse ». Est-ce que vous comprenez ? Puis je me disais, un homme peut gueuler – ça, j'ai compris ça – un homme peut gueuler, il peut faire n'importe quoi, c'est un homme. Mais une femme, quand elle a de la voix, ce n'est pas la même chose.

La transgression des codes de la féminité commence cependant bien en deçà de la colère. À la fin des années soixante, le fait qu'une femme occupe un poste d'autorité et dirige des hommes chamboule grandement l'ordre habituel des choses. Mireille Dansereau en fait l'expérience sur les plateaux de tournage de ses premiers films. Lors d'une scène extérieure interrompue par la pluie, quelques membres de l'équipe décident d'aller prendre un verre en attendant le beau temps. Voyant que la pluie cesse, mais que le directeur photo tarde à revenir, la réalisatrice décide de faire tourner un plan par l'assistant. Cette initiative

compréhensible dans un contexte de travail où le temps est chèrement compté aura valu à la réalisatrice une grève d'un jour de toute son équipe de tournage. Dans la même veine, lors du tournage d'un documentaire aux multiples personnages, son directeur photo démissionne après qu'elle ait eu « l'impolitesse » de lui indiquer le sujet à filmer en le prenant par les épaules pour changer l'angle de sa prise de vue.

Les manières de faire dictées par les codes de la féminité impliquent en l'occurrence une certaine soumission, des espaces d'activité et de prise de parole limités et conséquemment une restriction sociale implicite dans l'accès aux lieux de création artistique. Les distinctions sexuées produisent à la fois des traces superficielles et des restrictions plus profondes : « Sous prétexte de féminité, les femmes doivent choisir un paraître qui signe leur intériorisation des codes esthétiques pensés par les hommes et adopter vis-à-vis d'eux une attitude soumise et non concurrentielle quant au pouvoir » (Molnier et Welzer-Lang, 2004, p. 79).

Aussi, lorsqu'elles intègrent des disciplines où œuvrent peu de femmes, certaines ressentent une pression à la performance, comme si elles devaient faire la preuve de leurs improbables compétences. Malgré une impression générale d'égalité des chances, des possibilités et de la reconnaissance, Bérengère Marin Dubuard se souvient ainsi de certains épisodes où elle devait faire des installations techniques de scène lorsqu'elle était VJ¹¹ :

Le directeur technique invariablement pensait que comme j'étais une fille, peut-être que je connaissais moins bien et tout, donc il fallait que je montre vraiment que je savais de quoi il retournait. Donc, sans doute que j'en mettais un peu plus. Par exemple, un gars serait arrivé et s'en serait remis au directeur technique alors que moi, je mettais un point d'honneur à savoir exactement ce que je faisais.

Comme le démontrent les témoignages recueillis, afin d'intégrer des milieux artistiques majoritairement masculins, plusieurs artistes en sont ainsi venues à pratiquer une délicate acrobatie pour ne pas trop chambouler les rapports sociaux de sexe et respecter les codes de la féminité, tout en démontrant qu'elles possèdent les mêmes qualités que les hommes pour

¹¹ Le travail de VJ, abréviation de vidéo jockey, consiste à réaliser des performances visuelles en direct à partir d'images vidéo qui sont projetées lors de différents événements musicaux ou artistiques.

mener à bien leurs projets créatifs. Elles ont ainsi dû concilier, en un savant dosage, soumission, conformisme de façade aux positions hiérarchiques sexuées et intégration des manières de faire de ceux qui sont en position de pouvoir. Mireille Dansereau en viendra ainsi à cacher son goût pour les films de Bergman et sa maîtrise en cinéma, voire à changer ses habitudes vestimentaires, afin de cadrer avec le milieu viril de l'ONF des années 70 où on apprenait à faire du cinéma sur le terrain, près du peuple, en bottes de construction.

Face aux obstacles qu'elles rencontrent au moment d'intégrer des institutions artistiques, certaines adoptent des stratégies de contournement ou d'évitement qui se concrétisent de différentes manières. Le rapport qu'ont entretenu quelques-unes des femmes automatistes avec la peinture peut sans doute être interprété en ces termes. Comme l'explique Rose-Marie Arbour, la peinture a été le média autour duquel s'est construite la renommée du groupe automatiste et ce sont les œuvres des hommes, en particulier, qui ont été mises de l'avant. Durant les années avant la signature du manifeste, plusieurs femmes membres du groupe automatiste peignaient tout en étant actives dans d'autres disciplines. Aucune d'entre elles, ni même Marcelle Ferron qui était à l'époque exclusivement peintre, n'a toutefois participé aux quatre expositions de peinture de 1946 et 1947 qui ont fait connaître le groupe automatiste (Arbour, 1994). Aussi, la peinture occupait l'avant-scène des activités du groupe tant par rapport à son rayonnement qu'aux discussions qui animaient les rencontres du groupe d'artistes (Arbour, 1998, p. 159). En tel cas, pourquoi Françoise Sullivan s'est-elle mise à la peinture si tardivement ? Pourquoi Madeleine Arbour n'a-t-elle jamais mis de l'avant ses toiles, elle qui a été et qui demeure si fascinée par la peinture ? Lors de notre entretien, elle me raconte cette fascination pour la peinture qui l'a poussée à se rendre à vélo jusqu'à la maison de Borduas, à St-Hilaire : « ma grosse préoccupation, c'était : c'est quoi la peinture ? Pourquoi les gens peignent ? Je me le pose encore. Pourquoi est-ce qu'on est obligés de peindre ? Pourquoi est-ce que Jean-Paul peint ? » Patricia Smart raconte par ailleurs que Madeleine Arbour a fait plusieurs tableaux qui ont par la suite été réutilisées comme fond de toile par son mari Pierre Gauvreau (1998, p. 186-187). Un autre passage du livre relate que Françoise Sullivan décidera de se lancer dans la sculpture, plutôt que dans la peinture, afin de ne pas faire ombre à son mari peintre (*Ibid.*, p. 184). En entretien, Sullivan explique qu'elle a eu un peu l'impression de manquer l'aventure picturale, même si elle a transposé les

réflexions sur la peinture dans d'autres formes d'art. À la lumière de ces exemples, peut-on penser que certaines femmes automatistes auraient vécu une forme d'évitement face à la discipline qui a fait la renommée des artistes automatistes masculins ?

Chez les cinéastes, quelques-unes choisissent de réduire l'envergure des projets qu'elles développent en pensant augmenter leurs chances d'obtenir du soutien institutionnel. Cette tactique aura effectivement permis à plusieurs de réaliser des projets importants, mais n'aura certainement pas réduit le nombre d'acrobaties à exécuter pour combiner l'art, le travail rémunéré et la famille. Terre Nash, Dorothy Hénault et Mireille Dansereau me racontent ainsi comment elles ont maintes fois démarré des films avec des budgets minuscules, espérant faire beaucoup avec peu, pour ensuite parvenir à démontrer la pertinence de leur projet et éventuellement mobiliser des ressources supplémentaires par la suite. Ainsi, au moment de déposer une demande de financement au comité de programme de l'ONF pour son premier documentaire, *If You Love this Planet*, Terre Nash imagine un film qu'elle pourra réaliser presque sans moyens : « I thought, if I can make it even cheaper than people who go for research money, they can't turn it down¹² ». Elle s'organise pour faire la recherche à temps perdu et puise ses images d'archives dans un fonds libre de droits. Une fois terminé, le film participera au rayonnement international de l'ONF après avoir récolté de nombreux prix à travers le monde, dont un Oscar à Hollywood en 1983.

Christine Brault m'explique de son côté qu'elle préfère travailler en dehors des institutions, qu'elle ne cherche pas à intégrer les musées, ni même les galeries d'art : « j'essaie de faire ma petite affaire, je ne vise pas les grands plateaux, je vais vraiment dans la sphère quotidienne ». En s'éloignant des institutions traditionnelles de l'art, Christine Brault a évité certains obstacles dans une dynamique qui, dans son cas, semble relever davantage de l'appropriation de nouveaux espaces d'expression que du renoncement. Que ce soit en développant des performances collectives avec des Montréalaises d'origine chinoise ou en provoquant des rencontres inusitées dans l'espace urbain, Christine Brault inscrit sa démarche dans un désir de décloisonner les espaces de création et de diffusion.

¹² « J'ai pensé que si je pouvais travailler avec un budget plus petit que celui que les gens demandent en recherche, ils ne pouvaient pas me le refuser » (ma traduction).

Individuellement, les artistes rencontrées ont donc trouvé des manières originales de naviguer à travers les contraintes du monde de l'art. Certains aspects de leurs parcours ont également été catalysés par des collaborations avec d'autres créateurs et créatrices et par le développement de liens avec des collectivités artistiques qui ont représenté un soutien sur le plan de la création et de la diffusion des œuvres.

5.8 Communautés artistiques

Les trajectoires des interviewées ont toutes été enrichies par leur appartenance à des regroupements d'artistes. Cette appartenance a pris des formes très diverses pour chacune des générations d'artistes rencontrées et varie également beaucoup d'une artiste à l'autre. Le groupe des Automatistes a été le lieu de rencontres amicales, artistiques et politiques qui se sont poursuivies pendant plusieurs années et qui ont profondément marqué le parcours des artistes qui y ont pris part. Très différemment, la communauté de cinéastes impliquées au Studio D et dans la série *En tant que femmes* s'est développée à travers des projets mis sur pied pour favoriser la production cinématographique des femmes. Alors que certaines y ont véritablement construit leur carrière de réalisatrices, pour d'autres, la collaboration a été plutôt ponctuelle. Le Studio XX évolue pour sa part dans un contexte où les groupes, centres d'artistes, institutions et lieux de diffusion foisonnent. Alors que Stéphanie Lagueux et Bérengère Marin Dubuard font partie de l'équipe des travailleuses du Studio XX tout en menant en parallèle leur pratique artistique, Helena Martin Franco et Christine Brault ont été liées au Studio XX à travers des résidences d'artistes et des projets créatifs ponctuels. À l'heure du réseautage et du travail autonome, l'implication dans différents groupes artistiques occupe par ailleurs une place importante dans le parcours professionnel des artistes qui y trouvent un soutien à la production et à la diffusion des œuvres ainsi qu'un espace de partage et d'échange, comme l'explique Helena Martin Franco :

comme artiste, c'est intéressant parce que c'est un soutien aussi à la pratique. La vie d'artiste, dans nos sociétés, habituellement, c'est un travail en solitaire, individuel, alors c'est très important de trouver ces espaces où on met ça en commun. Il faut que ces espaces existent pour que la pratique puisse continuer.

5.9 Un studio à soi¹³

Les artistes rencontrées sont toutes passées par des collectivités artistiques où les femmes occupaient une place particulière. Les cinéastes et les artistes médiatiques, en particulier, ont pris part à des projets explicitement voués à la création des femmes. Le projet de série *En tant que femmes*, Studio D ainsi que le Studio XX ont été mis en marche pour et par des femmes pour construire des espaces collectifs d'échange et de soutien aux démarches créatives des femmes.

Dans le cas des automatistes, la question de genre n'était pas un sujet de discussion au sein du groupe ni une thématique de réflexion pour ses membres; pour les femmes signataires de *Refus global*, il était tout simplement normal d'être là. Contrairement aux autres générations de femmes rencontrées, les femmes signataires de *Refus global* n'ont jamais inscrit leur travail dans une démarche féministe d'appropriation d'une discipline artistique. En fait, l'importante présence des femmes parmi les signataires du manifeste a peu été soulignée avant que des auteures féministes entreprennent de le faire au cours des années 90. À priori, il n'existait pas de lien spécifique entre les femmes du groupe. Au-delà des affinités artistiques, c'est à travers des amitiés nées d'intérêts communs, puis au fil des relations intimes qu'elles ont entretenu avec les hommes du groupe qu'elles ont tissé leur appartenance à la collectivité automatiste. À ce propos, Madeleine Arbour me parle de ses comparses féminines en énumérant leurs liens amoureux avec les hommes du groupe, félicitant ensuite Patricia Smart d'avoir eu « le culot » de regrouper les femmes signataires. Néanmoins, à une époque où les femmes étaient encore systématiquement assignées à la sphère domestique, la présence de sept femmes parmi les quinze signataires du manifeste représente un premier moment remarquable de l'implication des femmes dans un mouvement aussi important dans l'histoire artistique, sociopolitique et culturelle de Québec.

Quelques décennies plus tard, c'est dans un contexte social où les idées féministes commencent à s'immiscer dans les réflexions collectives et individuelles que l'ONF voit

¹³ J'emprunte le titre de cette section à la devise de Studio XX dans laquelle on reconnaîtra une allusion à Virginia Woolf.

naître entre ses murs des projets dédiés au cinéma des femmes. Pendant plusieurs années, Anne-Claire Poirier est la seule réalisatrice en poste dans une institution menée par des hommes. La cinéaste considère qu'elle a été bien chanceuse de vivre cette situation d'exception : « mes confrères m'aimaient bien, m'épaulaient bien, j'aimais bien travailler avec des équipes. Et j'ai l'impression qu'à cette époque-là, comme j'étais la seule, j'étais la petite Agnès Varda. Alors y'en avait rien qu'une, c'était pas dangereux ! » Anne-Claire Poirier parvient donc à s'imposer et à réaliser des œuvres sur les réalités des femmes, mais elle doit néanmoins lutter pour y parvenir :

Les choses, le difficile, c'était souvent de défendre les sujets que j'apportais, parce que c'est évident que ça paraissait être quelque chose de complètement hors-norme. Comme si les sujets de femmes n'étaient pas normaux. Et ça, ça je l'ai vécu très intensément. Il fallait que je me batte très fort pour prouver que ce n'était pas juste pour trois, quatre personnes que je faisais ça.

À la même époque, Mireille Dansereau doit elle aussi se battre pour parvenir à démarrer son projet *La vie rêvée* : « Ça a été long avant que ça soit accepté, parce que même à l'ACPAV¹⁴, ils disaient : "moi, ma blonde, elle rêve pas comme ça" ! »

C'est dans ce contexte où les imaginaires des femmes disposent de peu d'espaces de diffusion qu'Anne-Claire Poirier développera l'idée de la série *En tant que femme* après avoir fait *De mère en fille*, un film sur la maternité :

Je voyais la réaction de mes confrères qui n'était pas nécessairement négative, mais j'avais vraiment le sentiment de faire bande à part. Alors j'ai dit, à un moment donné, je suis fatiguée d'être toute seule. Alors c'est là que j'ai fait la recherche, avec Jeanne Morazin, [...] pour faire une série de 6 films parlant des femmes.

Terre Nash me raconte à ce propos comment la création d'un studio dédié à la production de films réalisés par des femmes a permis aux femmes d'aborder leurs réalités sans avoir à constamment se justifier. Alors que les autres studios abordaient principalement des thématiques traditionnellement masculines comme s'il s'agissait de sujets universels, il allait de soi qu'au Studio D, les univers des femmes occupent l'avant-scène.

¹⁴ L'Association coopérative de producteurs indépendants, fondée en 1971.

Le cadre organisationnel du Studio XX a été construit pour favoriser les démarches des femmes en arts technologiques et pour leur donner accès à des médiums, à des ressources et à des formations. Les œuvres qui sont créées à travers les différentes initiatives du centre d'artistes ne sont toutefois pas nécessairement teintées par une approche féministe comme l'ont été plusieurs créations issues du Studio D de l'ONF. En somme, c'est dans une logique de démocratisation des outils technologiques et médiatiques que le Studio XX se dédie à la création et à la diffusion des œuvres réalisées par des femmes dans le domaine des arts médiatiques et qui intègrent différents médias numériques. La philosophie du Studio en fait pour plusieurs un espace d'échange privilégié, comme en témoigne Helena Martin Franco :

C'est un endroit aussi où je trouve des points de vue politiques qui sont similaires. Alors on peut partager de la recherche, des intérêts, des formes d'art, ce qui est très stimulant pour la création, et stimulant aussi comme individu, ou comme femme, tu vois, de trouver un écho de ses propres préoccupations. En même temps, c'est aussi un lieu de confrontation.

La participation des femmes à la sphère publique à travers le cinéma ou les arts médiatiques dépend de leur accès concret à la formation ainsi qu'aux moyens de production et de diffusion des œuvres. En ce sens, les initiatives collectives de femmes à l'ONF ou au Studio XX peuvent être envisagées sous l'angle de l'accès des femmes à la sphère publique avec Nancy Fraser (2001), qui examine le concept d'Habermas d'un point de vue féministe.

Tout en s'intéressant à la sphère publique comme lieu de participation politique, Fraser critique quelques-unes des hypothèses véhiculées par la théorie d'Habermas. Parmi celles-ci, deux s'appliquent plus particulièrement à la création d'espaces féministes parallèles (Fraser, 2001, p. 134). Premièrement, Habermas suppose que la sphère publique constitue un espace au sein duquel les individus peuvent faire abstraction de leurs inégalités sociales pour débattre ensemble. Deuxièmement, Habermas considère que la démocratie est mieux servie par une sphère publique unifiée que par une multitude d'espaces publics distincts.

Pour Fraser, dans un contexte de sociétés stratifiées, la création d'espaces publics dédiés à des groupes subalternes comme celui des femmes permet plutôt de dépasser les limites d'un espace public supposément homogène dont certains groupes sont structurellement exclus. Fraser attribue ainsi deux fonctions aux contre-publics subalternes : « D'une part, ils

fonctionnent [...] comme des espaces de repli sur soi et de regroupement; d'autre part, ils fonctionnent comme des bases et des terrains d'essai pour des activités d'agitation dirigées contre des publics plus larges » (Fraser, 2001, p. 139). La force politique des projets de Studio D ou du Studio XX peut être comprise dans ce cadre. Ainsi, plusieurs cinéastes de Studio D ont vécu leur participation au Studio comme un catalyseur de leur parcours. Bonnie Sherr Klein a beaucoup apprécié le travail collectif et la collégialité du Studio, un espace de création où elle a vécu le point culminant de sa vie de cinéaste. Dorothy Hénault souligne, pour sa part, la richesse des échanges qui ont eu lieu entre les cinéastes du Studio : « on faisait des équipes de femmes, enfin, on faisait aussi du cinéma de femmes, on faisait du brainstorming, et puis c'était très intéressant ». Ainsi, dans ces espaces dédiés à la création des femmes, les membres du Studio D ont pu se regrouper entre elles pour construire des espaces de solidarité et développer une production leur permettant d'investir le monde de l'art en général.

Du côté de Studio XX, différentes postures sont exprimées quant au développement d'espaces de création réservés aux femmes. Alors que les unes se conçoivent entièrement libres de toute catégorisation genrée dans leur travail artistique, les autres sentent qu'elles doivent encore trouver des espaces pour développer une pratique qui emprunte des technologies traditionnellement utilisées par des hommes. Les travailleuses du Studio XX ont d'ailleurs souvent eu du mal à trouver des femmes qui peuvent enseigner la programmation et qui travaillent avec les logiciels libres que l'organisme a commencé à mettre de l'avant depuis quelques années. Bien que les artistes liées au Studio XX ne s'entendent pas toutes sur les vertus de la non-mixité et que les orientations féministes de l'organisme soient rediscutées à chaque assemblée générale, les interviewées pensent qu'il est nécessaire de favoriser la production des femmes dans des disciplines où elles sont encore peu nombreuses à œuvrer. En ayant collaboré avec le Studio XX, les artistes rencontrées ont nécessairement eu l'occasion de réfléchir à la situation des femmes dans le milieu des arts médiatiques. Même si leurs perspectives sur la question divergent, elles appuient toutes les initiatives qui peuvent favoriser l'accès des femmes à la création en général et aux technologies en particulier. Chez les artistes liées au Studio XX, comme chez certaines interviewées des deux autres générations d'artistes, on sent néanmoins la marque du mythe de l'égalité des sexes acquise,

qui attribue les inégalités à une différence essentielle des sexes ou encore aux choix personnels des individus.

Pour Bérangère Marin Dubuard, la faible présence des femmes dans le monde des arts médiatiques relève surtout de préférences individuelles et ne doit pas être vue comme un obstacle pour celles qui souhaitent s’y aventurer; elle croit néanmoins à la pertinence de donner des outils et des modèles aux femmes qui souhaitent investir le domaine. Comme l’explique Stéphanie Lagueux, qui est à la fois artiste médiatique et membre de l’équipe des travailleuses du Studio, « c’est sûr qu’on favorise le travail des femmes, parce qu’on pense qu’il y a plein d’autres places qui sont mixtes. [...] Ici, c’est vraiment une autre façon de travailler ». Helena Martin Franco, pour sa part, croit beaucoup à la pertinence de renouveler une réflexion sur la place des femmes dans le monde de l’art puisque les actions passées n’ont toujours pas réellement porté fruit, notamment en ce qui a trait à la présence des œuvres de femmes dans les musées. La jeune artiste ajoute que « c’est bon, aussi, de trouver un espace où on peut trouver cette complicité entre des femmes artistes, entre les pratiques de femmes. »

Les espaces de création dédiés au travail des femmes auront favorisé la production d’œuvres dédiées à un public largement féminin. La démarche de certaines cinéastes s’est orientée d’abord à la collectivité des femmes qui n’avait jamais eu tellement la chance de se voir à l’écran. « Les femmes étaient affamées de se voir dans toute leur diversité », relate Dorothy Hénault. Le besoin de développer un cinéma des femmes se fait sentir du côté du public ainsi que chez les réalisatrices émergentes, comme en témoigne Mireille Dansereau : « je voulais faire des films pour les femmes, c’était assez évident, parce que je me disais, je ne peux pas faire des films comme les hommes, ils en font, eux autres, alors pourquoi je reproduirais le même genre d’action, ou le même genre de films que d’autres font ? » Souvent invitée à présenter son travail dans les départements de *Women Studies* au Canada anglais et aux États-Unis, Mireille Dansereau raconte avoir senti que les femmes voulaient qu’elle fasse des films, et ce, malgré des réceptions plutôt tièdes de son premier film par le milieu cinématographique québécois.

Selon Fraser, le pouvoir contestataire des contre-publics subalternes s'amplifie lorsque la diffusion de leur activité s'étend à des publics plus larges. Cette analyse rejoint la pensée d'Anne-Claire Poirier qui considère que pour que son travail ait une portée significative, il est primordial que ses films soient vus par les hommes et les femmes : « je n'ai jamais fait des films que pour les femmes, parce que je trouvais que ce que j'avais à dire devait être entendu autant par les hommes. Et ça, je le crois profondément. »

Les espaces dédiés à la création des femmes, que j'ai associés ici aux contre-publics subalternes de Nancy Fraser, participent ainsi, comme le propose l'auteure, à remettre en question « les privilèges de participation injustes dont bénéficient les membres des groupes sociaux dominants dans des sociétés stratifiées » (2001, p. 139) dans un mouvement dialectique entre le regroupement d'artistes femmes et la diffusion dans l'espace public de leurs créations originales, voire dérangeantes. En ce sens, les artistes rencontrées ont acquis un espace où elles ont pu à la fois développer des formes d'expression originales et personnelles et diffuser le fruit de leurs démarches.

Les espaces réservés aux femmes entraînent également un lot de méfiance et de craintes partagées par des interviewées des trois groupes. Souhaitant, bien légitimement, être reconnues pour leur talent, leurs créations, leurs capacités, certaines d'entre elles ont dit craindre que l'association à un groupe exclusivement féminin jette un certain discrédit sur leur travail. L'intériorisation de la minorisation du travail des femmes n'épargne donc pas nécessairement des artistes aussi accomplies que ces femmes riches de plusieurs expériences professionnelles remarquables. L'une d'entre elles me confie d'ailleurs son malaise d'avoir été choisie comme directrice technique dans un organisme féministe :

Quand j'ai eu la *job*, ça me gênait énormément, [...] j'ai pu accéder à ce poste-là uniquement parce que j'étais une femme. J'étais directrice technique, et j'ai eu le sentiment que si ça avait été un organisme pas féministe, je n'aurais pas été la mieux qualifiée. Mais là, de toutes les filles du lot, oui, j'étais la mieux qualifiée.

Plusieurs interviewées invoquent le désir de profiter de la diversité des milieux mixtes, mais surtout la peur de créer des ghettos, de s'isoler. Anne-Claire Poirier fait état de ses réticences face à un univers de création constitué uniquement de femmes : « ça se peut très bien qu'une équipe ne soit que de femmes, mais c'est par choix, parce que c'est des

personnes compétentes et qu'on aime ce qu'elles font. Ça, j'ai rien contre, mais il ne faut pas non plus qu'on se crée nos propres ghettos ».

Les stratégies déployées afin de mettre sur pied ces projets dédiés à la création cinématographique des femmes n'ont pas été les mêmes à Studio D que pour la série *En tant que femmes*. Kathleen Shannon, directrice de Studio D, voulait permettre au plus grand nombre de ses comparses de faire des films. Situé dans un local du sous-sol de l'ONF, le Studio D a d'abord démarré dans l'esprit d'un atelier de formation. Pour la série *Just a Minute*, Shannon a investi le financement qu'elle avait obtenu pour un long métrage afin de permettre à plusieurs femmes de réaliser des films d'une minute et de faire leurs premières armes dans le métier. Même sans moyens, elle souhaitait que toutes puissent mettre la main à la pâte. Au fil du temps, le studio des femmes a vu éclore des œuvres marquantes comme l'oscarisé *If You Love This Planet* et son succès populaire *Not a Love Story*, qui ont contribué à la renommée internationale de l'ONF.

C'est dans une autre logique qu'Anne-Claire Poirier a imaginé la série *En tant que femmes*. Lorsqu'elle propose pour la première fois un projet de série avec des femmes à l'ONF, on lui suggère d'abord de faire des courts métrages de 10 minutes, ce qui ne lui convient pas du tout : « Mais pourquoi on ferait des petits films, parce qu'on est des petites filles ? » La réalisatrice craint que le travail des femmes soit frappé du sceau de l'amateurisme et revendique qu'on accorde aux femmes la reconnaissance de leur intelligence, de leur discernement, de leur talent et de leur capacité à faire des films avec les mêmes moyens que les hommes : « ce n'est pas parce qu'on était des femmes qu'on était des enfants, et qu'on était capables, autant que les hommes, de partir avec des budgets normaux ». C'est dans cet esprit qu'Anne-Claire Poirier invite des femmes qui ont déjà assez de métier pour se lancer dans la réalisation à participer à la série.

Lorsque Kathleen Shannon et Anne-Claire Poirier ont voulu mettre sur pied des projets pour produire de films de réalisatrices à l'ONF, il semble que dans un premier temps, elles n'aient pas été prises très au sérieux. Mireille Dansereau explique comment les initiatives des femmes étaient reçues : « quand Anne-Claire a proposé ça, les gars y croyaient pas du tout, ils ont juste dit : "on veut avoir la paix", puis ils voulaient pas avoir l'air fou, mais ils étaient

très machos ». Terre Nash rejoint l'analyse de Mireille Dansereau sur la question de l'appui financier donné à Studio D suite aux innombrables démarches de Kathleen Shannon : « I think they really gave Kathleen the money for this project – which she turned out in this other animal – they gave her the money really to shut her up, I think¹⁵ ».

Une fois les projets démarrés, les femmes commencent à s'imposer dans le milieu masculin de l'ONF, ce qui n'est pas toujours pour plaire à leurs collègues : « On prenait de la place, à l'Office, quand on arrivait à la cafétéria, toute notre gang de femmes, les gars étaient gênés, ça les dérangeait, quelque part, et certains le disaient » raconte Anne-Claire Poirier. En voyant des femmes, organisées en collectif, faire le même métier qu'eux, certains réalisateurs de l'ONF sont choqués, surtout lorsque les films commencent à être largement diffusés et acclamés. Anne-Claire Poirier se souvient même de certaines réactions de jalousie suite au succès populaire des films réalisés pour *En tant que femmes* : « C'est passé à la télévision sans annonces commerciales, toute la série. Les gars étaient enragés ! »

Jusqu'à maintenant, le monde de l'art demeure de toute évidence marqué par des hiérarchies sexuées, et les dynamiques sociales qui structurent la famille perpétuent l'attribution de la majeure partie des tâches parentales et familiales aux femmes, symboliquement et matériellement. Dans ce contexte, qu'est-ce qui a permis à des femmes de se tracer des parcours d'exception, de se frayer des chemins dans des univers qui ne leur étaient pas ouverts d'emblée et de combiner des vies familiales bien remplies à des carrières artistiques remarquables ? La comparaison des parcours de trois générations de femmes artistes montre que les horizons des femmes ont pu s'élargir au fil des bouleversements de l'institution familiale engendrés notamment par la démocratisation des moyens de contraception, par le développement du système de garderie et par l'accès des femmes à l'éducation et au marché du travail. Les femmes interviewées ont été témoins, actrices ou bénéficiaires de ces transformations qui relèvent toutefois davantage d'un processus de dissolution des barrières que d'une réorganisation profonde des rapports sociaux de sexe. En

¹⁵ « Je pense qu'ils ont subventionné ce projet de Kathleen Shannon – un projet qu'elle a transformé en quelque chose de complètement différent – je pense qu'ils l'ont subventionné pour la faire taire » (ma traduction).

l'occurrence, à travers des parcours plus ou moins sinueux selon la génération, elles sont parvenues à gagner une relative liberté d'action dans la sphère publique et à se réaliser à travers des activités qui, dans le cas pour le moins des deux premières générations d'artistes, leur étaient pratiquement inaccessibles. Elles ont ainsi réussi à se tailler une place dans des univers traditionnellement masculins et à contourner ou à surmonter les limites qu'elles y ont rencontrées.

Les récits de la plupart d'entre elles montrent toutefois que les transformations qui ont touché la sphère privée et favorisé leur participation à la sphère publique n'ont pas profondément remis en question le fait que les femmes demeurent les principales responsables du travail domestique et de toutes les charges familiales qui s'avèrent très prenantes malgré leur invisibilité sociale. De toutes les difficultés que des femmes artistes peuvent rencontrer dans leur carrière artistique, ce sont les défis liés à l'articulation de la vie familiale et de la pratique artistique qui ont le plus souvent été abordés par les interviewées.

Néanmoins, plusieurs d'entre elles ont aussi exprimé l'idée que leur trajectoire n'avait pas été marquée par leur position de femme, énonçant ainsi une vision plutôt asexuée de leurs parcours. Quelques-unes d'entre elles adoptent d'ailleurs une conception des rapports sociaux de sexe imprégnée de l'idée de l'interchangeabilité des rôles masculins et féminins en ce qui a trait à la majorité des fonctions professionnelles et des rôles parentaux.

Un simple jeu d'inversion des rôles féminins et masculins imaginé à partir de quelques passages des entretiens illustre pourtant de façon presque cocasse la constance de certaines dynamiques sociales sexuées. S'il est commun, pour des femmes qui ont mené de front leur carrière artistique et leur vie de mère, de dire que leur compagnon les a beaucoup *aidées* à s'occuper des enfants, une certaine ambiguïté se dégagerait de ce même commentaire s'il était formulé par un homme. En effet, si un homme disait qu'il a pu réaliser ses projets professionnels grâce à sa conjointe qui l'a *aidé* à s'occuper des enfants, on comprendrait implicitement qu'il a tout de même été le principal responsable des tâches parentales. Or, les parcours de presque toutes les artistes interviewées qui ont eu des enfants illustrent une dynamique où les hommes les plus impliqués *aident* – au mieux – leurs conjointes à assumer des responsabilités dont la charge continue d'être attribuée d'abord aux femmes.

Avant de poursuivre, j'aimerais également rappeler que les trajectoires impressionnantes des femmes signataires de *Refus global* et des premières grandes cinéastes québécoises n'auraient certainement pas été les mêmes si elles n'avaient pas été fortes d'une détermination exceptionnelle, poussées par de grandes passions et animées d'un désir viscéral de créer. Ce qu'elles partagent d'elles-mêmes en entretien en érudant les épreuves et les périodes plus difficiles semble d'ailleurs être représentatif de l'attitude qui leur a permis de mener des carrières artistiques florissantes, de cette manière qu'elles ont eue de regarder toujours devant et de ne pas s'attarder aux obstacles.

CHAPITRE VI

RENCONTRES DE L'ART ET DU POLITIQUE EN TROIS TEMPS

Au sein des discours dominants, les questionnements sur les hiérarchies de classe, de sexe et de « race » ont largement cédé le pas à un relativisme individualisant au sein duquel les inégalités sociales seraient légitimées par les choix personnels et par les particularités des différentes identités. À l'ère de la postmodernité, l'éclatement identitaire, le fractionnement du politique et la perte de vitesse des grands projets de société participent d'une désillusion massive qui accompagne la crise de la culture énoncée par plusieurs théoriciens et théoriciennes, crise que je résumerai avec Vander Gucht comme une

mise en crise des valeurs propres à la modernité, à savoir la croyance en la concomitance du progrès technique (les innovations, les découvertes,...) et du progrès moral (le bien-être, le bonheur, la justice sociale). Cette crise culturelle de la modernité fait douter qu'elle soit encore à même de porter un projet humaniste qui permette de résister aux sentiments d'isolement, de déracinement, d'impuissance, de perte de repères et de désarroi existentiel engendrés par cette même modernité (2004, p. 20).

Dans un contexte où le pouvoir des instances politiques est en outre limité par un assujettissement croissant à l'économie néolibérale, plusieurs cherchent des alternatives pour penser et mettre en œuvre le bien commun. La création artistique peut alors devenir, comme le suggère Lucille Beaudry, « un recours dans la quête du renouvellement du politique au sein d'une société davantage déterminée par les impératifs de l'économie de marché et par l'empreinte d'un pluralisme libéral dépolitisé » (1995, p. 5).

Les démarches des artistes rencontrées sont toutes porteuses d'un certain désir de participer à un mouvement pour le bien commun, que ce soit à travers leurs créations ou par le biais d'autres aspects de leur parcours. Elles n'ont cependant pas toutes fait ce qu'on appelle communément de « l'art politique » et c'est de manière très différente qu'elles ont articulé le rapport entre leur discipline artistique et les idées qui animent leur travail.

Parmi toutes les artistes interviewées dans le cadre de cette recherche, celles qui ont le plus mis de l'avant le côté politique de leur travail sont, sans contredit, les cinéastes impliquées dans les projets féministes de l'ONF. Le travail de ces dernières ne se résume pas qu'à ce qu'elles ont fait dans le cadre de Studio D ou d'*En tant que femmes*, mais la grande majorité de leurs films a néanmoins été traversée par des réflexions sociales. L'engagement des artistes automatistes s'est manifesté d'une certaine manière dans leur travail, mais c'est d'abord par leurs prises de position politiques et leur adhésion au fameux texte de Borduas qu'elles sont intervenues pour transformer l'ordre des choses. Chez les créatrices liées au Studio XX, les préoccupations sociales se déclinent en une myriade de réflexions sur l'environnement, les rapports sociaux de sexe et les relations interculturelles.

Chez plusieurs artistes interviewées, l'art s'articule au politique sans le faire de manière frontale. En investissant l'imaginaire, par l'évocation d'utopies ou par la fabrication d'enchantements, certaines œuvres agissent sur les consciences et participent au détour à susciter des réflexions qui interpellent notre rapport au monde. En ce sens, le goût des automatistes pour le rêve et la magie s'inscrit en réaction à la rigidité sociale et politique d'une époque. Quelques générations plus loin, Christine Brault me parle de la création artistique comme d'un espace de rêve salutaire pour des personnes qui vivent dans un contexte d'exclusion et de précarité sociale. Comme elle le raconte en parlant des créations collectives qu'elle réalise avec des Montréalaises d'origine chinoise, la création artistique peut ouvrir des brèches dans le quotidien :

j'ai quelques participantes qui travaillent vraiment dans la production, le travail à la chaîne, pis elles aiment pas leur travail. Dans le cadre de ce projet-là, elles trouvent un espace de rêve, où là, ça leur est permis de rêver. Elles m'ont remercié de leur donner cet espace-là. Et le goût de rêver de faire autre chose, et de croire qu'elles peuvent faire autre chose qu'un travail routinier.

Les pages qui suivent retracent les différents points de rencontre entre l'art et le politique qui ont émergé à travers les pratiques des artistes rencontrées dans le cadre de cette recherche. J'examinerai chaque génération d'artistes séparément afin de faire ressortir les spécificités contextuelles et disciplinaires de leurs approches respectives, et je proposerai ensuite quelques réflexions transversales sur l'engagement des artistes rencontrées.

6.1 Les femmes signataires de *Refus global* : ruptures et engagements

Les démarches des femmes automatistes se sont inscrites dans l'éclosion de la modernité artistique à travers un mouvement qu'on peut qualifier d'avant-garde. Le terme d'avant-garde peut porter à confusion. Inspiré de la figure militaire d'une armée de premier plan, il a d'abord désigné « un art au service du progrès social en même temps qu'un art en avance sur son temps, un art visionnaire » (Beaudry, 1995, p. 7) utilisé par les avant-gardes historiques comme art de combat (Moulène, 2006, p. 18) dans un esprit qu'on a pu qualifier de « messianisme révolutionnaire » (Vander Gucht, 2004, p. 9). L'expression a par la suite pris une signification plus axée sur l'aspect formel que sur l'aspect politique, désignant « une tradition de la table rase et de la rupture ne s'appliquant qu'à la seule pratique de l'art » (Beaudry, 1995, p. 8).

Les œuvres créées par les automatistes relèvent davantage de cette idée de rupture artistique que d'un art du progrès social, bien que leurs auteures aient été parties prenantes d'un groupe d'artistes engagés dans des réflexions collectives axées à la fois sur l'art et sur des questions sociales et politiques. Puisque l'engagement social et l'engagement dans l'art des femmes signataires de *Refus global* ne se sont pas nécessairement incarnés simultanément, je séparerai ma réflexion en trois temps, en me penchant d'abord sur leur engagement politique, puis sur l'inscription de leurs œuvres dans la modernité artistique et finalement sur la manière dont leurs œuvres ont pu interpeller la frontière entre la sphère privée et la sphère publique.

6.1.1 Automatismes et engagement social

Madeleine Arbour, Françoise Sullivan et Françoise Riopelle se souviennent des rencontres du groupe d'artistes réunis autour de Borduas comme de moments extrêmement effervescents. « On lisait Beaudelaire, Rimbaud, Verlaine. Déjà avant que ce soit permis », se rappelle Françoise Sullivan. Les membres du groupe dévorent les livres à l'Index, discutent d'art, de politique, de philosophie. Pour Madeleine Arbour, les discussions animées entre amis sont une découverte en soi : « j'ai été complètement émerveillée d'entendre des gens s'exprimer. Parce que chez moi, on était quatre filles, et ma mère et mon frère, mais on ne discutait pas entre nous ».

Dans le contexte québécois de la fin des années quarante, la signature de *Refus global* constitue un « geste véritablement radical » (Gagnon, 1998, p. 7). Pour les femmes, l'expression publique d'une telle parole dissidente est loin de concorder avec l'idéal féminin de l'époque incarné par la mère au foyer. Le texte rédigé par Paul-Émile Borduas et contresigné par quinze artistes membres du groupe automatiste dénonce les méthodes obscurantistes de l'Église catholique, l'attachement au passé et le repli sur soi et critique avec véhémence les élites dirigeantes et leur manière de gouverner par la peur (Gagnon, p. 485-486). Les dénonciations du manifeste sont par ailleurs soutenues par l'énonciation des idéaux portés par les automatistes québécois¹.

Bien que le manifeste automatiste ait rallié un groupe de seize artistes et amis, il a rejoint chaque signataire de manière différente. Celles que j'ai rencontrées m'ont raconté comment elles ont été personnellement interpellées par le texte et comment elles ont poursuivi les idéaux qu'il incarnait tout au long de leur vie, chacune à leur manière.

Pour Françoise Riopelle, la critique de la mainmise de l'Église était particulièrement importante. Toute jeune, elle manifeste déjà ouvertement sa révolte contre la religion « j'ai fait ma protestation quand j'avais 14 ans, avec la religion. Je suis allée trouver mon père, et je lui ai dit, moi, je n'ai pas la foi, je n'ai pas cette foi, quand je vais à l'église, je me sens hypocrite, je veux plus faire ça. ».

Pour Madeleine Arbour, le texte fait écho à la révolte intérieure qu'elle ressentait face à plusieurs aspects de sa propre vie. Lorsqu'elle veut louer un atelier pour travailler, sa mère s'y oppose, craignant pour la réputation de sa fille : « elle ne voulait pas parce que la société ne voulait pas, aurait pensé que j'étais une fille... Il fallait que je sois une fille bien ». Aussi, le manifeste dénonce des contraintes sociales qui ont déjà marqué l'expérience de la jeune Madeleine Arbour :

Quand Paul-Émile Borduas a lu *Refus global*, je pleurais, tout ce que j'avais ressenti était écrit. [...] Mais moi, je pouvais pas l'épingler, je pouvais pas l'écrire.

¹ Je n'entre pas dans l'analyse du manifeste automatiste, ce qui demanderait un trop long détour du côté de l'histoire de l'art et de la littérature.

Je pouvais pas épingler ma révolte contre l'Église, est-ce que vous comprenez ? Ma révolte contre la pauvreté. Ma révolte contre ma mère. [...] Je la vouvoyais, et je lui adressais à peine la parole.

Bien que le texte ait été rédigé par Borduas, le manifeste porte la trace des réflexions collectives élaborées par le groupe au fil des années. « Je savais que j'avais participé à façonner des idées, à clarifier des idées, et c'est pourquoi j'ai signé, parce que je trouvais que j'avais mis de moi-même dans ça, et que c'était quelque chose d'important », raconte Françoise Sullivan, qui se souvient d'une certaine désinvolture autour de la signature du manifeste. Ce qui la touche le plus dans le texte de *Refus global*, c'est le point de vue artistique, mais les autres aspects de la réflexion portée par le manifeste l'interpellent tout de même :

Le point de vue social était là aussi. Quand c'est écrit dans le *Refus global* qu'on veut la liberté pour tous, c'est pas seulement pour soi, c'est pour tout le monde qu'on le disait. On voulait que tous aient la possibilité d'être au meilleur d'eux-mêmes, pour pas que les gens restent étouffés quand ils avaient des possibilités de s'épanouir.

Le groupe automatiste prend d'ailleurs publiquement position lors de différents événements qui secouent le Québec des années quarante et cinquante. En 1949, lors de la grève d'Asbestos, les artistes signent un manifeste d'appui aux mineurs et organisent une collecte de vivres destinés aux grévistes. Comme le souligne François-Marc Gagnon, les activités artistiques des automatistes allaient de pair avec un combat pour la liberté d'expression, pour le droit à la dissidence et pour la reconnaissance des libertés individuelles : « l'automatisme n'était pas dissociable d'une contestation de l'ordre social établi et d'une aspiration à un monde plus libre que celui qu'on avait connu jusque là » (Gagnon, 1998, p. 615).

Dès la publication de *Refus global*, le manifeste soulève l'ire des autorités politiques et religieuses, entraîne le congédiement de Borduas de l'École du meuble et déclenche des débats populaires qui seront relayés par une série de lettres ouvertes dans les journaux de l'époque (Gagnon, 1998). Madeleine Arbour raconte qu'un flot de désapprobation s'est déversé sur les signataires :

Nous, les signataires de *Refus global*, on était des filles de rien. Parce que d'oser faire une chose pareille, est-ce que vous comprenez ? Et un jour, je me rappelle

d'avoir dit à ma mère, « vous ne l'aviez même pas lu », et la plupart des gens ne l'avaient pas lu. Mais on était bannies de la société.

Madeleine Arbour relate comment la condamnation du geste s'est exprimée parfois sournoisement, parfois ouvertement :

Quand Monsieur Birks [son patron] a su que j'avais signé ça [...] il m'a dit: « don't you dare, I don't know what you signed lately, but don't you dare do this again ». Comme si c'était mon père. Puis je suis sortie de là... Mais les gens ne nous regardaient plus, on était bannis.

Malgré les réprobations, Madeleine Arbour assume entièrement son geste : « quand ma mère a dit : "tu nous déshonores tous", on était au troisième étage, j'ai dit « ou je signe, ou je saute par le troisième ».

Plus de soixante ans plus tard, les trois signataires que j'ai rencontrées continuent de porter les idéaux du manifeste automatiste. À l'automne 2009, Françoise Sullivan est invitée à lire des extraits de *Refus global* dans le cadre du « Moulin à paroles », un événement théâtral et littéraire organisé à l'occasion du 250^e anniversaire de la bataille des plaines d'Abraham. Françoise Sullivan se réjouit de voir l'importance du texte maintenant reconnue : « je sais que c'est un texte extraordinaire, un texte poétique, puis un texte qui était visionnaire. Et les gens se sont levés, il y avait là une foule devant moi qui criait, qui applaudissait, et c'était extraordinaire ».

Madeleine Arbour et Françoise Riopelle se montrent moins enthousiastes devant les hommages qui leur sont rendus plusieurs années après leur geste dissident. Madeleine Arbour me partage sa colère de voir les institutions officielles célébrer ceux qu'elles avaient si durement punies lors de la publication du manifeste, notamment à travers le congédiement de Borduas. À la fin des années 70, lorsqu'elle se présente devant une salle bondée pour récupérer le doctorat honorifique remis par l'Université de Sherbrooke à son ami Jean-Paul Riopelle, elle est choquée de voir la salle l'ovationner alors qu'elle et ses camarades avaient été « tant méprisés » auparavant : « Je les ai regardés puis j'ai pensé, vous pouvez tous penser ce que vous voulez, moi, je suis pas une déesse, je suis Madeleine Arbour, puis il était normal que je pose ce geste-là, puis j'aime pas qu'on me glorifie pour ça ».

Maintenant que l'importance du mouvement automatiste a été reconnue par les milieux artistique, académique et politique, plusieurs semblent avoir oublié à quel point le geste des signataires avait été audacieux dans le contexte québécois de la Grande Noirceur, comme le raconte Madeleine Arbour : « tous les gens qui disent maintenant : « j'aurais signé *Refus global* », y'en a qui m'ont dit ça toute ma vie, c'est pas vrai, ils avaient peur des positions de leurs parents, de telles ou telles choses, et moi, j'avais peur de rien ».

Dans la même veine, lors d'une des célébrations anniversaires du manifeste, Françoise Riopelle refuse d'aller s'asseoir au premier rang : « j'ai jamais compris toutes ces fêtes d'anniversaire de *Refus global*, dans le sens qu'on a été tellement blâmés d'avoir écrit ça. [...] Je pouvais pas accepter ça. Je trouvais aussi, je trouve encore que le progrès qui a été fait est pas si grand que ça, dans la société actuelle ». En tant que signataire de *Refus global*, en 2002, Madeleine Arbour refuse pour sa part de se rendre à l'église pour assister aux funérailles de son grand ami Jean-Paul Riopelle qui était, lui aussi, très critique de l'institution catholique (Moisan, 2002). C'est avec le même esprit de dissidence que Françoise Riopelle a récemment quitté le foyer pour personnes âgées où elle habitait, refusant d'être « standardisée » dans un endroit « tout à fait contraire à l'humain » et où le seul futur envisageable est la mort.

6.1.2 Un pas dans l'inconnu : l'engagement artistique des femmes automatistes

L'engagement artistique des femmes qui ont signé *Refus global* s'inscrit ainsi dans la foulée des gestes de rupture qui ont caractérisé les débuts de la modernité artistique. Au Québec, à partir des années 1940, cette modernité artistique s'incarne dans des mouvances qui critiquent le gouvernement de Duplessis et le climat sociopolitique autoritaire de l'époque. Dans la foulée du mouvement pour l'individualisme libéral qui s'oppose au conservatisme ambiant, la modernité artistique affirme l'importance de l'expérience humaine, de la subjectivité et de la liberté de l'artiste (Beaudry, 1993, p. 13-14). Alors que l'art classique était axé sur la reproduction ou sur la représentation du monde, l'art moderne se centre sur l'exploration formelle et sur l'expression créative de l'artiste. Aussi, en filiation avec l'esprit qui anime la modernité politique, la modernité artistique « se construit contre la tradition, en faveur du progrès et surtout du « nouveau » (*Ibid.*, p. 9). C'est dans ce contexte qu'on peut situer le rapport que Françoise Sullivan entretient à la peinture, dont elle parle

comme d'un combat « pour faire quelque chose de nouveau qui n'a jamais été fait avant. Quand on n'a pas de modèles, qu'est-ce qu'on fait ? Il faut se battre pour arriver à quelque chose. » Françoise Riopelle répond de la même manière à ma question sur les obstacles rencontrés : « le défi est toujours constant, je veux dire, essayer de montrer des choses qui ne sont pas faites par les autres, c'était un défi en soi. C'était quand même gros, ce qu'on a fait ».

Pour m'expliquer son rapport à l'engagement, Françoise Sullivan me renvoie à un mot de Sol LeWitt : « l'art ne doit pas être engagé, c'est l'artiste qui doit l'être ». Elle souligne par ailleurs que les automatistes ne voulaient pas créer des œuvres destinées à véhiculer un message politique explicite : « jamais on voulait faire une œuvre qui soit de la propagande, par exemple. On méprisait beaucoup la peinture russe qui était de la propagande, ou allemande ». Pour Françoise Sullivan, il s'agit de faire des choses nouvelles, d'aller là où personne n'est allé avant, « de faire un pas dans l'inconnu ». À l'opposé des créateurs directement connectés sur une réflexion politique, Françoise Sullivan est plutôt de ces artistes que Lucille Beaudry décrit comme « ceux pour qui le seul projet de révolution/innovation esthétique comporte et exprime l'espoir que la société changera d'emblée » (Beaudry, 1995, p. 7). Plusieurs artistes automatistes canalisent ainsi leur désir de changement social dans une approche de l'art qui se veut libre, décloisonnée, innovatrice.

La réflexion développée par Jacques Rancière autour de la modernité artistique peut contribuer à éclairer les démarches des femmes signataires de *Refus global*. En fait, Rancière parle d'un « régime esthétique des arts », plutôt que de modernité, un terme qu'il juge trop imprécis. Le courant ainsi désigné « identifie l'art au singulier et délie cet art de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts » (Rancière, 2000, p. 33). Dans la même veine, Beaudry qualifie la modernité artistique en termes de ruptures dont les plus importantes visent l'académisme et la hiérarchie des genres qui « non seulement a signifié un ordre moral et idéologique sous-tendant le travail pictural, mais de surcroît, la prééminence du sujet (peint) sur la créativité de l'artiste (le sujet peignant) » (Beaudry, 1993, p. 9). À la lumière de ces réflexions, on peut avancer que les femmes automatistes ont contribué à concrétiser le projet moderniste en décloisonnant les disciplines artistiques et en intégrant l'art et la magie dans la vie quotidienne.

Lorsque je la questionne sur les défis qu'elle a rencontrés dans son parcours artistique, Françoise Riopelle explique que sa démarche en danse ne correspondait ni au cadre classique ni à la tradition populaire québécoise. En investissant la danse, plusieurs femmes signataires du manifeste ont développé des formes d'expression originales qui s'inscrivaient en faux par rapport à une tradition disciplinaire assez contraignante pour les femmes, notamment en ce qui a trait au contrôle du corps. Dans le Québec d'avant la Révolution tranquille, la danse est restreinte par la morale catholique :

La danse, autrefois, c'était la danse en famille. Les gigue, toutes ces choses-là. Et c'était très surveillé. S'il y avait des jeunes qui dansaient, les parents étaient certainement dans la salle. C'était pas un art que l'on admirait, c'était pas le spectacle, c'était fait en communauté. Le Québec, avec ses questions de religion, la danse, c'était presque le péché. Ça évoquait les sens.

Françoise Riopelle raconte d'ailleurs comment un spectacle de danse qui devait être présenté à la salle du Gesù a dû être déplacé ailleurs, les jésuites étant incommodés par la présence de tous ces danseurs et danseuses en léotards et en collants.

Lorsque Françoise Riopelle commence à s'intéresser à la danse, la danse moderne commence à se développer en Amérique du Nord, particulièrement à New York. Les années passées en France lui imposeront une pause dans sa démarche, car le monde de la danse y était encore très traditionnel : « à ce moment-là, en Europe, au point de vue danse moderne, y'avait pas grand-chose. Y'avait presque rien. Donc, pendant quelques années, j'ai pas pu étudier, puis je voulais pas retourner au classique, y'en était pas question ».

Par le biais d'une exploration de nouvelles formes d'expressions, les femmes automatistes ont pu s'éloigner de certaines traditions disciplinaires qui limitaient la place des femmes à divers égards. À travers les installations réalisées dans les vitrines d'un grand magasin par Madeleine Arbour, la conception de verrières intégrées dans des espaces publics par Marcelle Ferron et la performance de chorégraphies au grand air, sans public, par Françoise Sullivan, pour ne citer que quelques exemples, les femmes automatistes sont par ailleurs incontestablement sorties des cadres conventionnels de l'art classique. Ainsi, les chorégraphies *in situ* de Françoise Sullivan rompent, comme le remarque Gilles Lapointe, « avec les codes de représentation de son époque, particulièrement en ce qui a trait à la

constitution de ce couple assez insolite et uni en une étrange contredanse, que forme ici la danseuse avec le Grand Nord » (2008, p. 147).

Si le travail des femmes automatistes a été reconnu plus tardivement que celui de leurs confrères masculins, certaines de leurs œuvres ont indéniablement marqué l'histoire de l'art. Gilles Lapointe envisage d'ailleurs la *Danse dans la neige* de Françoise Sullivan comme « l'une des manifestations les plus originales de l'automatisme québécois, en particulier à l'étranger, où elle figure souvent parmi les pièces maîtresses des expositions du groupe » (2008, p. 149).

6.1.3 Incursions créatives dans la sphère privée

À travers certains pans de leur travail artistique, les femmes qui ont signé *Refus global* ont participé d'une certaine manière à remettre en question la dichotomie privé/public. Parmi les signataires de *Refus global* rencontrées, les démarches de Madeleine Arbour et de Françoise Sullivan sont particulièrement intéressantes à ce propos.

Le travail de Madeleine Arbour pratique de véritables incursions de l'art dans la sphère privée. Avec ses intérieurs, la designer transforme le rapport quotidien des gens à leur espace de vie. Que ce soit dans sa carrière en design ou à la télévision, Madeleine Arbour s'inspire d'une connaissance intime de ceux et celles à qui s'adressent ses créations. Lorsqu'elle prépare ses émissions de télévision, Madeleine Arbour est animée par le désir d'inspirer la créativité des femmes et des enfants qui l'écoutent. À l'émission *Femmes d'aujourd'hui*, elle partage idées pratiques et trouvailles design avec des femmes qu'elle sait très prises par le travail domestique. Elle profite également de son temps d'antenne pour introduire ses auditrices au monde de l'art et du design, malgré les réticences de ses employeurs qui pensent que les femmes n'y comprendront rien. En enseignant des trucs pratiques tout comme en partageant ses connaissances artistiques, Madeleine Arbour veut faire une différence dans la vie des femmes qui n'ont pas la même liberté d'action et de mouvement qu'elle :

je me disais, y'a une femme qui est assise là – oubliez pas que ça fait longtemps, ça – cette femme-là, les enfants sont partis à l'école, puis elle va être obligée de préparer le souper bientôt, elle a mis la planche à repasser devant la télévision, elle repasse, puis il faut que je lui apporte. Puis là, je leur disais : "y'a une chose que je vais vous dire, faites-vous une place dans la vie. Si vous en avez pas une place dans la maison, à vous, y'a personne qui va vous en faire".

Ses émissions de télévision lui vaudront d'ailleurs un abondant courrier d'auditrices intimement touchées par son travail; aujourd'hui encore, des femmes rencontrées par hasard la remercient pour ce qu'elle leur a apporté à travers les émissions *Bricolez, bricolons* et *Femmes d'aujourd'hui*.

Françoise Sullivan, pour sa part, a inscrit son œuvre dans l'idéal automatiste, en étant très près de l'expérience humaine, dans la spontanéité du geste, en dehors des créneaux habituels de l'art académique. Selon Patricia Smart, le travail de Françoise Sullivan est ainsi guidé par le fil conducteur de sa vie de femme. La spécialiste de l'histoire féminine de l'automatisme explique comment la chorégraphe, danseuse, peintre et sculpteure a touché l'universel à partir d'un matériau très personnel : « Plutôt que d'une révélation de la vie de l'artiste, il s'agit donc d'une *présence* de l'artiste dans son œuvre, présence qui transcende la seule dimension personnelle pour signifier autre chose » (Smart, 1998, p. 271). Le fil entre l'art et la vie que tisse Sullivan s'incarne dans ses chorégraphies *in situ*, puis plus tard dans des pièces qui incorporent des matériaux du quotidien et dans l'incorporation de traces biographiques dans ses œuvres (Smart, 1998). Françoise Sullivan laisse émerger des bribes de sa vie de femme au fil de ses créations en juxtaposant une photo d'un de ses fils avec une peinture du XVI^e siècle, en illustrant un compte-rendu de croissance de ses quatre fils avec des photographies puis en laissant des empreintes de son propre corps sous forme de résidus corporels exposés dans une vitrine de galerie. Lorsqu'elle expose dans les vitrines d'une galerie aux portes verrouillées et aux fenêtres bouchées en 1973, Françoise Sullivan poursuit toujours l'idéal automatiste en commentant « la séparation habituelle entre l'art et la vie » (Smart, 1998, p. 280).

Une autre signataire de *Refus global* pose un regard encore plus appuyé sur la sphère privée à travers une œuvre largement autobiographique. Il s'agit de Thérèse Renaud, décédée en 2005, qui a laissé une œuvre littéraire dans laquelle elle aborde « la tension parfois pénible

entre le rôle traditionnel d'épouse et de mère et le besoin urgent d'accéder à une autre forme d'expression créatrice » (Smart, 1998, p. 232). Il faudra huit ans pour qu'elle parvienne à faire publier *Une mémoire déchirée*. Patricia Smart avance que les multiples refus des éditeurs auraient peut-être été dus à ce que le manuscrit « ne traitait que d'une vie privée et, pire encore, d'une vie de jeune femme » (1998, p. 235).

6.2 Cinéastes engagées : anthropologues, animatrices et militantes

Les démarches des femmes qui ont participé aux projets féministes développés à l'ONF relèvent d'une tout autre forme d'engagement que celles des signataires de *Refus global* dont il vient d'être question. Les cinéastes rencontrées démarrent leur carrière à une époque animée de toutes parts par une multitude de mouvements contestataires. Cette période verra naître des formes d'art très proches des sciences humaines où l'artiste tente « un questionnement de situations existantes et de représentations courantes, de la *doxa* en quelque sorte, empruntant pour un temps les mêmes chemins que le sociologue » (Vander Gucht, 2004, p. 57). Parmi toutes les disciplines artistiques qui ont pu alimenter les débats et les discussions collectives de la sphère publique québécoise au cours des décennies 70 et 80, le cinéma a occupé une place de choix, notamment en raison des possibilités offertes par la diffusion télévisuelle qui permet de rejoindre de larges pans de la population.

Francine Couture classe les artistes engagés des années 1960 en fonction de trois types : l'artiste anthropologue, qui observe la société et réfléchit les identités collectives, l'artiste animateur qui interpelle la participation du public aux démarches créatives, et finalement, l'artiste militant qui met son travail au service des mouvements politiques desquels il participe (1999, p. 58-76). Plusieurs traits du travail des cinéastes interviewées relèvent à certains égards de chacun des trois types artistiques définis par Francine Couture.

6.2.1 Le cinéma comme regard sur le monde

Le travail des cinéastes se rapproche d'une démarche anthropologique ou sociologique lorsqu'elles réalisent des films pour rendre visibles et expliquer certains pans de la vie sociale. La série *En tant que femmes* met en images différents aspects du vécu des femmes. Ces thématiques animent également une grande partie du travail réalisé au Studio D, bien que celui-ci n'y soit pas uniquement dédié. De l'écologie à la vie des quartiers populaires de

Montréal, plusieurs autres sujets ont inspiré aux cinéastes de Studio D des films motivés par des préoccupations sociales.

Souvent, ce sont des expériences très personnelles qui ont inspiré aux cinéastes rencontrés des films qui posent un regard poétique et analytique sur différentes réalités sociales. Bonnie Sherr Klein raconte avoir eu l'idée de faire *Not a Love Story* en se questionnant sur l'effet que pourrait avoir la pornographie sur sa propre fille : « it came from going to a Maxmilk with my daughter Naomi, when she was nine, and seeing a tits and ass magazine, and wondering what she would make of it² ».

Sur un tout autre mode, dans *La vie rêvée*, Mireille Dansereau amorce une réflexion sur l'obsession de l'image et critique les préceptes de l'amour romantique en mettant en scène une jeune femme « complètement fascinée par un homme plus vieux, un homme marié, inaccessible ». C'est le sentiment personnel de la réalisatrice face aux standards de beauté qui alimente la réflexion à l'origine de son scénario : « je critique les magazines, je critique l'imposition de cette image-là, peut-être parce que j'avais pas ce qu'il fallait pour y ressembler, mais en même temps je trouvais ça épouvantable qu'on soit soumises, déjà à cette époque-là, à ces modèles ». La démarche de la jeune cinéaste s'inspire de l'attitude de sa mère, « qui était belle et soumise », et s'incarne sur un mode onirique dans un film de fiction où les coups de gueule passent en sous-texte : « c'était une révolte, j'étais révoltée contre mon milieu, j'étais révoltée contre cette société-là, contre ces valeurs-là », explique Mireille Dansereau.

Plusieurs films très sociaux ont ainsi été inspirés par des expériences et des questionnements personnels alors qu'à l'inverse, plusieurs films basés sur les histoires de vie des cinéastes développent des points de vue qui dépassent largement l'expérience individuelle. Dans cette veine, après avoir entrepris une grande quête pour démystifier ce que sa fille avait vécu avant d'être assassinée, Anne-Claire Poirier a eu envie de partager le fruit de son cheminement personnel en réalisant un film qui parle de toxicomanie et d'exclusion

² « Ça m'est venu en allant au Maxmilk [dépanneur] avec ma fille Naomi, quand elle avait neuf ans, en voyant une revue de sexe, je me suis demandé ce qu'elle en comprendrait » (ma traduction).

sociale. Le projet de faire un film sur ce sujet naît d'un désir de diffuser une analyse pour enrichir la réflexion collective. Les recherches pour ce qui allait devenir *Tu as crié LET ME GO* ont ainsi amené la cinéaste à interroger des spécialistes de la question de la toxicomanie aux quatre coins du monde, mais aussi à « aller dans la rue, aller voir comment ça se passe là, aller voir la réalité, essayer de comprendre ».

C'est ce même désir d'alimenter une réflexion collective à partir des expériences individuelles qui mènera Bonnie Sherr Klein à entreprendre une démarche cinématographique inspirée de la transformation de sa vie suite à deux accidents vasculaires cérébraux survenus à la fin des années 80 qui l'ont privé d'une grande partie de ses capacités motrices. En réalisant *SHAMELESS : The ART of Disability*, Bonnie Sherr Klein a voulu objectifier son expérience personnelle pour lui donner un sens et une utilité :

Somehow, being able to objectify what was happening to me, as becoming disabled. To look at that from outside as a filmmaker, like to be able to journal about it, and then to make radio shows, and a book, and a film. In a sense, to take the focus off myself. Even though it's on me, but somehow, widening the focus to be, I guess the word is useful³.

6.2.2 Processus participatifs

Les cinéastes rencontrées se sont également faites « artistes animatrices ». La série *En tant que femmes* tout comme les projets de Studio D ont suscité la participation populaire et engagé une interaction dynamique entre les cinéastes, les sujets des films et le public, et ce, à toutes les étapes du processus cinématographique.

Avec la série *En tant que femmes*, Anne-Claire Poirier instaure des opportunités d'échange et de réflexions collectives dès la phase de recherche et de développement des scénarios. Le processus de création commence avec la formation de cinq groupes de discussion auxquels prennent part de femmes issues de différents groupes sociaux. Des mères

³ « D'une certaine manière, arriver à objectiver ce qui m'était arrivé en devenant handicapée. Comme cinéaste, regarder ça de l'extérieur, notamment en arrivant à écrire, puis à faire des émissions de radio, puis un livre, puis un film. Dans un certain sens, détourner l'attention de moi-même. Même si c'est sur moi, élargir la perspective pour en faire quelque chose d'utile » (ma traduction).

au foyer, des intellectuelles, des travailleuses, des adolescentes et des aînées participent durant plusieurs mois à des rencontres hebdomadaires au cours desquelles les cinéastes arriment leur démarche aux diverses réalités des femmes.

Le désir de donner la parole aux personnes exclues imprègne le travail de plusieurs cinéastes rencontrées. Ces nouveaux espaces d'expression sont investis par des cinéastes émergentes qui entreprennent également de partager leurs outils de communication avec des plus exclus qu'elles. La création du Studio D permet à des femmes de s'exprimer et d'utiliser le cinéma pour mettre en débat de sujets qui les concernent. Comme l'explique Terre Nash, « It was like giving a voice to the voiceless. It was very political then, in a sense that a lot of issues that women had were particularly invisible at the film board. They weren't addressed, and they weren't considered important⁴ ». Pour Bonnie Sherr Klein, cette approche constitue même le fil conducteur de son propre travail de réalisatrice : « I guess the thread, the continuity I see in my work is giving voice to people who didn't have voice⁵ ». Pour plusieurs cinéastes impliquées dans les projets féministes de l'ONF, il s'agit donc de prendre la parole, mais aussi de la partager. C'est ainsi que Dorothy Hénault et Bonnie Sherr Klein mettent sur pied un projet de démocratisation des médias documenté dans le film *VTR St-Jacques, opération boule de neige* : « On a commencé, Bonnie et moi, un projet où on mettait les médias, la vidéo entre les mains des citoyens, pour que les gens puissent parler directement, qu'ils n'aient pas besoin d'interprètes cinéastes. » La démarche des deux cinéastes prend forme alors que plusieurs initiatives populaires vont dans le même sens : « that was whole movement of sharing the media. Letting people speak for themselves⁶ », relate Bonnie Sherr Klein. La cinéaste explique que cette ligne directrice a par ailleurs guidé son implication féministe tout comme ses luttes pour les droits des personnes handicapées.

⁴ « C'était comme donner une voix aux sans-voix. À l'époque, c'était très politique puisque plusieurs problèmes qui touchaient les femmes étaient particulièrement invisibles à l'Office. Ils n'étaient pas abordés et n'étaient pas considérés comme importants » (ma traduction).

⁵ « Je pense que le fil conducteur, la continuité de mon travail est une volonté de donner la parole aux sans-voix » (ma traduction).

⁶ « Il y avait tout un mouvement de partage des médias. On voulait que les gens puissent prendre eux-mêmes la parole » (ma traduction).

Au Studio D, plusieurs visionnements publics sont organisés en cours de montage : « on faisait des tests avec des publics cibles, on modifiait le film s'il était pas assez clair, s'il n'avait pas assez d'impact », raconte Dorothy Hénault. La cinéaste explique que l'objectif des cinéastes est politique avant d'être artistique : « on voulait faire des films qui faisaient en sorte que les gens ne parlent pas du film, mais qu'ils parlent de leurs vies ». Dans un contexte où les idées féministes commençaient à circuler plus largement, où les femmes n'avaient pas, à priori, d'espace de réflexion collective, les projets féministes des cinéastes de Studio D et de la série *En tant que femmes* répondaient au besoin criant des femmes de parler de leurs réalités et de remettre un certain nombre de choses en question.

La diffusion des films de Studio D et de la série *En tant que femmes* s'inscrit elle aussi dans un processus interactif entre les cinéastes et le public. Des équipes de cinéastes accompagnent les films en tournée à travers le pays et animent de nombreuses discussions avec le public. Plusieurs de ces films ont par ailleurs déclenché des initiatives populaires importantes. Terre Nash raconte que des dizaines de groupes citoyens pour la paix ont été créés dans les sous-sols d'églises des quatre coins du Canada suite à la diffusion de son film *If You Love This Planet* : « I did go to a lot of screenings, I conducted feed back sessions, and after almost every screening we had, a peace group would start. Everywhere⁷ ». Certains films ont engendré des initiatives collectives, d'autres ont agi sur un autre plan en suscitant des réflexions transformatrices. Plusieurs décennies après la sortie de *Not a Love Story*, Bonnie Sherr Klein continue de recevoir des échos de son film : « The reactions of women was so intense and personal, 29 years later, I still meet so many, – at least once a week – who tells me that this film changed her life. And I'm never sure what that means. I think what it means is that they saw the world and saw relationships differently⁸ ».

⁷ « Je suis allée à beaucoup de projections, j'ai animé des séances de discussions, et après la plupart des projections, un groupe pour la paix était mis sur pied. Partout » (ma traduction).

⁸ « Les réactions des femmes ont été très intenses et personnelles, 29 ans plus tard, je continue d'en rencontrer plusieurs – au moins une fois par semaine –, qui me raconte que ce film a changé sa vie. Et je ne suis jamais certaine de comprendre ce que ça signifie. Je pense que ça signifie qu'elles en sont venues à voir différemment le monde et les relations » (ma traduction).

Anne-Claire Poirier relate pour sa part comment la série *En tant que femmes* a circulé dans toute la province puis dans les festivals à travers le monde, propulsée par la coïncidence imprévue de sa sortie avec l'année internationale des femmes en 1975. Les projets des cinéastes rencontrées s'inscrivent ainsi dans un contexte où les femmes commencent à remettre en question les dynamiques sexuées qui régissent leurs vies et où les luttes féministes occupent une place de plus en plus significative dans la sphère publique québécoise.

Lorsque les films de la série *En tant que femmes* sont diffusés à la télévision de Radio-Canada, tout un dispositif est mis en place pour permettre au public de s'exprimer : les gens peuvent téléphoner à l'ONF où des cinéastes répondent aux appels. Dorothy Hénault se souvient du succès phénoménal de cette initiative : « il y avait 20 téléphones et tellement de gens qui téléphonaient, ça a duré longtemps après [...] Et c'était vraiment formidable, parce que c'était très clair que les gens avaient besoin de parler de ça ». Les réactions du public suite à la diffusion des films montrent que les œuvres avaient frappé en plein dans le mille, comme le souligne Anne-Claire Poirier : « c'était extraordinaire! Il faut bien dire que les femmes n'avaient jamais entendu des choses comme ça sur elles ».

La série se développe vraiment comme un espace d'expression pour les femmes : « même si on regarde maintenant, la série *En tant que femmes*, c'était pas revendicatif, mais ça parlait de choses dont on ne parlait pas d'habitude. On laissait les femmes parler », explique Anne-Claire Poirier. D'autres initiatives des cinéastes rencontrées s'inscrivent dans une démarche plus contestataire, voire militante, mais dans un cas comme dans l'autre, le travail des cinéastes féministes s'est inscrit dans une posture d'opposition face aux codes dominants de l'art tout comme envers ceux de l'ordre social patriarcal. À travers les démarches participatives et les dispositifs interactifs de diffusion tout comme dans les réflexions qui animent leur travail, les cinéastes interviewées endossent à la fois la posture de l'artiste « animatrice » et de l'artiste « militante ». Ces deux rôles se rejoignent dans un processus à l'image des luttes contre l'oppression des femmes qui se sont construites dans un mouvement de va-et-vient dynamique entre la pensée politique féministe et les actions populaires, comme le rapporte Bonnie Sherr Klein :

we, as artists, which is a word I never used then, where so in touch with the community of women. They were feeding us and we were feeding them, and this was such a big part of the feminist movement, in a sense, we were leading and we were following, and we were making the films that were so needed, and were so seen⁹.

6.2.3 *Création et militantisme*

Pour certaines réalisatrices rencontrées, l'engagement politique constitue le principal moteur de la création. C'est le cas de Dorothy Hénault, au moment où elle travaille au Studio D : « je ne faisais pas ça comme mon art, mais comme mon militantisme. », dit-elle. C'est d'ailleurs par la peinture, plus que par le cinéma, que Dorothy Hénault déploiera réellement sa créativité artistique. Bonnie Sherr Klein se sent, pour sa part, connectée au mouvement féministe sans pour autant s'identifier comme une militante. En tant que cinéaste, elle souhaite développer des outils pour le débat, pour la discussion : « We were appearing from maybe a naïve premise, that to just present information and open people's eyes was, in a sense, enough, or was the role of film, particularly¹⁰ ».

Si la rencontre de l'art et du politique peut parfois donner lieu à des œuvres où la finesse de l'esthétique est sacrifiée au profit de l'efficacité d'un message à transmettre, cette pauvreté formelle est critiquée même chez les plus militantes des artistes rencontrées. Tout en abordant le cinéma comme un média politique, Dorothy Hénault insiste sur la nécessité de travailler la forme pour servir le fond :

Il y avait des cinéastes à *Challenge for Change* qui faisaient des films ben plates, parce qu'ils étaient vertueux. Ils pensaient, si c'est vertueux, ça n'a pas besoin d'être beau, ou soigné artistiquement. Il y en a peut-être même qui pensaient que soigner artistiquement, c'était comme falsifier. Mais pour moi, l'impact, c'est que plus tu mets de l'art dans ton film, plus il a de l'impact.

⁹ « Comme artistes – un mot que je n'utilisais jamais à cette époque –, nous étions tellement liées à la communauté des femmes. Elles nous nourrissaient et nous les nourrissions, et c'était une tellement grande partie du mouvement féministe, dans un sens, nous menions et nous suivions à la fois, et nous faisons des films si nécessaires qui ont été beaucoup vus » (ma traduction).

¹⁰ « Nous partions de la prémisse peut-être naïve que le simple fait de présenter des informations et de sensibiliser les gens était suffisant ou que c'était le rôle spécifique du cinéma » (ma traduction).

Ainsi, alors que plusieurs démarches issues du Studio D sont élaborées pour donner la parole à la population et pour susciter les débats, les œuvres comme telles ont parfois été placées au second plan : « the films started to be made really for social change, and really to help women, as tools for discussion. It was really about the process, it wasn't really about the product¹¹ » explique Terre Nash.

Les cinéastes rencontrées partagent pourtant une approche artistique du cinéma alimentée par diverses réflexions esthétiques. Plusieurs films réalisés par Terre Nash sont portés par son engagement social, mais la cinéaste conçoit que la force du média dépasse largement celle des messages qu'il transmet : « I would say that it doesn't necessarily have to have a message itself, but the way of seeing, is itself a message, you know, because all stories are loaded, we pretend they are neutral, but there are no stories that are neutral¹² ». En préparation pour son prochain film, la cinéaste a développé toute une réflexion sur la manière dont les histoires contribuent à façonner le réel. Alors qu'on raconte les histoires des uns, celles des autres sont invisibles, exclues des imaginaires individuels et collectifs.

Bonnie Sherr Klein, pour sa part, aborde le cinéma comme un outil de changement social tout en développant une approche spécifiquement cinématographique : « I don't think film is a particularly good medium for intellectual discourse. I think it's an emotional medium, and it speaks to our guts. And the same way about making it, you make it from your guts¹³ ».

C'est dans cette logique qu'en voulant faire un film sur le viol, Anne-Claire Poirier décide de réaliser une fiction plutôt qu'un documentaire. Impossible, ici, d'utiliser les

¹¹ « Les films ont d'abord été faits pour le changement social, et pour aider les femmes, ils constituaient des outils de discussion. C'est le processus, davantage que le produit final, qui était important » (ma traduction).

¹² « Je dirais qu'il ne doit pas nécessairement y avoir un message en soi; la manière de voir est elle-même un message, tu sais, parce que toutes les histoires sont chargées, on prétend qu'elles sont neutres, mais il n'y a pas d'histoires neutres » (ma traduction).

¹³ « Je ne pense pas que le cinéma est un média approprié aux discours intellectuels. Je pense que c'est un média émotif qui interpelle nos tripes. C'est aussi de cette manière, avec les tripes, qu'on fait les films » (ma traduction).

procédés du cinéma direct — « y'a quand même pas un violeur qui va m'attendre au coin d'une rue avec un caméraman... », ironise la cinéaste. Aussi, la perspective d'enchaîner les entrevues ne l'intéresse pas tellement : « j'en ai fait beaucoup, d'entrevues, j'ai parlé avec des femmes qui avaient été violées, mais c'est pas ça qui va toucher les gens, ils vont juste dire, « la pauvre femme ». Alors je savais qu'il fallait frapper plus fort que ça, et plus bas que ça ».

Le film *Mourir à tue-tête* aura effectivement un effet coup de poing. Si la violence inouïe qu'il met en scène a découragé certaines personnes d'aller le voir, le film atteint tout de même ses cibles. À preuve, Anne-Claire Poirier évoque des réactions exprimées au Festival de Cannes lors de la projection de presse du film :

y'a un journaliste qui s'est levé [...] c'était le journal de Marseille, et il dit : "Je tiens à vous dire ce qui m'est arrivé. Et peut-être que d'autres ont senti la même chose". Il dit, "moi, à un certain moment, dans le film, je suis venu très près de sortir. Mais très près. Parce que j'ai senti que vous me donniez vraiment des claques sur la gueule. Mais je suis resté. Et je me suis rendu compte que je le méritais." [...] Alors là, la salle entière, complètement debout ! Ça, ça a été la chose... ! Et naturellement, il a fallu un certain courage pour dire ça. Parce que c'est évident que c'est un film qui fait pas plaisir.

Une fois lancées dans la sphère publique, certaines œuvres développent une trajectoire autonome qui s'écarte des intentions de leur créatrice. C'est le cas du film *Not a Love Story* réalisé par Bonnie Sherr Klein :

that was interesting, because in a sense, you don't have control over what people will make of your film. There was a whole anti-pornography movement, that was beginning, and the film catalyzed that movement more. And it wasn't necessarily a movement I would join, personally¹⁴.

6.2.4 *Le privé est politique*

Les œuvres des cinéastes qui ont participé aux projets féministes de l'ONF ont directement remis en question la frontière entre la sphère privée et la sphère publique; les

¹⁴ « C'était intéressant parce que dans un sens, on n'avait pas le contrôle sur ce que les gens allaient faire de nos films. Il y avait un mouvement contre la pornographie qui commençait à se former et qui a été catalysé par le film. Et personnellement, ce n'était pas nécessairement un mouvement auquel je me serais jointe » (ma traduction).

films du Studio D et de la série *En tant que femmes* ont participé à toute la mouvance qui a voulu faire passer le slogan « le privé est politique » de la théorie à la pratique. Les sujets qu'elles ont abordés, les processus de création qu'elles ont développés et les dispositifs entourant la diffusion des films ont contribué à politiser les enjeux vécus isolément par les femmes québécoises. Terre Nash a pu saisir la portée des œuvres en étant en contact étroit avec le public : « I worked in distributing films in Studio D for a couple of years, in taking them out, and films on domestic violence, and I saw that women would come and be able to talk, and found out that some of them had these problems that were sort of invisible¹⁵ ».

En faisant des films sur des thématiques comme le viol, la violence conjugale, l'avortement, la maternité, la famille, le mariage ou les relations de couple, les cinéastes ont travaillé dans le sens d'un projet féministe pour réfléchir collectivement les questions qui touchent l'ensemble des femmes d'une manière ou d'une autre. Ce sont alors des sujets délicats, difficiles à aborder, comme le relate Anne-Claire Poirier : « j'abordais un peu des sujets qui étaient tabous, souvent, dont on ne parlait pas, dont il ne fallait pas parler ».

On est en pleine émergence d'une conscience féministe, les femmes commencent à ressentir le besoin de discuter de leur vécu, mais les tabous demeurent extrêmement forts. La démarche peut d'ailleurs s'avérer bouleversante pour les cinéastes elles-mêmes. Après s'être inspirée de l'histoire de sa propre mère, tombée enceinte avant le mariage durant les années quarante, Mireille Dansereau se sent coupable d'avoir réveillé des secrets de famille et se demande si elle avait le droit de porter cette histoire à l'écran. Pourtant, c'est souvent en s'inspirant de leur propre expérience que des artistes sont parvenues à exprimer des morceaux de l'expérience collective des femmes et qu'elles ont pu contribuer à un décroisement de la sphère privée construite comme le lieu de la particularité, de l'individualité et des rapports apolitiques.

¹⁵ « J'ai travaillé à la distribution des films de Studio D durant quelques années, à leur présentation, et les films sur la violence conjugale, les femmes venaient et avaient la possibilité de parler, et j'ai vu que certaines d'entre elles avaient ces problèmes qui étaient, en quelque sorte, invisibles » (ma traduction).

Dès ses premiers films, Anne-Claire Poirier met en images la réalité des femmes : « je m’y sentais chez moi. C’était près de moi, je suis une femme, et je faisais partie de ce collectif que sont les femmes. Alors c’est resté. Je n’ai pas fait que ça, mais ça a été sûrement le filon majeur de mes films ». Ses œuvres reposent néanmoins toujours sur des inspirations très personnelles. La naissance du deuxième enfant de la cinéaste est à la source du film *De mère en fille* et la mort de sa fille Yanne lui fera faire *Tu as crié LET ME GO*. Anne-Claire Poirier décide de partager cette réalité immensément douloureuse en la portant à l’écran dans un film qui porte sur la manière dont notre société se positionne face à la toxicomanie. Si ce film expose des questionnements qui dépassent la thématique de l’expérience des femmes, comme dans l’ensemble de son œuvre, Anne-Claire Poirier transpose ses questionnements personnels liés à la sphère dite privée pour en faire des films sur des enjeux de société.

6.3 Studio XX : femmes, arts, technologies et société

C’est à travers un dialogue entre la littérature théorique sur l’inscription de l’art dans la société actuelle et les entrevues réalisées avec les artistes liées au Studio XX que je souhaite mieux comprendre en quels lieux leurs démarches artistiques rencontrent le politique. En parcourant la littérature sur le rapport entre l’art et le politique, il apparaît que les perspectives proposées à propos de l’art contemporain des dernières décennies ne vont pas toutes dans le même sens. Plusieurs auteurs s’entendent néanmoins pour dire que la plupart des artistes actuels et actuelles n’abordent pas le politique de manière frontale, développant plutôt « de nouvelles postures participatives symboliques et inédites, offrant toutes la possibilité de percevoir et d’agir différemment sur le réel » (Moulène, 2006, p. 18).

L’art des années 1990 et 2000 est traversé par un foisonnement d’approches, mais aussi par toute une série d’interactions disciplinaires. Au cours des dernières années, l’explosion phénoménale des technologies de l’information et, en particulier, le développement d’Internet ont doté l’espace public de nouveaux canaux rapidement investis par des artistes comme nouveau lieu de création. Les jeunes artistes rencontrées travaillent les arts médiatiques à travers diverses combinaisons originales de vidéo, multimédias interactifs, performances et installations *in situ*. Il est intéressant de faire le lien entre la dissolution des frontières entre les disciplines artistiques et le contexte politique qui a pu marquer ou inspirer les jeunes créateurs et créatrices, contexte que Lucille Beaudry décrit comme celui « des sociétés

fragiles ou des modèles en crise au point qu'aucun contre-projet destiné à relayer la société libérale capitaliste ne parvient à s'imposer comme alternative crédible » (1995, p. 13). Pour Beaudry, l'essoufflement des utopies instigatrices de grands projets de société a marqué les formes actuelles de l'engagement artistique et remplacé l'impératif de la nouveauté créatrice par des pratiques qui se déclinent en une série de réinterprétations, de réappropriations et de citations de ce qui existe déjà.

Si les impulsions créatives des artistes du Studio XX que j'ai rencontrées surgissent d'abord d'un puissant désir d'expression artistique, leurs œuvres et leurs discours sont néanmoins imprégnés d'une multitude de réflexions sociales. Plusieurs œuvres de ces créatrices détiennent ainsi un potentiel critique sans être porteuses de messages revendicateurs. Jean-Philippe Uzel associe ce potentiel critique de l'art actuel aux artistes qui questionnent la manière dont les expériences individuelles s'articulent à des enjeux collectifs; « paradoxalement, c'est le désengagement politique, l'abandon de l'universel et le retrait dans la sphère de l'intimité qui se chargent ici d'un sens politique » (2002, p. 277). L'auteur se réfère par ailleurs à Adorno pour dire que bien que l'art politique ne soit plus à la page, le politique s'immisce tout de même – sans s'afficher – dans les œuvres des créateurs indépendants (*Ibid.*, p. 277).

Certaines œuvres des créatrices impliquées au Studio XX revisitent à leur manière la réflexion féministe sur l'imbrication entre les trajectoires individuelles et les questions de société. L'élan créatif de l'œuvre *Le corps social* de Stéphanie Lagueux est venu de l'expérience personnelle de l'artiste du rapport au corps et à l'image corporelle. Christine Brault et Helena Martin Franco ont elles aussi abordé des enjeux sociaux de la vie des femmes en s'inspirant de leur parcours personnel. Après avoir combattu un cancer du sein, Christine Brault a eu envie d'échanger avec des femmes qui avaient vécu la même épreuve, ce qui la pousse à créer une performance où elle brode sur des jaquettes d'hôpital portées par les participantes. « Toutes les sphères [de ma vie] nourrissent mon art, comme tel, ma pratique artistique. Ma pratique est vraiment liée à ma vie », remarque Christine Brault. Dans cet ordre d'idées, un projet récent d'Helena Martin Franco se construit à travers différentes pièces de la maison investies par des installations multimédias qui interrogent la manière dont les normes sociales forment les pratiques qui se déroulent dans la sphère privée :

La série *Laberinto* est composée de quatre thèmes. Chacun questionne un espace différent de la maison; la salle de bain, le salon, la cuisine, la chambre à coucher. À partir de l'observation des habitudes propres à ces quatre espaces, je cherche à souligner l'intervention de la technologie, du quotidien, des clichés publicitaires, religieux et institutionnels dans la reconstruction des identités des individus (Martin Franco, 2010.)

Chez cette artiste d'origine colombienne, l'expérience de l'identité féminine modelée par les cultures devient également le sujet de plusieurs créations, notamment à travers son personnage « Cœur déphasé » qu'elle a constitué comme un collage identitaire issu des normes qui la définissent comme consommatrice, comme citoyenne et comme immigrante.

Le travail des artistes médiatiques que j'ai rencontrées s'inspire donc, à différents niveaux, de réflexions sociopolitiques, mais plusieurs d'entre elles expriment le souci de travailler en interpellant les consciences sans passer par la mise en forme d'un discours. C'est dans cette optique que Stéphanie Lagueux parle de son désir d'aller au-delà des clichés et de transmettre ses idées avec finesse et subtilité. Inspirée par des réflexions sur le rapport social au corps ou encore par des thématiques d'actualité comme les changements climatiques, l'artiste craint les lieux communs : « il faut vraiment creuser, puis essayer de trouver la manière de ramener ça à un autre niveau ».

Sans s'ancrer aussi directement dans le social que peuvent le faire des groupes comme l'ATSA¹⁶, par exemple, Bérengère Marin Dubuard conçoit que l'art peut remettre en question les choses établies et les idées préconçues et participer à l'épanouissement des sociétés. Le projet *Éveil au crépuscule* imaginé par Bérengère Marin Dubuard porte sur l'échangeur Turcot et implique un commentaire sur le rapport à l'automobile qui a été développé par les civilisations occidentales après la révolution industrielle. L'artiste aborde les derniers milles de la vie de l'échangeur Turcot comme des « témoignages éloquentes de la déconfiture structurelle d'une économie en déroute basée sur la production et l'utilisation de véhicules

¹⁶ Action terroriste socialement acceptable, un duo d'artistes montréalais qui intervient dans l'espace public avec des projets très engagés politiquement qui portent notamment sur l'itinérance, sur la consommation et sur l'environnement.

automobiles polluants et consommateurs de pétrole¹⁷ ». Le travail de Bérengère Marin Dubuard est toutefois loin d'être pamphlétaire. À travers une reconstitution virtuelle interactive de l'échangeur, l'artiste utilise la métaphore de la métamorphose du phasme, un insecte adapté à son environnement au point de s'y confondre, dans une évocation du paysage urbain en transformation.

6.3.1 Pratiques actuelles

Plusieurs projets instigués par les artistes médiatiques interviewées relèvent de deux types de démarches artistiques étroitement liées, l'art relationnel et l'art contextuel. Paul Ardenne désigne comme art contextuel les pratiques qui se développent dès le début du XX^e siècle et qui englobent

l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art traditionnellement comprise : art d'intervention et art engagé de caractère activiste (happenings en espace public, "manceuvres"), art investissant le paysage ou l'espace urbain (land art, street art, performance...), esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, de la mode et des médias (2002).

Pour Vander Gucht, les artistes qui investissent l'art contextuel et l'art relationnel semblent partager un désir d'agir sur les modes d'action et de pensée « par le biais de dispositifs et de stratagèmes induisant des perturbations ludiques dans l'ordre du monde et des choses » (2004, p. 59). Dans les deux cas, leurs démarches artistiques bouleversent le cours normal des choses en vue de développer librement des points d'intégration de l'imagination dans la vie quotidienne (*Ibid.*). Christine Brault travaille en ce sens en provoquant des rencontres inattendues dans des marchés publics, ou encore en organisant des performances interactives dans un magasin de beignes appartenant à une chaîne bien connue. Très critique de nos modes de consommation, l'artiste s'est progressivement éloignée des modes de création qui impliquent la fabrication d'objets matériels destinés à être exposés au musée ou à la galerie, puis à être stockés indéfiniment quelque part. À l'ère de la communication virtuelle, Christine Brault a choisi de placer les interactions humaines, les échanges et les rencontres au cœur d'une pratique qui s'inscrit dans la mouvance de l'art

¹⁷ site web de l'artiste, <http://www.beewoo.net/projects/eveil-au-crepuscule--a-venir/>, consulté le 9 juillet 2010

relationnel. Sa pratique correspond ainsi à la définition de l'art relationnel faite par Nicolas Bourriaud et rapportée par Jean-Philippe Uzel et qui réfère aux « pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social, plutôt qu'un espace autonome et privatif » (Uzel, 2002, p. 267).

Aussi, la spécificité de l'art relationnel tient au fait qu'il est centré sur la relation esthétique, de telle sorte que « l'art et l'esthétique, qui sont considérés depuis le XVIII^e siècle comme des domaines séparés – d'un côté l'objet d'art produit par l'artiste, de l'autre le goût du spectateur –, se trouvent ici confondus » (Uzel, 2002, p. 267). Cette dynamique créative où l'œuvre émerge de la rencontre esthétique entre l'artiste et le public modèle plusieurs projets des artistes multidisciplinaires rencontrés. Parmi ceux-ci, l'installation interactive *Le corps social* de Stéphanie Lagueux prend forme et se modifie au gré de l'action du public qui est appelé à exprimer des opinions par le biais d'un site web. Un corps de femme sculpté se liquéfie ainsi au gré des interventions du public pour progressivement se transformer en écran liquide sur lequel est projetée une image vidéo composée à partir des opinions des spectateurs et des spectatrices. Les nouveaux médias constituent d'ailleurs un espace privilégié pour repenser le rapport entre les artistes et le public, comme le remarque Helena Martin Franco :

la façon qu'on nous a appris à être spectateurs, on interagit pas énormément avec l'artiste ou avec les œuvres. Alors des fois on est un peu frustrés parce qu'on veut en savoir plus du public, et on reste juste dans une couche plus superficielle. Ce qui est intéressant avec Internet, c'est que les gens se permettent plus de donner leur avis.

Toutes les artistes médiatiques rencontrées expriment une grande sensibilité au processus par lequel les œuvres interpellent le spectateur, la spectatrice dans son individualité. Dans cette veine, Denoual décrit le rapport entre l'œuvre d'art et la personne qui la reçoit comme un processus dialectique :

Lorsqu'une œuvre nous touche, quelque chose d'elle se dépose en nous et persiste sans bruit. Sorte de présence sans visage que l'on ne reconnaît plus, que l'on ne sent plus, mais qui pourtant demeure, rôdant quelque part en nous. À notre contact, l'identité de l'œuvre vacille, rendant indétectable aussi bien son existence que son action. L'œuvre nous advient toujours dans les modalités particulières d'une rencontre nécessairement déformante car subjective et subjectivée. En se frottant à notre sensibilité, l'œuvre devient autre. (2006, p. 178)

Les œuvres d'art peuvent également engendrer des dialogues de sens qui transcendent les expériences sensibles vécues par les individus. La profondeur politique de l'art prend forme alors que l'œuvre « s'actualise en résonances et en réciprocité avec une certaine communauté de sens. C'est-à-dire que sa pénétrabilité est coextensive à la faculté d'élaboration des singularités sur laquelle elle s'appuie et qu'elle fonde tout à la fois » (Denoual, 2006, p. 176-177). Pour le dire autrement, « [l]'œuvre d'art est politique parce qu'elle crée une communauté de goût, qu'elle est à l'origine, pour reprendre une expression de Jacques Rancière, d'un "partage du sensible" » (Uzel, 2002, p. 272).

Selon Claire Moulène, la mouvance artistique de l'art relationnel émerge en réaction à un contexte de fracture sociale, de repli sur les univers de l'intimité et de l'individualité qui se manifeste à la fois dans la vie sociale et dans différentes disciplines artistiques (2006, p. 83). Alors que certaines pratiques artistiques réagissent contre ce repli sur soi, d'autres vont plutôt investir de manière critique l'univers privé et intime comme espace épargné par le conformisme et par l'uniformisation de la société de masse. Ainsi, si on définit la sphère privée comme l'univers de l'informel et de la négociation personnelle, on peut la concevoir comme un terrain sur lequel l'agentivité des individus dispose de plus d'espace pour se développer, et où elle est également la principale avenue de changement des rapports sociaux. Comment peut-on valoriser cette agentivité, profiter de son potentiel de subversion et des ouvertures théoriques qu'elle entraîne sans pour autant reléguer toute la responsabilité de la modification des rapports sociaux aux seuls individus et à leur capacité personnelle de subvertir des schèmes sociaux profondément installés ? N'y a-t-il pas dans l'opposition public/privé une forme de correspondance avec l'opposition responsabilité collective – responsabilité individuelle ?

Pour Uzel, les démarches des artistes qui explorent la sphère privée réactualisent l'héritage de Jean-Jacques Rousseau par l'éclairage qu'elles jettent sur le rapport entre l'intime et le social (Uzel, 2002, p. 276). Uzel juge néanmoins que la circonspection de la relation esthétique au sein d'un espace plus intime s'accompagne du renoncement à la quête de l'universel (*Ibid.*, p. 275). À partir des réflexions sur la constitution des sphères privée et publique formulées aux chapitres précédents, on peut cependant envisager d'un autre œil la portée de l'intégration de la sphère privée dans plusieurs œuvres d'art. Aussi, bien que

certaines artistes multidisciplinaires rencontrées travaillent à partir du matériau de la sphère privée, leurs approches sont nourries par des perspectives qui dépassent celles de l'expérience individuelle. Leurs créations contribuent ainsi à mettre en lumière des dimensions de la vie sociale rendues invisibles par leur association à la sphère privée, que ce soit en utilisant l'art comme espace de collectivisation des expériences individuelles ou en posant, à travers leurs œuvres, un regard critique sur certains enjeux liés à la sphère privée.

Le travail sur les représentations imprègne une grande partie des démarches des artistes contemporains, tous horizons disciplinaires confondus. Claire Moulène parle à ce propos de l'utilisation des « ressorts de l'imaginaire de la communauté, de l'entreprise ou du sentiment patriotique pour figurer et ainsi refaçonner une certaine image du lien social » (2006, p. 86). Pour Lucille Beaudry, il s'agit d'une « stratégie déconstructive » axée sur la critique des stéréotypes qui permet de faire la lumière sur les origines sociohistoriques et idéologiques des systèmes hiérarchiques (1995, p. 14-15).

Dans cette veine, un des projets d'Helena Martin Franco critique les représentations stéréotypées des artistes latino-américaines qui lui ont été accolées depuis son arrivée au Québec. À travers l'incarnation du personnage de Fritta Caro, Helena Martin Franco tente de déconstruire une image qui ne correspond en rien à sa pratique, ni à son histoire : « Je n'ai rien contre Frida Kahlo, je trouve que c'est une image exceptionnelle, mais c'est que je ne trouve pas juste qu'on nous regarde seulement par ce stéréotype, c'est une barrière pour une vraie connaissance ». Une de ses performances vidéo diffusées sur Internet montre ainsi le personnage de Fritta Caro défaisant sa majestueuse coiffure piquée de fleurs et coupant à grands coups de ciseaux ses longues tresses brunes.

En travaillant sur les représentations, les artistes agissent aussi sur le réel, car, comme le rappelle Vander Gucht, « la réalité n'est pas un donné empirique et quasi physique distinct et séparé de ses représentations, mais [elle] est elle-même le produit négocié de la rencontre de nos subjectivités » (2004, p. 24). C'est en ce sens, aussi, que certaines œuvres des jeunes artistes rencontrées s'inscrivent dans le réel et participent à sa construction en proposant des points de vue, des manières de réfléchir, d'agir et d'être.

6.3.2 *Le réel comme ancrage*

Au-delà de la question des représentations et de leur effet sur les rapports sociaux, il semble que les voies de l'art engagé s'ouvrent à travers des modes de création de plus en plus ancrés dans le tissu de la vie collective. Comme l'avance Vander Gucht,

nombre de manifestations de l'art contemporain ne s'inscrivent plus dans le registre de la représentation, mais dans celui de la convocation du réel. Les artistes qui privilégient les actions par rapport aux représentations (les interventions *in situ* plutôt que les installations) invoquent en effet de manière significative une volonté de renouer avec le réel (2004, p. 23).

Ardenne (2002) aborde pour sa part l'art contextuel comme un art qui exalte l'aspect politique de toute création à travers son « investissement dans le tissu du réel » sans se restreindre à certains lieux spécifiques, voire élitistes, de la diffusion artistique.

Alors que plusieurs disciplines artistiques ont longtemps été confinées entre les murs des musées ou des ateliers, les artistes ont commencé depuis un siècle à investir davantage l'espace public. Des femmes membres du groupe automatiste avaient déjà amorcé ce décroisement à travers plusieurs œuvres mentionnées plus haut : danse *in situ*, vitraux dans des bâtiments publics, installations dans des vitrines de magasins. Du côté de Studio XX, c'est souvent en mode virtuel que les artistes rencontrées s'immiscent dans le tissu du réel, par la création d'œuvres interactives et de performances médiatiques diffusées sur internet. Des parcs, des marchés, des espaces urbains ou banlieusards sont également le théâtre de leurs créations. Comme le souligne Ardenne (2002), cette démarche contribue, d'une part, à décroiser les espaces de la création et, d'autre part, à démocratiser l'accès aux œuvres en les sortant des lieux restreints de la galerie et du musée.

6.4 **Conquête et partage des espaces d'expression**

En développant des projets de création dont les fruits seront des performances, des expositions ou des films, les femmes artistes posent déjà un geste transformateur : l'appropriation d'un espace d'expression publique. À travers l'art, les femmes rencontrées ont trouvé un moyen d'expression original qui leur a permis de faire résonner leurs idées, leurs questionnements et leurs rêves dans la collectivité. Leurs récits témoignent de l'importance qu'elles accordent à cette alternative à la parole qu'elles ont développée dans

leur pratique. Désireuse de protester contre le conservatisme qu'elle observe autour d'elle par rapport aux relations entre les sexes, Stéphanie Lagueux trouve sa voix à travers l'art : « c'est quelque chose qui m'a toujours aidée, parce que c'est une façon de s'exprimer sans les mots, sans parler fort, mais c'est une façon de s'exprimer fortement, quand même, de faire une impression ». Dans le même ordre d'idées, chaque fois que Mireille Dansereau se replonge dans le cinéma, c'est un besoin viscéral d'expression qui l'anime : « c'est pas parce que j'ai besoin d'argent, c'est vraiment parce que j'ai besoin de m'exprimer. J'ai pas tant d'autres façons de m'exprimer tant que ça ! ». La création artistique représente ainsi pour plusieurs artistes rencontrées un impératif vital. Malgré plusieurs interruptions dans sa pratique, Françoise Riopelle est toujours animée par le désir de créer de belles choses. À son retour de France, elle recommence à danser : « C'est ce que je savais faire, puis il fallait que je le fasse. Ça venait de très loin, depuis que j'étais toute petite ».

Si la création est souvent associée à l'expression de l'individualité de l'artiste, pour plusieurs femmes rencontrées, les espaces conquis doivent aussi être partagés. C'est particulièrement le cas des cinéastes, comme en témoignent tous les projets impliquant le public dont il a été question plus haut. Les démarches de Christine Brault et de Madeleine Arbour sont elles aussi animées par la volonté d'en inciter d'autres à s'approprier des espaces de création et d'expression.

Éduquée chez les religieuses, Madeleine Arbour se souvient des limites imposées à sa créativité lors de ses premiers contacts avec le dessin. Des années plus tard, lorsqu'elle anime des émissions pour enfants à Radio-Canada, Madeleine Arbour incite les enfants à laisser courir leur imagination : « Je voulais que l'enfant qui me regardait ait cette liberté que moi je n'avais pas eue ». Sur un autre plan, lorsqu'elle imagine des intérieurs, ce n'est pas son propre style qui la guide; elle souhaite avant tout donner à ses clients et clientes la possibilité d'exprimer leur personnalité à travers un environnement qui leur correspond.

À travers ses projets d'art communautaire, Christine Brault est, elle aussi, animée par un désir de partager des espaces d'expression qu'elle n'osait elle-même pas investir lorsqu'elle était plus jeune : « j'ai commencé par faire un projet avec un groupe de jeunes, je pense que

c'est ça qui a fait le déclic aussi, dans le fond, de donner un espace à ces jeunes-là pour prendre la parole que moi j'avais pas prise ».

Ainsi, l'art devient pour ces artistes un espace d'appropriation, d'investissement des discours et des espaces publics, de mise en forme du social par des citoyens. (Vander Gucht, 2004, p. 58). Les connexions entre leurs démarches artistiques et les réalités sociales prennent ainsi de nouvelles tournures. Plusieurs points de rencontre entre l'art actuel et le politique semblent en effet relever des processus à partir desquels les œuvres s'éloignent de la démarche de reproduction ou de mise en images du monde à travers la représentation. En ce sens, l'art prend des formes concrètes qui s'intègrent directement dans la vie quotidienne, alors que « l'artiste contextuel choisit d'investir le tissu de la réalité d'une façon qui se révèle cette fois événementielle. Son univers de prédilection et de travail, c'est l'univers tel quel, social, économique et politique. » (Ardenne, 2002) L'œuvre devient ainsi un élément du réel duquel elle participe; « elle ne se différencie pas de sa réalité dont elle est un des éléments, des "ingrédients" indispensables; indispensables pour qu'elle soit, pour qu'elle "insiste et consiste" sur le plan où elle s'élabore » (Schérer, 2000, p. 69).

CONCLUSION

La recherche est un processus dynamique, un périple qui prend forme et se précise davantage à chacune des étapes de sa réalisation. Tout au long de la démarche, les grandes idées qui structuraient mon projet de mémoire sont restées centrales. Ma compréhension des différentes facettes de la problématique étudiée s'est néanmoins enrichie en cours de route, me permettant de réaligner mon attention de chercheuse vers les pistes analytiques les plus fertiles.

Dans un contexte où les politiques néolibérales fragilisent les acquis du mouvement féministe et où le sexe demeure un facteur de précarité et d'exclusion sociale, j'ai voulu mettre en perspective la situation actuelle des rapports sociaux de sexe à travers les parcours de différentes générations de femmes québécoises. Pour étudier les processus à travers lesquels les femmes ont pu se dégager d'un confinement à la sphère privée et développer des activités inscrites plus largement dans la collectivité, plutôt que de m'intéresser à des formes classiques de participation politique, j'ai choisi d'aborder l'art en tant qu'espace d'expression et d'engagement.

Si l'art peut être envisagé comme un espace d'expression décloisonné, il n'en demeure pas moins régi par des institutions traversées par des règles formelles et informelles qui modulent l'accès des individus à la création et à la diffusion de leurs œuvres. De façon générale, même si la plupart des disciplines artistiques sont investies par autant, sinon plus de femmes que d'hommes, les femmes restent encore beaucoup moins nombreuses que les hommes à accéder à la renommée artistique et à voir leurs œuvres présentées et soutenues par les institutions culturelles les plus réputées.

Toutes ces considérations m'ont portée à me pencher sur les différents aspects des processus à travers lesquels des femmes sont parvenues à investir significativement certaines disciplines artistiques et à en faire des lieux d'action et de réflexion sur la société. J'ai ainsi construit un questionnement sur les processus à travers lesquels des artistes québécoises de trois générations, soit des signataires de *Refus global*, des cinéastes impliquées dans des

projets féministes à l'ONF et des artistes multidisciplinaires liées au Studio XX ont participé à transformer la dynamique entre la sphère privée et la sphère publique en développant des pratiques artistiques engagées d'une manière ou d'une autre dans des réflexions sociales collectives. C'est sur la base de douze entretiens semi-dirigés réalisés avec des artistes liées à ces trois mouvances artistiques que j'ai approché l'objet de ma recherche.

Tout au long de cette démarche, j'ai dirigé mon attention vers la créativité déployée par des femmes dans l'art comme dans la vie. De ce point de vue, en plus de m'intéresser aux processus de création artistique en soi, j'ai tenté de comprendre comment des femmes ont pu réinventer certaines manières de faire dans la sphère privée et trouver des façons de prendre une place grandissante dans la sphère publique. J'ai ainsi voulu revisiter les parcours des femmes rencontrées en tant que partie prenante du vaste mouvement de l'histoire dont elles ont été à la fois actrices et spectatrices.

Puisque je souhaitais comprendre les processus de transformation des rapports sociaux de sexe dans une perspective macrosociologique, j'ai choisi d'aborder ma recherche à partir d'un cadre théorique inspiré principalement du féminisme matérialiste. J'ai ainsi pu développer une réflexion axée sur les constructions sociales en tenant compte des dynamiques de pouvoir qui découlent de la production et de la reproduction de la vie matérielle. Aussi, en adoptant une perspective féministe qui cherche à remettre en cause le système de genre, et non pas seulement ce qu'on appelle la « condition des femmes », il s'impose de tenir compte des deux termes du rapport, soit la catégorie « homme » et la catégorie « femme » ainsi que de la manière dont la relation qui les unit crée la hiérarchie inhérente aux groupes sociaux. Parallèlement à cette base puisée chez les architectes françaises de la pensée féministe matérialiste (Delphy, Guillaumin, Kergoat), je me suis également nourrie de travaux axés sur les aspects symboliques des structures sociales et sur leur interaction avec les dimensions matérielles des rapports sociaux. J'ai par ailleurs puisé plusieurs pistes d'analyse sur les rapports entre l'art et le politique chez des auteurs issus de différentes disciplines (sociologie, science politique, philosophie, histoire de l'art).

Une fois analysés et mis en dialogue avec certains éléments issus de la littérature, les résultats obtenus au moyen des entrevues ont été présentés dans une réflexion articulée autour

de trois principales thématiques : premièrement, la place des femmes dans le monde de l'art en tant que sujet créateurs et sujets représentés, deuxièmement, les stratégies et tactiques élaborées par les artistes rencontrées pour parvenir à se tailler une place dans le monde de l'art et finalement, les différentes voies par lesquelles elles ont investi l'art comme lieu pour intervenir dans la sphère publique, pour penser et agir sur le monde.

Les récits des femmes que j'ai rencontrées offraient divers exemples de la marginalisation des pratiques artistiques des femmes. Pour certaines, ces expériences sont devenues le catalyseur de démarches menées au nom d'une identité sociale féminine, alors que d'autres ont plutôt rejeté toute réflexion sur la spécificité de leur position comme femmes artistes. Ces réactions témoignent des tensions et des contradictions qui opposent, d'une part, une conception ontologique de l'égalité des hommes et des femmes et de la liberté des individus et, d'autre part, la persistance des hiérarchies sociales sexuées.

Plusieurs points de vue peuvent être adoptés pour penser la question de la spécificité artistique féminine; leur juxtaposition révèle les tensions qui opposent différents courants de pensée au moment de définir la collectivité des femmes comme sujet du féminisme. Selon une perspective naturaliste ou essentialiste, les femmes auraient un rapport à la création différent de celui des hommes en raison d'une différence des sexes fondamentale qui déterminerait la nature profonde des individus dès la naissance. À l'opposé de cette pensée, une perspective sociologique constructiviste permet de comprendre la position particulière des femmes dans le monde de l'art sans pour autant rejeter toute idée de spécificité. En adoptant cette perspective, j'ai voulu prendre en compte les rapports sociaux de sexe qui contribuent à déterminer les trajectoires des individus ainsi que les systèmes symboliques qui imprègnent leurs imaginaires.

En mettant en parallèle les parcours des trois générations d'artistes, on constate que certaines postures traversent les générations, alors que d'autres sont plus étroitement liées aux périodes sociohistoriques associées à chaque groupe. Les signataires de *Refus global* que j'ai rencontrées disent toutes n'avoir jamais pensé leur pratique du point de vue du genre. Même si elles ont grandi dans une société qui ne reconnaissait pas encore les droits civiques de base des femmes, même si elles ont souvent été tiraillées entre leurs tâches de mère et leur

pratique artistique, même si leurs pratiques ont été bien différentes de celles des hommes automatistes, elles considèrent que leur parcours n'a pas été marqué par leur sexe. Leurs récits dévoilent pourtant plusieurs épisodes où elles ont dû se réinventer et surmonter des obstacles directement liés à leur position de femme. Lorsque la question est abordée directement, elles communiquent cependant des représentations presque asexuées de leur parcours. Peut-être est-ce précisément en se représentant aussi fermement comme les égales des hommes qu'elles ont réussi à mener des parcours exemplaires dans une société au patriarcat aussi ostentatoire ?

Du côté des cinéastes, le rapport au féminisme est tout autre. À travers les sujets qu'elles abordent dans leurs films ainsi que par leurs méthodes de travail, elles affirment une appartenance au groupe social des femmes canalisée par l'effervescence du mouvement féministe militant de la fin des années 70 et du début des années 80. C'est réellement *en tant que femmes* qu'elles prennent la parole et qu'elles mettent à profit leur média pour parler de leurs réalités, pour développer de nouvelles images d'elles-mêmes, de nouveaux points de vue sur leur vie. Lorsqu'elles se positionnent comme « femmes artistes », elles le font au nom de la spécificité de leur position sociale, de leur place dans le monde du cinéma et des sujets qu'elles abordent.

Les plus jeunes interviewées abordent de différentes manières la place des femmes dans le monde de l'art. Aussi, certaines d'entre elles portent un regard féministe sur le monde à travers leur pratique, d'autres sont moins directement intéressées par cet enjeu. Les unes sentent que la situation des femmes artistes doit encore être améliorée, alors que les autres voient la plupart des défis qu'elles rencontrent sous un autre angle. Malgré la petite taille de l'échantillon, leurs témoignages reflètent une multitude de points de vue teintés par l'air du temps. On y retrouve côte à côte un regard féministe critique de la hiérarchie des rapports sociaux de sexe qui structure l'ensemble de la société et des perspectives qui considèrent que, dans le contexte québécois, les inégalités entre les hommes et les femmes relèvent désormais des choix des individus plutôt que des rouages de l'organisation sociale. Toutes s'entendent néanmoins pour dire qu'il est encore pertinent, dans le domaine des arts médiatiques, d'encourager l'accès des femmes à des espaces de formation et de mise en commun des pratiques.

Au-delà des spécificités générationnelles, certaines postures rallient la plupart des artistes qui ont participé à la recherche. Dans l'ensemble, qu'elles adoptent une perspective féministe ou pas, qu'elles parlent directement de la hiérarchie sexuée du monde de l'art ou non, les artistes interviewées ont tracé leur route en pionnières, préférant prendre sur elles l'entière responsabilité des obstacles à affronter plutôt que de se résigner ou d'envisager leur situation comme si elles l'avaient subie. Au point de vue de l'esthétique, elles revendiquent des filiations avec des courants artistiques, mais ne s'identifient pas à des propositions artistiques essentiellement féminines. Si certaines pensent que leurs démarches créatives ont été modulées par leur parcours social de femmes, elles conçoivent néanmoins leur travail créatif comme une forme d'expression très personnelle. La plupart d'entre elles attribuent ainsi des qualités à la fois universelles et singulières à leur langage artistique sans y voir de traits spécifiquement féminins.

En refusant de s'identifier à la catégorie « femme artiste », les créatrices s'opposent à une classification qui réduit l'originalité de leur pratique à une identité univoque. Pour quelques-unes d'entre elles, le raisonnement implique la possibilité d'une mobilité identitaire individuelle dans une perspective selon laquelle les rapports de pouvoir ne pourraient plus être envisagés dans une logique binaire. D'autres considèrent l'égalité de droit acquise au cours des dernières décennies comme un aboutissement satisfaisant et jugent qu'il n'y a pas lieu de parler d'un art des femmes différent ou marginal par rapport à celui des hommes, puisque tous et toutes devraient en théorie avoir également accès aux mêmes espaces de formation, de création et de diffusion. Un autre point de vue exprimé refuse l'idée d'une catégorie esthétique basée sur l'identité de genre tout en concevant que les parcours des individus demeurent marqués par leur sexe.

Animées par une fibre féministe ou par un puissant désir d'expression, les artistes rencontrées sont parvenues à se démarquer par des trajectoires artistiques exemplaires, malgré les embûches qu'elles ont pu rencontrer dans le monde de l'art ou dans leurs parcours personnels. Les douze interviewées ont développé leurs pratiques artistiques dans des contextes distincts sur le plan artistique et sur le plan sociopolitique. Elles ont néanmoins toutes eu à composer d'une manière ou d'une autre avec des univers artistiques majoritairement masculins et avec une division sexuelle du travail que quelques décennies de

féminisme n'ont pas encore réellement chamboulée. Au fil des transformations sociales déclenchées par le mouvement des femmes et le mouvement féministe, les interviewées ont participé à remettre en question, voire à ébranler certains aspects de la hiérarchie sexuée des structures sociales. Parfois, aussi, elles ont plutôt trouvé des moyens de faire leur chemin en composant avec les contraintes liées à leur position sociale de femme.

Les épreuves de parcours évoquées au fil des témoignages recueillis sont de plusieurs ordres. Il a souvent été question des défis intrinsèques aux professions artistiques ou encore à leurs pratiques avant-gardistes et inhabituelles, mais aussi de la difficulté de concilier des carrières aussi prenantes et la vie de famille. Au chapitre des défis rencontrés par les femmes dans le développement de leur pratique artistique, la question de la maternité et de l'articulation de la vie familiale avec la profession artistique a d'ailleurs été l'une des thématiques les plus récurrentes.

Souvent déchirées entre leur rôle de mère et leur pratique artistique, celles qui ont eu des enfants ont trouvé des manières d'aménager leurs différents univers pour répondre à leurs obligations parentales. À ce titre, plusieurs ont imaginé des rapprochements entre la maison et l'atelier qui leur ont permis d'être presque partout à la fois. Aussi, c'est souvent en se faisant des championnes du travail efficace et de la gestion du temps qu'elles sont parvenues à maintenir une pratique artistique soutenue et à subvenir, en tout ou en partie, aux besoins financiers de la famille, tout en accomplissant la majorité des tâches domestiques et familiales. Plusieurs artistes ont, par ailleurs, fait appel à des aides familiales, gardiennes ou nounous dès que leurs moyens financiers le permettaient afin de libérer une partie de leur temps et de leur énergie pour plonger réellement dans la création.

Grâce à certaines batailles menées par le mouvement féministe, notamment l'accès à la contraception, à l'éducation supérieure et à un service de garde, les femmes ont gagné davantage d'autonomie et de liberté. Elles sont parvenues à prendre une place de plus en plus importante dans la sphère publique et à faire tomber certaines barrières sociales qui leur en bloquaient l'accès. Elles ont également réussi, individuellement et collectivement, à remettre en question leur assignation à la sphère privée, à se dégager d'une partie des tâches qui leur étaient attribuées au nom de l'ordre supposément naturel des choses. Néanmoins, même dans

le cas des plus jeunes artistes rencontrées, ce sont les femmes qui continuent d'assumer la majeure partie des responsabilités familiales. Ainsi, malgré les progrès accomplis, le portrait d'ensemble qui se dégage des témoignages de ces trois générations d'artistes ne laisse pas entrevoir une véritable reconfiguration de l'articulation des sphères privée et publique.

Sur d'autres plans, toutefois, les artistes rencontrées ont osé défier plusieurs normes sociales, tracer des chemins de traverse et suivre des voies originales afin de maintenir leur pratique artistique malgré les défis de parcours. Ainsi, les interviewées ont souvent mené leur vie privée et professionnelle sur un mode plutôt anticonformiste. Que ce soit en confrontant leur famille, en reniant les normes sociales et religieuses ou en s'engageant dans des espaces créatifs majoritairement masculins, elles ont participé à un certain décloisonnement de leur horizon.

Dans le monde de l'art, les stratégies qu'elles ont adoptées ont pris plusieurs formes. La plupart du temps, elles ont réussi à se frayer un chemin sans faire trop de remous, à se tailler une place sans enfoncer de portes. Souvent, elles ont su jongler avec les attentes que les gens avaient envers elles en tant que femmes en incarnant un judicieux alliage de féminité et de détermination. Pour les trois générations d'artistes, l'appartenance à des communautés artistiques a stimulé les échanges et la collaboration, mais aussi la production, la diffusion et la visibilité des pratiques de chacune. Contrairement aux femmes automatistes qui ont fait partie d'une collectivité artistique mixte, les cinéastes et les artistes médiatiques se sont impliquées dans des lieux de création dédiés à la production artistique des femmes. Ces espaces ont représenté pour plusieurs un lieu privilégié de formation et de réseautage. Elles y ont, par ailleurs, trouvé des espaces parallèles où elles ont pu parler de leur réalité, mettre de nouvelles thématiques à l'ordre du jour et développer des perspectives collectives sur des enjeux traditionnellement confinés au secret de la sphère privée.

Que ce soit en s'inspirant des réalités des femmes ou en réfléchissant sur des thématiques liées de près ou de loin à des enjeux collectifs, les pratiques des femmes rencontrées incarnent différentes formes d'engagement social. Au cours des dernières années, les Samuel Huntington, Francis Fukuyama et autres penseurs d'une certaine postmodernité ont proclamé la fin des idéologies (Huntington, 1994, Fukuyama, 1989). La thèse de la fin de

l'histoire suppose une victoire consensuelle du néolibéralisme qui met définitivement un terme aux grands récits idéologiques. Alors que les inégalités sociales se creusent et que les impasses systémiques sont mises à vif, il demeure pourtant crucial de remettre profondément en question les grands récits – car c'en sont – du capitalisme et du patriarcat. Dans un tel contexte, comment est-il possible de concevoir un engagement politique ayant pour objectif une reconfiguration plus juste des rapports sociaux ? Lucille Beaudry souligne qu'il

peut paraître téméraire sinon paradoxal à première vue de traiter de l'esthétique et du politique au moment précis où l'un et l'autre illustrent la plus grande impasse eu égard non seulement à leurs propres définitions, mais encore et surtout à leur potentiel critique (voire analytique) respectif de la période actuelle (2001, p. 31)

Dans un autre texte, la même auteure envisage un engagement politique des artistes comme une « réaction à l'épuisement de l'affrontement idéologico-politique droite-gauche et des catégories d'analyse y afférant aussi bien qu'à l'effondrement des grands mouvements de lutte pour l'émancipation de l'humanité » (Beaudry, 1993, p. 6).

A priori, les rencontres de l'art et du politique se déroulent sur un champ d'action bien différent de celui des mouvements sociaux ou des institutions politiques. Si on envisage les réalités sociales comme des constructions à la fois matérielles et symboliques, on peut dire que l'art intègre cette équation en s'arrimant d'abord du côté des représentations et de la conscience. En interpellant l'expérience sensible et subjective, l'art participe à révéler des bribes de réalité, à susciter la réflexion et le dialogue, à construire la pensée critique.

Chacune à leur façon, les trois générations d'artistes interviewées ont intégré leurs œuvres dans le tissu du réel. Souvent, leurs pratiques ont ainsi pu contribuer à un renouvellement du rapport entre les œuvres, les artistes et les spectateurs et spectatrices. Ce rapport se décline à travers la manière dont le public reçoit l'œuvre, mais aussi dans la transformation des espaces de diffusion et dans les interactions suscitées par les artistes. Plusieurs ont par ailleurs fait de la sphère privée, du quotidien et de l'intime le sujet ou le théâtre de leurs œuvres, contribuant ainsi à rendre visibles des dimensions du social traditionnellement conçues comme tributaires des choix individuels plutôt que des structures collectives.

Parfois, l'intégration de l'art dans le réel a également pris la forme d'une implication directe dans les lieux de la vie collective à travers « un projet de réinvestissement et de réappropriation de l'espace public dans et par la pratique artistique » (Vander Gucht, 2004, p. 9). À ce titre, comme le souligne Vander Gucht, le fait que de plus en plus de femmes parviennent à investir des disciplines artistiques dont le machisme du monde de l'art les avait traditionnellement exclues représente en soi un processus exemplaire de transformation sociale (*Ibid.*, p. 9).

Qu'il s'agisse de démarches artistiques explicitement ou intentionnellement politiques ou non, les œuvres d'art portent des traces du contexte dans lequel elles ont été créées. En ce sens, la manière dont l'art aborde ou intègre le politique participe des processus plus larges qui transforment nos conceptions du politique, du bien commun et de l'engagement, mais aussi de l'art et de l'esthétique. Les productions artistiques sont par ailleurs tributaires des institutions du monde de l'art et de la manière dont se structure l'accès à la création et à la diffusion. Les parcours des trois générations d'artistes rencontrées laissent voir la richesse et le potentiel d'une multitude de formes d'engagement artistique qui empruntent différentes avenues pour susciter des questionnements, interpeller les sensibilités et intervenir dans l'espace social.

C'est par des voies très variées que les douze artistes rencontrées dans le cadre de cette recherche ont investi l'art comme espace d'engagement. Les femmes signataires de *Refus global* ont été des artistes engagées, plus qu'elles n'ont fait de l'art engagé. À travers leurs prises de position dont la plus retentissante a été la signature du manifeste, les femmes automatistes, au même titre que leurs confrères masculins, ont remis en question la rigidité des institutions politiques et religieuses du Québec d'avant la Révolution tranquille. Leur engagement pour la liberté s'est exprimé politiquement à travers l'expression publique de leurs paroles dissidentes et artistiquement dans la concrétisation du projet moderniste.

Bien que l'engagement des femmes signataires de *Refus global* n'ait pas été fondé sur leur condition de femmes, le travail des femmes automatistes s'est néanmoins différencié de celui des hommes. Alors que les hommes ont été surtout remarqués pour leur peinture, les femmes se sont démarquées dans la danse, la performance, le théâtre et les arts décoratifs. En

effet, ne serait-ce que par leur exploration audacieuse de différentes disciplines artistiques, les femmes signataires de *Refus global* ont concrétisé le projet automatiste en intégrant l'art et la vie. En somme, l'engagement des femmes signataires du manifeste s'est révélé dans un refus de l'ordre établi sur les plans social et culturel et dans le développement de formes d'expression originales, parfois éphémères, souvent très proche de différents aspects de la vie quotidienne.

Contrairement aux œuvres des automatistes, les films des cinéastes impliquées dans des projets féministes nés à l'ONF ont été inspirés par des réflexions expressément sociopolitiques. Autour des œuvres de la série *En tant que femmes* et des films issus de Studio D, plusieurs dispositifs ont permis aux femmes de prendre part à la réflexion et de se retrouver ensemble pour collectiviser leurs expériences et leurs idées. Cette mise en commun s'est réalisée à certains moments grâce à la participation de femmes de différents milieux dans le processus de recherche, puis lors de la diffusion des films, à travers les lignes ouvertes et les tournées scolaires et communautaires au cours desquelles les cinéastes animaient des discussions après les projections. Ces réalisatrices ont par ailleurs investi le cinéma pour donner des places nouvelles aux femmes, des deux côtés de la caméra. Aussi, leur engagement s'est inscrit dans la foulée d'un mouvement en pleine effervescence : « fortes de la montée du mouvement féministe dans les années soixante, les premières femmes cinéastes ont vu dans le cinéma une occasion de se réapproprier leur image en tant que sujet pensant, critique et autonome » (Garneau, 2007, p. 148). Les femmes impliquées au Studio D et dans la série *En tant que femmes* se sont approprié le cinéma comme lieu de mémoire et d'histoire, comme outil de communication et comme porte-voix. Les cinéastes rencontrées ont souvent choisi la voie du documentaire, parfois celle de la fiction. Dans les deux cas, leur cinéma a été porteur de sens, d'interprétations, de lectures du réel, de directions imprimées au fil du processus créatif.

Du côté de Studio XX, les œuvres des créatrices rencontrées abordent des thématiques extrêmement diversifiées. Parmi les multiples réflexions qui les inspirent se retrouvent des considérations liées à l'écologie, à la communication humaine, à la construction des identités, à la vie urbaine, aux processus migratoires et au contrôle du corps, pour n'en nommer que quelques-unes. Leur travail opère des croisements disciplinaires et investit le tissu du réel par

l'entremise des technologies numériques et de différents processus interactifs. En développant des pratiques en filiation avec l'art relationnel et contextuel, ces artistes inscrivent leurs œuvres dans la vie quotidienne et tentent de faire résonner leurs réflexions sur le monde dans un processus où leurs intentions de départ sont transcendées par le sens qui surgit dans la rencontre entre le public, l'œuvre et l'artiste.

En terminant cette réflexion, il est également temps de revenir sur les limites de mon projet et sur les pistes de réflexion qui ont germé à la rencontre de celles-ci. Il est clair que la méthodologie adoptée ne permet en aucun cas d'attribuer une valeur représentative aux résultats obtenus. La démarche de terrain aura cependant largement nourri une réflexion qualitative où il s'agissait d'abord d'élaborer une compréhension sociologique de certains processus de transformation sociale. Le cadre d'un mémoire de maîtrise a par ailleurs imposé un frein à certains élans de recherche qui auraient demandé des entrevues plus longues et plus nombreuses ainsi qu'un temps de transcription, d'analyse et de rédaction plus substantiel. Devant la vastitude et la complexité des enjeux étudiés, des questions surgies en cours de route n'ont été qu'effleurées et d'autres ont dû être rangées au rayon des inspirations pour des projets à venir. À ce titre, j'aurais beaucoup aimé faire de plus grandes incursions analytiques du côté de l'histoire de l'art et du cinéma afin de développer une réflexion plus élaborée sur la résonance des œuvres dans nos imaginaires collectifs. Aussi, la fécondité des différentes rencontres de l'art et du politique demeure tributaire des contextes généraux dans lesquels les artistes ont la possibilité de développer leur pratique. L'espace a malheureusement manqué pour aborder cette question qui revêt une importance grandissante dans un contexte socioéconomique où les orientations de diverses politiques publiques limitent les possibilités des artistes et jouent contre la diversité et la richesse des créations artistiques.

Dans un autre ordre d'idées, si l'identification nominale des artistes interviewées a rendu possible le développement d'une réflexion incarnée dans des mouvances artistiques situées sociohistoriquement, il a aussi pu restreindre, à certains moments, la parole des artistes participantes. Cet ancrage a permis de situer leurs créations et leurs parcours dans le contexte unique où ils ont pris forme; en contrepartie, certaines questions liées au couple, à la famille et au milieu artistique sont sans doute passées par le filtre de la conscience d'un lectorat potentiel. Bien que mon approche des questions liées à la sphère privée s'inscrive dans une

perspective sociale, pour chaque femme interviewée, certains moments des entretiens représentaient une porte ouverte à des incursions dans les zones les plus intimes de leur vie. Parfois, certaines de celles qui ont vécu des épisodes extrêmement difficiles ont eu envie de laisser leurs témoignages parcourir ces zones d'ombre, alors que d'autres se sont faites plus discrètes sur les épisodes douloureux. Somme toute, les entretiens se sont révélés extrêmement riches, et la parole des unes m'a indiqué des pistes pour comprendre certains silences des autres, silences et réserves que j'ai voulu, par ailleurs, intégralement respecter.

De nombreuses interviewées ne m'ont parlé qu'indirectement des obstacles qu'elles ont rencontrés au cours de leur carrière artistique; quelques-unes d'entre elles m'ont également confié qu'elles n'aimaient pas parler des difficultés qu'elles avaient affrontées. Plusieurs artistes en sont ainsi venues à me présenter leur parcours de femme comme s'il n'avait pas été limité par la dynamique de la hiérarchie des sexes, tout en me racontant au détour quels défis elles avaient eu à relever pour poursuivre leur pratique artistique tout en assumant la majeure partie des tâches parentales et familiales. Dans la mesure où la société québécoise est toujours traversée par des dynamiques patriarcales qui persistent sans s'afficher, occultées par les certitudes d'un sens commun qui ignore l'écart constant entre l'égalité de droit et l'égalité de fait, les contradictions qui se dégagent de certains entretiens illustrent bien la tension entre une conception ontologique d'égalité des sexes défendue par les artistes interviewées et les combats réels qu'elles ont menés, souvent sans les nommer, lorsqu'elles ont été confrontées aux contraintes concrètes des structures sociales patriarcales. Pour le formuler simplement, on peut dire avec Jean-Claude Kaufmann que « nous sommes infiniment contradictoires parce que nous avons en nous, au moins potentiellement, toutes les contradictions de la société » (2004, p. 59).

Il n'en demeure pas moins que toutes ces créatrices ont élargi nos horizons, qu'elles aient été animées par des idéaux féministes ou par d'autres rêves. Au fil de leurs trajectoires, elles auront pratiqué des brèches dans l'ordre des choses, marqué nos imaginaires et semé des idées pour la suite du monde.

APPENDICE A

RÉALISATIONS DES ARTISTES SIGNATAIRES DE *REFUS GLOBAL* RENCONTRÉES (SÉLECTION)

Madeleine Arbour¹

- | | |
|-----------|--|
| 1943-1951 | Réalisation de vitrines, Henri Birks and Sons |
| 1951 | Scénario, marionnettes et décors de l'émission <i>Contes sur le bout des doigts</i> , première émission de télévision diffusée sur les ondes de Radio-Canada |
| 1951-1965 | Auteure, décoratrice, animatrice à l'émission <i>La boîte à surprises</i> , télévision de Radio-Canada |
| 1964-1981 | Auteure et animatrice de la chronique de décoration à l'émission <i>Femmes d'aujourd'hui</i> , télévision de Radio-Canada |
| 1965-1975 | Étalagiste de plusieurs bureaux et boutiques |
| 1967 | Exposition solo de tapisseries, Design Canada |
| 1967 | Murale de la cafétéria du Pavillon du Canada, Expo 67, Montréal |
| 1968 | Conception d'environnement, de décors et de costumes pour le film <i>Le soleil des autres</i> |
| 1969 | Animatrice, chroniqueuse de décoration à l'émission <i>Jeunesse oblige avec Madeleine</i> |
| 1979 | Exposition de la tapisserie <i>Un village sous la neige</i> à l'Expo 70, Pavillon du Québec, Osaka |
| 1971 | Création d'une murale à l'Université d'Ottawa |
| 1978 | Exposition solo <i>Réchauffe-cœurs</i> , atelier de l'artiste et vitrines de la maison Eaton, exposition itinérante à travers le Québec |
| 1979 | Rideaux <i>Les îles de la Madeleine</i> , Banque Mercantile du Canada, Montréal |
| 1979 | Exposition solo de tapisseries, Galerie Bernard Desroches |
| 1987-1994 | Design des voitures Via Rail et intégration d'œuvres de peintres canadiens dans l'aménagement des voitures |

¹ Sélection tirée du curriculum vitae de l'artiste.

- 1986-1990 Décoration et aménagement de toute la flotte de la compagnie aérienne Air Canada
- 1986 Aménagement et conception du plafond suspendu et des motifs floraux de la Citadelle de Québec
- 1986 Création d'un lustre de verre moulé *la Rivière de lumière* pour la résidence du Gouverneur Général du Canada
- 2000 Sculpture *À voleur volé*, Musée du Québec
- 2000 Exposition solo *Madeleine Arbour, Espaces de Bonheur*, Musée du Québec

Françoise Riopelle²

- 1952 Conception des costumes pour un spectacle de Jeanne Renaud, à l'American Club de Paris
- 1958 Fondation de la compagnie de danse Françoise Riopelle
- 1960 Présentation de trois chorégraphies dans le cadre du spectacle *La Mort à vivre*, au Théâtre Orphéum
- 1960 Réalisation de la chorégraphie *Danse d'objets*
- 1961 Fondation, avec Jeanne Renaud, du Groupe de danse moderne de Montréal
- 1961-1965 Présentation de divers spectacles (auditorium de l'École des beaux-arts, Montréal, Théâtre de l'Égrégore, Montréal, bibliothèque Saint-Sulpice, Montréal, Victoria Hall de l'Université McGill, Montréal, Théâtre de l'Estoc, Québec)
- Conception des chorégraphies *Reflets, Sphères, Incandescence, Résonances, Hasards*
- 1965 Réalisation de la chorégraphie télévisuelle *Formes disponibles*, avec la collaboration musicale de Pierre Mercure
- 1966 Chorégraphie de l'opéra *Toi (Loving)* de Murray Schafer
- 1966 Chorégraphie du conte musical *L'Histoire du soldat* de Stravinski
- 1977 Création de *Et la musique dormira seule*
- 1978 Fondation du groupe Mobiles, groupe d'étudiants en danse et en théâtre
- 1978 Création de *Caemos*, avec le groupe Mobiles, et présentation au Musée des beaux-arts de Montréal

² Sélection tirée du chapitre consacré à l'artiste par Patricia Smart (1998)

- 1978 Création de *Phantasmes*, avec le groupe Mobiles, et présentation au Centaur.
 1979 Fondation du module de danse de l'UQAM

Françoise Sullivan³

- 1943 Exposition de deux tableaux à l'exposition *Les Sagittaires*, Galerie Dominion, Montréal
 1946 Réalisation et interprétation de la chorégraphie *Moi je suis de cette race rouge...* dans laquelle Jeanne Renaud danse également
 1947 Réalisation de la chorégraphie *Dédale*
 1947 Réalisation de la chorégraphie *Été*, première performance sur les saisons
 1948 Conférence « La danse et l'espoir » dont le texte sera publié ensuite dans *Refus global*
 1948 Réalisation de la chorégraphie *Hiver*
 1948 Spectacle de danse à la maison Ross, à Montréal avec Jeanne Renaud
 1960 Création de décors pour l'École de danse moderne de Montréal
 1962 Exposition de sculptures au Salon du printemps au Musée des beaux-arts de Montréal
 1963 Exposition avec Jack Bush à la Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal
 1964 Exposition de sculptures à la Galerie du siècle à Montréal
 1965 Participation à l'exposition *Art and Engineering*, Art Gallery of Ontario
 1966 Exposition à la Dorothy Cameron Gallery à Toronto
 1967 Sculpture *Calooh Callay* pour l'Expo 67
 1967 Participation à l'exposition *Sculpture 67* à l'hôtel de ville de Toronto
 1967 Participation à l'exposition *III Mostra Internazionale di Scultura*, Milan, Italie
 1968 Participation à l'exposition itinérante *Sculpteurs du Québec* du Musée d'art contemporain de Montréal
 1970 *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*

³ Sélection tirée du catalogue de l'exposition consacrée à l'artiste au Musée des beaux-arts de Montréal en 2003 (Sullivan, 2003, p. 81-86)

- 1972 Participation à la 11^e Biennale Middelheim Antwerpen en Belgique
- 1973 Chorégraphie *Droit Debout*
- Expositions collectives : *Périphéries* de Véhicule Art et du Musée d'art contemporain de Montréal, *Caméart*, de la galerie Optica de Montréal et *Su Proust* en Italie
- 1975 Exposition Artfemme 75, Musée d'art contemporain de Montréal, Galerie Powerhouse et centre Saidye Bronfman, Montréal
- 1976 Publication de *Danse dans la neige*, photographies de Maurice Perron sur la performance *Hiver*
- 1976 Participation à Forum 76, Musée des beaux-arts de Montréal
- 1976 Participation à Corridart, rue Sherbrooke
- 1976 Exposition à la Art Gallery of Windsor
- 1977 Début d'une série d'expositions conjointes avec David Moore, Galerie Véhicule Art, Montréal
- 1978 Présentation des chorégraphies *Hiérophanie* et *Dédale* dans le cadre des *Choréchanges*
- 1980 Série de peintures *Tondos*
- 1981 Exposition conjointe *Chi e' pandora* avec David Moore, Gênes, Italie
- 1981 Chorégraphie *Et la nuit à la nuit*, Théâtre Tritorium, Cégep du Vieux-Montréal
- 1981 Rétrospective au Musée d'art contemporain de Montréal
- 1982-1983 Série de peintures *Je parle*
- 1983-1984 Peintures *Dix, vingt, divins serpents* et *Cycle crétois*
- 1984-1985 Expositions de *Cycle crétois* à Montréal, Hull et Québec
- 1987 Chorégraphie *Cycles*, Centre National des Arts, Ottawa et Place des Arts, Montréal
- 1987 Participation à l'exposition Stations, événement *Les cents jours de l'art contemporain-Stations*, Centre international d'art contemporain de Montréal
- 1988 Récital de danse avec Jeanne Renaud, Musée d'art contemporain de Montréal
- 1988 Participation à l'exposition *Histoires de bois*, Galerie Optica, Montréal
- 1989 Participation à l'exposition *Les femmeuses*
- 1992 Série de peintures *Agora* et *Vestiges au mont Nemrut*
- 1992 Participation à l'exposition *Art actuel*
- 1993 Exposition rétrospective au Musée du Québec

- 1996-1997 Murale pour le pavillon des sciences de l'UQAM
- 1996-1997 Exposition à la Galerie Lilian Rodriguez à l'Université libre de Bruxelles, Belgique, et à la Galerie Graff, Montréal
- 1998 Participation à l'exposition *L'art inquiet. Motif d'engagement*, Galerie de l'UQAM
- 1998 Participation à l'exposition *Peinture-Peinture*, Galerie Lilian Rodriguez
- 1998 Participation à l'exposition *Ecstasy*, Jack Shainman Gallery, New York
- 1998 Exposition à la Galerie de l'UQAM
- 2000 Participation au *Symposium international de la nouvelle peinture*, Centre d'exposition de Baie St-Paul

APPENDICE B

FILMOGRAPHIES DES CINÉASTES RENCONTRÉES (SÉLECTION)

Mireille Dansereau¹

(1969-1996)	Les marchés de Londres
1967	Moi, un jour
1969	Compromise
1969	Forum
1972	La vie rêvée
1973	J' me marie, j' me marie pas
1974	Le père idéal
1974	The basement
1976	Rappelle-toi
1977	Famille et variations
1979	L'arrache-coeur
1980	Germaine Guèvremont
1981	Un pays à comprendre
1982	Le frère André
1987	Le sourd dans la ville
1992	Entre elle et moi
1994	Les seins dans la tête
1996	Les cheveux en quatre
1997	Duo pour une soliste
1999	O-obsession
2001	Danny le montagnais
2001	L'idée noire

¹ Filmographie tirée du curriculum vitae de l'artiste.

2003	Eva
2005	Louisiane, pour mémoire
2010	Les cerisiers ont envahi les espaces comme incendie

Dorothy Hénault²

1974	Alchimie nouvelle
1978	Sun, Wind and Wood
1979	Horse Drawn Magic
1986	Les Terribles Vivantes – Louky Bersianik, Jovette Marchesault, Nicole Brossard
1989	Québec... un peu... beaucoup... passionnément
1991	Un amour naissant
1996	You Won't Need Running Shoes, Darling

Bonnie Sherr Klein³

1968	A Continuing Responsibility
1968	Building an Organization
1968	Deciding to Organize
1968	Mile Zero: The SAGE Tour
1968	People and Power
1968	Through Conflict to Negotiation
1969	Little Burgundy
1969	VTR St-Jacques
1970	Citizens' Medicine
1976	A Working Chance

² Filmographie tirée du catalogue de l'ONF, disponible en ligne : <http://www.onf-nfb.gc.ca/fra/collection/resultat.php?idMF=5&idSMF=1&idF=realisateurs>

³ *Ibid.*

1977	Harmonie
1978	Patricia's Moving Picture
1979	The Right Candidate for Rosedale
1981	Not a Love Story: A Film About Pornography
1985	Speaking Our Peace (coréalisation avec Terre Nash)
1989	Russian Diary (coréalisation avec Terre Nash)
2006	SHAMELESS: The ART of Disability

Terre Nash⁴

1976	Just A Minute
1982	If You Love This Planet
1985	A Writer in the Nuclear Age: A Conversation with Margaret Laurence
1985	Speaking Our Peace (coréalisation avec Bonnie Sherr Klein)
1986	Nuclear Addiction: Dr. Rosalie Bertell on the Cost of Deterrence
1987	A Love Affair with Politics: A Portrait of Marion Dewar
1989	Russian Diary (coréalisation avec Bonnie Sherr Klein)
1991	Mother Earth/La Terre notre mère
1995	Who's Counting ? Marilyn Waring on Sex, Lies and Global Economics

Anne-Claire Poirier⁵

1961	Stampede
1963	30 minutes, Mister Plummer
1964	La fin des étés
1965	Les Ludions

⁴ Filmographie tirée du catalogue de l'ONF, disponible en ligne : <http://www.onf-nfb.gc.ca/fra/collection/resultat.php?idMF=5&idSMF=1&idF=realisateurs>

⁵ Filmographie tirée d'un article consacré à la cinéaste sur le site web de Bibliothèque et Archives Canada, <http://www.collectionscanada.gc.ca/femmes/002026-711-f.html>.

1967	De mère en fille
1968	L'impôt et tout et tout
1971	Le savoir-faire s'impose
1973	Les filles du Roy
1975	Le temps de l'avant
1979	Mourir à tue-tête
1982	La quarantaine
1988	Salut Victor !
1989	Il y a longtemps que je t'aime
1996	Tu as crié Let Me Go

APPENDICE C

RÉALISATIONS DES ARTISTES IMPLIQUÉES AU STUDIO XX RENCONTRÉES (SÉLECTION)

Christine Brault¹

- 2000 *Nulle part/ Ailleurs*, DARE-DARE, Montréal
- 2000 *Réfléchir*, *Galleries éphémères*, exposition organisée par Observatoire 4 de Montréal
- 2001 *Wandering on the right side of the looking glass*, Amsterdam, Pays-Bas
- 2002 *Et si j'y étais*, projet extérieur in situ disséminé dans divers parcs du quartier Centre-sud, avec la collaboration avec des jeunes de l'organisme Oxy-jeunes et DARE-DARE, Montréal
- 2003 *il était un petit navire*, Canal de Lachine, présenté par Articule, Montréal
- 2003 *Refaire la rue ou se refaire une nature*, 3e impérial, Granby
- 2003 *Deux jours pour un convoi*, expo-événement, ateliers et couloirs du 2^e étage, 305 Bellechasse, Montréal
- 2003-2005 *Et si j'y étais... histoire de se connaître, de se reconnaître un peu*, projet d'art communautaire en élaboration dans les espaces communs de Montréal et d'Alma en collaboration avec des jeunes de l'organisme Oxy-jeunes en partenariat avec le Projet Levier d'Engrenage Noir
- 2004 *Refaire la rue ou se refaire une nature... ensementer le désir*, L'Îlot Fleuri, Québec
- 2005 *donnant – donnant ou auriez-vous un pépin pour moi ?* Strasbourg et Sélestat, France
- 2005 *Tout près / So close*, événement *Trafic*, avec le collectif FOVEA, L'Écart, Rouyn-Noranda (mai), Maison de la culture Plateau Mont-Royal, Montréal (décembre-janvier)
- 2006 *Souffles, identités poreuses*, art public au Parc Alexis-Carrel, Rivière-des-Prairies, Montréal
- 2007 *Je sème, tu sèmes... une mélodie des semis*, Ste-Thérèse

¹ Sélection tirée du curriculum vitae de l'artiste.

- 2007 *Se mettre à table* et *Mettre la table*, duo avec Thérèse Chabot, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal
- 2007-2008 Projet de co-création SKOL-CEDA, série d'actions dans l'espace public, Montréal
- 2008 Performance *Your space or mine ?* à Intrude 366 : Art & Life, , Zendai MoMA, Shanghai, Chine, <http://www.intrude366.com/en-US/intrude366/Project.aspx?articleid=538>
- 2008-2009 Conceptrice et directrice du projet de co-création *De Chinoises à Québécoises*, Studio XX en partenariat avec le Service à la famille chinoise du Grand Montréal, série de projets et mise en ligne d'un blogue (phase 1)
- 2009 Performance *Broder de rouge*, Les grands bouleversements, Alma <http://www.sagamie.org/flashfete/2009/Ateliers/GrandsBouleversements-105.html>

Stéphanie Lagueux²

- 1996 Sans titre (in situ), installation vidéo, Galerie de l'UQAH.
- 1997 *L'observatoire*, installation vidéo, événement interuniversitaire de création vidéo (EICV), Galerie de la maîtrise de l'UQAM, Montréal
- 1997 *L'observatoire*, installation vidéo, Exposition des finissants, Galerie de l'UQAH
- 1998 *Liminaire*, installation vidéo, Axe NÉO-7, Hull
- 2000 *Les bâtisseurs de cathédrale*, œuvre collective sur internet, DAIMON, Hull. <http://www.daimon.qc.ca/cathedrales>
- 2000 *Champ de visions : la machine molle*, installation vidéo et interactive, Triennale de la relève, L'Art qui fait Boum!, Marché Bonsecours, Montréal
- 2000 *Champ de visions : le garde-têtes ou le garde-famille*, installation vidéo et web interactive, PassArt 1999-2000, Centre d'exposition de Rouyn-Noranda
- 2000 *L'insecterie*, résidence et installation extérieure, Programme Supra Rural, 3e impérial, Granby
- 2000 *La marche aux longues vues*, performance et installation vidéo, Les gondoles d'artistes les 7 jours de la création, Axe NÉO-7, Hull
- 2001 *Liminaire : les visions*, installation vidéo, *Fluidescence*, Musée régional de Rimouski

² Sélection tirée du curriculum vitae de l'artiste.

- 2001 *Le corps social*, installation vidéo et web interactive
<http://www.cliquezgenereusement.com>
- 2002 *Le monument du vide*, work-in-progress collectif réseau,
<http://www.ontogenetic.org>
- 2002 *Le corps social (couché)* Ancrage, programme de soutien et développement de projet, Vidéographe, présentation dans le cadre du FCMM
- 2002 *Le corps social (debout)*, Festival de cyberart Les Htmles, Studio XX, présenté à la Société des Arts Technologiques (SAT)
- 2003 *Le corps social (couché.2)* Galerie Rouge, « être libre », Vidéo Femmes, en collaboration avec le Vidéographe
- 2006 *Le corps social*, coproduction avec le Studio XX

Béregère Marin Dubuard³

- 1997 Participation à *Iconoclastic Plastic exhibition*, Centre for Contemporary Photography, Melbourne, Australie
- 1998 Installation vidéo *The Late Supper*, SPAN gallery, Melbourne, Australie
 Installation *Food video*, Viscom 9 gallery, RMIT, Melbourne, Australie
- 1998 Participation à *Post-postcard show*, Linden gallery, Melbourne, Australie
- 1999 Participation à l'exposition *Connecting Paths*, The Photographers's Gallery Melbourne, Australie
- 2001 Exposition *Vecuum - battery operated 7*, Degree Media Centre, Los Angeles
 Exposition à The Moving Image Centre, Auckland, New-Zelande
- 2002 Participation à l'exposition *Mondialisation et Localisation en Art Contemporain*, Galerie Bourget, Montréal
Antidote, Centre de diffusion de la maîtrise en art visuels et médiatiques, UQAM, Montréal, Canada
Digital Photography System 1,2,3 au Summer Salon, CCP, Melbourne, Australie
- 2003 Présentation du prototype d'Habitgram, galerie DARE-DARE, Montréal
- 2004 Installation Habitgram teleture, Galerie de l'UQAM, Montréal
- 2005 Installation Habitgram teleture, Espace F, Matane

³ Sélection tirée du curriculum vitae de l'artiste.

- 2005 Participation à l'exposition *Rounding error*, Eastern Edge Gallery, St. John's, Neutral Ground, Regina, et Truck Gallery, Calgary
- 2006 Participation au Third Beijing International New Media Arts Exhibition and Symposium, Groupe Molior
- 2008 *Inside*, le Paços das Artes de Sao Paulo, Groupe Molior
- 2008 *ReMapping Downtown Eastside*, Vancouver Art Gallery's FUSE

Helena Martin Franco⁴

- 1997 Participation au *XVII Salon Arturo y Rebeca Rabinovich*, Museo de Arte Moderno de Medellin, Colombie
- 1998 Participation à l'exposition *Corpus*, Nuevos Nombres, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogota, Colombie
- 1998 Participation à l'exposition *Egresados Recientes*, Museo de Arte, Universidad Nacional de Colombia, Bogota, Colombie
- 1999 Exposition *De lo sagrado*, Museo de arte Moderno de Cartagena, Colombie
- 1999 Exposition *Corona de Espinas / Medida del Cuerpo*. Centre Colombo-Americano, Bogota, Colombie
- 2001 Participation à l'exposition *Expuestos al deseo*, collectif, Cartagena, Colombie
- 2002 Participation à l'exposition *Le Sacré et le profane*, Galerie Verticale, Laval
- 2005 Exposition *Faites trois souhaits*, Espace 0...3/4, l'Atelier Silex, Trois-Rivières
- 2005 Exposition *Faites trois souhaits*, Galerie LA FABRIQ, Montréal
- 2005 Participation à *Périmètre, un événement d'art public*, Dare –Dare, Montréal
- 2006 Exposition *CæUR DÉPHASÉ*, Galerie La Centrale, Montréal
- 2006 Exposition *PIDA TRES DESEOS*, Museo de Arte, Universidad Nacional de Colombia, Bogota
- 2007 Participation au Salon Femmes br@nchées 66 :: Top Chrono, Studio XX, Montréal
- 2007 Participation à l'exposition *Transit*, Atelier galerie Montréal Télégraphe, Montréal

⁴ Sélection tirée du curriculum vitae de l'artiste.

- 2007 Participation à « 070707 UpStage Festival », festival des performances en ligne, Nouvelle-Zelande. www.upstage.org.nz
- 2008 Participation à l'exposition *Monobandes*, Les Territoires
- 2008 Exposition *Lab.er.into : laboratoire érémitique intonatif*, CDEX, UQAM, Montréal
- 2009 Exposition *Labyrinthe : la visite*, CDEX, UQAM, Montréal
- 2009 Participation à l'exposition *Fréquences*, Séquence, Chicoutimi
- 2009 *Labyrinthe : la visite*, volet web, Studio XX, Montréal

APPENDICE D

EXEMPLE DE LA GRILLE D'ENTRETIEN (VERSION POUR LES RENCONTRES AVEC LES SIGNATAIRES DE *REFUS GLOBAL*)

Thèmes	Questions	Liste de vérification
discipline artistique	1. Qu'est-ce qui vous a amenée à choisir l'art comme mode d'expression ?	(question d'introduction)
démarche artistique personnelle	2. Brièvement, j'aimerais savoir comment vous voyez le fil conducteur qui relie vos créations au niveau des formes et du contenu ?	<ul style="list-style-type: none"> - Recherches esthétiques - Thématiques abordées
Inspiration	3. Pouvez-vous me parler des sources d'inspiration de votre travail créatif ? événements et idées sociopolitiques qui ont inspiré votre travail de création ?	<ul style="list-style-type: none"> - Événements, mouvements, idées
	4. Parlez-moi de vos expériences de vie personnelles qui ont inspiré ou marqué votre travail artistique ?	<ul style="list-style-type: none"> - Événements vécus - Relations de couple et de famille - Maternité - Quelle motivation à exprimer ces choses publiquement ?
collectivité de créatrices/créateurs	5. J'aimerais que vous me parliez de votre expérience comme signataire du manifeste automatiste.	<ul style="list-style-type: none"> - Comment se déroulaient les échanges entre les personnes impliquées dans la série ? - Idées développées dans ce contexte qui vous ont le plus interpellées ? - Réactions du public aux films qui vous ont semblé marquantes ? - Qu'est-ce que ça a significé dans votre trajectoire personnelle d'avoir travaillé à cette série ?

art et société	6. Dans les quelques années avant et après la publication du manifeste, comment conceviez-vous votre participation à la société, à la collectivité en tant qu'artiste ?	<ul style="list-style-type: none"> - Responsabilité sociale ou politique ? - Quels impacts l'art peut-il avoir sur la société ? - Est-ce que votre conception de l'art a été transformée par votre expérience avec le groupe ?
obstacles généraux	7. Dans l'ensemble de votre carrière jusqu'à maintenant, quelles sont les réactions du public face à vos créations qui vous ont semblé être les plus intéressantes ?	<ul style="list-style-type: none"> - Réactions inattendues - Réactions souhaitées par l'artiste
obstacles généraux	8. Quels sont les plus grands défis et obstacles que vous avez rencontrés dans votre vie d'artistes ?	<ul style="list-style-type: none"> - Accès à la formation artistique - Accès au financement des projets - Accès à la diffusion des œuvres - Reconnaissance du milieu de l'art - En lien avec le couple ou la famille
obstacles généraux	9. Face aux obstacles rencontrés, de quelle manière êtes-vous parvenue à prendre votre place comme artiste ?	<ul style="list-style-type: none"> - Stratégies pour surmonter les obstacles ? - Adaptation du parcours artistique ?
créativité au quotidien	10. Voudriez-vous me raconter comment vous avez vécu combiné votre vie familiale avec votre travail artistique ?	<ul style="list-style-type: none"> - Quels sont les moyens que vous trouvez pour concilier votre vie familiale et votre travail artistique ? - Aide de l'entourage et partage des tâches avec le conjoint - Lieux et horaires de travail - Aménagement des projets artistiques - Aménagement de la vie familiale
femmes artistes	11. Est-ce que vous considérez que le fait d'être femme a un impact sur votre rapport à la création artistique ? Comment ?	<ul style="list-style-type: none"> - Thématiques abordées - Approche, sensibilité - Conciliation famille travail

	12. Vous avez fait partie du mouvement automatiste dans lequel il y avait presque autant d'hommes que de femmes. Vous êtes-vous sentie semblable ou différente par rapport aux hommes artistes ?	<ul style="list-style-type: none"> - Possibilités professionnelles - Talent et imagination artistiques - Responsabilités familiales - Autonomie financière
transformation des rapports sociaux de sexe	13. Si vous comparez votre vie avec celle de votre mère et des femmes de sa génération, quelles sont, selon vous, les différences les plus importantes ?	<ul style="list-style-type: none"> - Possibilités professionnelles - Responsabilités familiales - Participation à la vie collective - Éléments qui restent très semblables ?
	14. Y a-t-il des moments de votre vie privée ou professionnelle où vous avez eu l'impression d'agir différemment de ce qu'on pouvait attendre de vous comme femme ? Lesquels ? avez-vous senti que vos actions bouleversaient ou choquaient des gens ?	<ul style="list-style-type: none"> - Pensez-vous avoir transgressé des normes ? - Dans votre milieu artistique ? - Dans votre vie de couple et de famille ?
Féminisme	15. Quels ont été vos premiers contacts avec des idées féministes ?	<ul style="list-style-type: none"> - Événements de l'actualité locale ou internationale, débats dans la sphère publique - Est-ce qu'il y a des luttes ou des revendications féministes qui vous ont touchée directement ? - Comment vous positionnez-vous face aux idées féministes maintenant ?

BIBLIOGRAPHIE

Théorie féministe

- Beauvoir, Simone de. 1976. *Les faits et les mythes*. T. 1 de *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard, 408 p.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La domination masculine*. Paris : Seuil, extrait p. 61-75.
- Card, Claudia. 1990. « Gender and Moral Luck ». In *Identity, Character and Morality*, sous la dir. de Flanagan, O. et A.D. Rorty, p. 199-218. Cambridge: MIT Press.
- Collectif Clio. 1983. *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*. Montréal : Édition du club Québec loisirs inc., 521 p.
- Collin, Françoise. 2005. « L'urne est-elle funéraire? ». In *Démocratie et représentation*, sous la direction de Michèle Riot-Sarcey, p. 45-75. Paris : Kimé.
- Delphy, Christine. 1998. *Économie politique du patriarcat*. T. 1 de *L'ennemi principal*. Paris : Syllepse, 293 p.
- Delphy, Christine. 2001. *Penser le genre*. T. 2 de *L'ennemi principal*. Paris: Syllepse, 389 p.
- Delphy, Christine. 2008. *Classer, dominer. Qui sont les « autres »?*. Paris : La Fabrique éditions, 227 p.
- Descarries, Francine. 1998. « Le mouvement des femmes et ses courants de pensée : essai de typologie ». *Les Documents de l'ICREF*, no. 19, Ottawa : Institut canadien de recherches sur les femmes, 40 p.
- Descarries, Francine. 2002. « Un féminisme aux multiples voix, un mouvement en actes : le féminisme québécois », *Labrys, études féministes*, no. 1-2, juillet/décembre. Disponible en ligne : http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrysl_2/francine2.html (consulté le 10 février 2009)
- Descarries, Francine. 2005. « Le mouvement des femmes québécois : état des lieux », *Cité*. Paris : Presses Universitaires de France, n° 23, p. 143-154.
- Descarries, Francine. 2005b. « L'antiféminisme "ordinaire" », *Recherches féministes*, vol. 18, no, 2, p. 137-151.
- Descarries, Francine. 2007. *Chronologie de l'histoire des femmes au Québec et rappel d'événements marquants à travers le monde*. Disponible en ligne : <http://www.unites.uqam.ca/arir/pdf/chronologieNouvelleVersionJuin2007.pdf>

- Fraisse, Geneviève. 2000. « Faire société ». Chap. in *Les deux gouvernements : la famille et la Cité*, p. 16-38. Paris : Gallimard.
- Fraser, Nancy. 2001. « Repenser la sphère publique : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement ». *Hermès*, no 31, p. 125-156.
- Guillaumin, Collette. 1978. « Pratique du pouvoir et idée de Nature : 1. L'appropriation des femmes ». *Questions féministes*, no. 2, février, p. 5-30.
- Kergoat, Danièle. 2000. « Division sexuelle du travail et rapports sociaux de sexe ». In *Dictionnaire critique du féminisme*, sous la dir. de Helena Hirata, Françoise Laborie, Hélène Le Doaré et Danièle Senotier, p. 35-44. Paris : PUF.
- Kergoat, Danièle. 2005. « Rapports sociaux et division du travail entre les sexes ». In *Femmes, genre et sociétés*, sous la dir. de Margaret Mariuani, p. 94-101. Paris : La découverte.
- Haicault, Monique. 1993. « La doxa de sexe, une approche du symbolique dans les rapports sociaux de sexe ». *Recherches féministes*, vol. 6, no. 2, p. 7-20.
- Haicault, Monique. 2000. *L'expérience sociale du quotidien : corps, espace, temps*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 222 p.
- Hirata H., Laborie F., Le Doaré H, et D. Senotier (Dir.). 2004. *Dictionnaire critique du féminisme*. Paris : PUF, 315 p.
- Lamoureux, Diane et Micheline de Sève. 1991. « La science politique a-t-elle un sexe? ». In *Un savoir à notre image? Critiques féministes des disciplines*, sous la direction de Roberta Mura, p. 135-149. Québec : Adage.
- Lamoureux, Diane. 2004. « Public/privé », In *Dictionnaire critique du féminisme*, sous la dir. de Helena Hirata, Françoise Laborie, Hélène Le Doaré et Danièle Senotier, p. 185-190. Paris : PUF.
- Mathieu, Nicole-Claude. 1991. *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*. Paris : Côté-femmes, 291 p.
- Molinier, Pascale et Daniel Welzer-Lang. 2004. « Féminité, masculinité, virilité », In *Dictionnaire critique du féminisme*, sous la dir. de Helena Hirata, Françoise Laborie, Hélène Le Doaré et Danièle Senotier, p. 77-82. Paris : PUF.
- Perrot, Michèle. 1998. « Public, privé et rapports de sexes ». Chap. in *Les femmes ou les silences de l'histoire*, p. 383-391. Paris : Flammarion.
- Ricci, Sandrine, Mélissa Blais et Francine Descarries. 2008. « Une solidarité en mouvement : figures de la militance féministe québécoise ». *Amnis, Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale*, no. 8. Disponible en ligne : http://www.univ-brest.fr/amnis/pages_francais/articlesrecents.php (consulté le 25 avril 2009).

- Rose, Ruth. 2000. « Le travail des aides familiales, beaucoup de labeur, peu de valeur », *Recherches féministes*, vol. 13, no. 1, p. 69-92.
- Schechter, Tania. 1998. *Race, Class, Women and the State: The Case of Domestic Labour*, Montréal: Black Rose Books, 185 p.
- Vallée, Marie-Hélène. 2002. « L'immigration féminine au Canada durant les années 1920 : la mise en place d'une politique fondée sur le "genre" ». *Recherches féministes*, vol. 15, no. 2, p. 65-85.

Sur les femmes et l'art

- Carani, Marie. 1994. « La femme comme modèle et comme cette Autre de la représentation visuelle ». *Recherches féministes*, vol. 7, no. 2, p. 57-80.
- Carrière, Louise (dir.). 1983. *Femmes et cinéma québécois*. Montréal : Boréal Express, 282 p.
- Collin, Françoise. 2007. « Praxis et plastique, ou la double fiction » in *Profession : créatrice : la place des femmes dans le champ artistique : actes du colloque de l'Université de Genève*, (18 et 19 juin 2004), sous la dir. d'Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat, p. 207-215. Lausanne : Antipodes.
- Fidecaro, Agnese et Stéphanie Lachat. 2007. *Profession : créatrice : la place des femmes dans le champ artistique : actes du colloque de l'Université de Genève*, (18 et 19 juin 2004). Lausanne : Antipodes, 220 p.
- Gagnon, Marie-Eve. 2009. *Rideau de verre, auteures et scènes québécoises, portrait socio-économique*. Montréal : Association québécoise des auteurs dramatiques (ADAQ), 70 pages. Disponible en ligne :, http://aqad.qc.ca/rideau_de_verre.pdf (consulté le 7 mai 2010),
- Garneau, Marie-Julie, Francine Descarries et Réalisatrices équitables. 2008. *La Place des réalisatrices dans le financement public du cinéma et de la télévision au Québec (2002-2007)*. Disponible en ligne : http://www.realisatrices-equitables.org/wp-content/uploads/2008/03/points_saillants_4mars08.pdf (consulté le 5 octobre 2008).
- Garneau, Marie-Julie. 2007. « Le cinéma documentaire des femmes : par choix ou par dépit ? », *Possibles*, vol. 31, no. 3-4, été automne 2007, p. 146-159.
- Guerrilla Girls. 1998. *The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art*. New York: Penguin Books, 95 p.
- Lacroix, Jean-Guy. 1992. *Septième art et discrimination : le cas des réalisatrices*. Montréal : VLB Éditeur, 228 pages.
- Lebel, Estelle. 2005. « Images et sens de l'ordre visuel patriarcal et marchand », *Recherches féministes*, vol. 18, no. 2, p. 1-8.

- Nochlin, Linda. 1993. *Femmes, art et pouvoir*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 251 p.
- Trasforini, Maria Antonietta. 2007. « Elles deviendront des peintres » : femmes artistes et champ social de l'art ». In *Profession : créatrice : la place des femmes dans le champ artistique : actes du colloque de l'Université de Genève*, (18 et 19 juin 2004), sous la dir. d'Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat, p. 25-47. Lausanne : Antipodes.

Sur l'art et le politique

- Ardenne, Paul. 2002. « Art et politique : ce que change l'art "contextuel" ». *L'art même*, no. 14. Ministère de la Communauté française de Belgique. Disponible en ligne : <http://www2.cfwb.be/lartmeme/no014/pages/page1.htm> (consulté le 9 février 2009).
- Baqué, Dominique. 2004. *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*. Paris : Flammarion, 317 p.
- Beaudry, Lucille. 2001. « Art et politique : des essais pour une réinscription ». In *La politique par le détour de l'art, de l'éthique et de la philosophie*, sous la dir. de Lucille Beaudry et Lawrence Olivier, p. 31-44. Sainte-Foy (Qué.) : Presses de l'Université du Québec.
- Beaudry, Lucille. 1993. *Du politique à propos de l'art. Note de recherche no. 53*. Université du Québec à Montréal, Département de science politique, 26 p.
- Beaudry, Lucille. 1995. *Le recours à l'art comme lieu d'inscription du politique. Note de recherche no. 54*. Université du Québec à Montréal, Département de science politique, 20 p.
- Becker, Howard S.. 1999. *Propos sur l'art*. Paris : L'Harmattan, 217 p.
- Couture, Francine. 1999. « Identités d'artistes ». In *Déclics, art et société : Le Québec des années 1960 et 1970*, p. 51-80. Montréal : Fides.
- Denoual, Fabienne. 2006. « Du politique à l'œuvre ou de l'œuvre apolitique ». In *Art et politique*, sous la dir. de Jean-Marc Lachaud, p. 175-179. Paris : l'Harmattan.
- Émond, Bernard. 2009. *La leçon de scénario*, rencontre avec Bernard Émond tenue à la Cinémathèque québécoise à Montréal, le 25 février 2009 dans le cadre des Rendez-vous du cinéma québécois.
- Lachaud, Jean-Marc. 2006. « ... soulever un peu le voile...entretien avec Marc Jimenez ». Chap. in *Art et politique*, p. 9-14. Paris : l'Harmattan.
- Moulène, Claire. 2006. *Art contemporain et lien social*. Paris : Éditions Cercle d'Art, 125 p.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 74 p.

- Rioux, Marcel. 1985. « Sociologie critique et création artistique », *Sociologie et sociétés*, vol. 17, n° 2, p. 5-12.
- Uzel, Jean-Philippe. 2001. « Le conflit art et politique : la solution platonicienne ». In *La politique par le détour de l'art, de l'éthique et de la philosophie*, sous la direction de Lucille Beaudry et Lawrence Olivier, p. 45-55. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Uzel, Jean-Philippe. 2002. « Art et politique dans les années 1990 ». In *Identités narratives. Mémoire et perception*, sous la direction de Simon Harel, Jocelyne Lupien, Alexis Nous et Pierre Ouellet, p. 267-277. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Vander Gucht, Daniel. 2004. *Art et politique, pour une redéfinition de l'art engagé*. Bruxelles : Éditions Labor, 93 p.

Sur l'automatisme québécois

- Arbour, Rose-Marie. 1994. « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste: les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948) ». *Racar*, vol. 21, no. 1-2, p. 7-21. Disponible en ligne : http://classiques.uqac.ca/contemporains/arbours_rose_marie/arbours_rose_marie.html (consulté le 5 novembre 2007).
- Arbour, Rose-Marie. 1998. « Le cercle des automatistes et la différence des femmes ». *Études françaises*, vol. 34, no. 2-3, p. 157-173.
- Borduas, Paul-Émile. 1972. *Refus global*. Shawinigan : A. Brochu. 112 p.
- Gagnon, François-Marc. 2008. *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*. Outremont : Lanctôt, 1023 p.
- Lapointe, Gilles. 2008. *La comète automatiste*. Montréal : Fides. 208 p.
- Moisan, Mylène. 2002. « Riopelle servira les intérêts de l'Église » *Le Soleil*, Le dimanche 17 mars, p. A5.
- Renaud, Thérèse. 1978. *Une mémoire déchirée, récit*. Lasalle : Hurtubise, 163 p.
- Smart, Patricia. 1998. *Les femmes de Refus global*. Québec : Boréal, 334 p.
- Sullivan, Françoise. 2003. *Françoise Sullivan*. Montréal : Parachute, 100 p.

Ouvrages de méthodologie

- Bertaux, Daniel. 2005. « L'analyse d'un récit de vie ». Chap. in *L'enquête et ses méthodes : le récit de vie*, p. 68-94, Armand Collin, 127 p.
- Blanchet, Alain et Anne Gotman. 2007. *L'entretien*. Paris : Armand Collin, 126 p.
- Deslauriers, Jean-Pierre. 1991. *Recherche qualitative, guide pratique*. Montréal : McGraw-Hill, 139 p.
- Kaufmann. 2004. *L'entretien compréhensif*. Paris : Armand Collin, 127 p.
- Paillé, Pierre et Alex Mucchielli. 2009. *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Collin, 315 p.

Autres ouvrages

- Abric, Jean-Claude. 1994. « Les représentations sociales : aspects théoriques ». Chap. in *Pratiques sociales et représentations*, p. 11-35. Paris : PUF.
- Arendt, Hannah. 1988. *Condition de l'homme moderne*. Paris, Press Pocket, 407 p.
- Ariès, Philippe et Georges Duby (dir.). 1999. *De la Première Guerre mondiale à nos jours*. T. 5 de *Histoire de la vie privée*. Paris : Seuil, 635 p.
- Bouthat, Chantal. 1993. *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal : UQAM, 110 p.
- Certeau, Michel de. 1990. *Arts de faire*. T. 1 de *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard, 295 p.
- Gagnon, Carolle. 1994. « Nouvelles sociétés, nouveaux mythes ? ». *Philosophiques*, vol. 30, no. 2, automne, p. 471-481.
- Fukuyama, Francis. 1989. « La fin de l'histoire ? ». *Commentaire*, automne, vol. 12, no. 47, p. 457-469.
- Huntington, Samuel P. 1994. « Le choc des civilisations ? ». *Commentaire*, été, vol. 1, no. 66, p. 238-252.
- Jodelet, Denise. 1989. « Représentations sociales : un domaine en expansion ». Chap. in *Les représentations sociales*, p. 31-61. Paris : PUF.

- Mills, Charles Wright. 1967. « Le grand espoir des sciences sociales ». Chap. in *L'imagination sociologique*, p. 5-20. Trad. de l'anglais par Pierre Clinquart. Paris : Maspero.
- Poirier, Anne-Claire. 1974. *Les filles du Roy*. Film documentaire, 16mm, coul. 56 min.
- Ricoeur, Paul. 1997. *L'idéologie et l'utopie*. Paris : Seuil, p. 17-38.
- Schérer, René. 2000. « Lieux d'utopie ». In *L'art au XX^e siècle et l'utopie, réflexions et expériences*, sous la dir. de Roberto Barbanti et Claire Fagnart, p. 67-95. Paris : L'Harmattan.
- Québec, Conseil du statut de la femme. 2004. *Avis : Vers un nouveau contrat social pour l'égalité entre les hommes et les femmes*. Québec : le Conseil, Service des Communications, 174 p.
- Québec, Conseil du statut de la femme. 2009 (a). « Députées à l'Assemblée nationale et ministres dans le gouvernement du Québec depuis 1962 ». Disponible en ligne : <http://www.csf.gouv.qc.ca/telechargement/stat/DeputeesAssNatioMinistres1.pdf>. (consulté le 24 février 2009).
- Stobert, Susan, et Kelly Cranswick. 2004. « Prendre soin des personnes âgées: qui fait quoi et pour qui ? ». *Tendances sociales canadiennes*. vol. 11-008, automne, p. 1-7. Disponible en ligne : <http://www.statcan.gc.ca/pub/11-008-x/2004002/article/7002-fra.pdf> (consulté le 25 février 2009).

Sources électroniques

- Canada, Bibliothèques et Archives. 2005. « Anne-Claire Poirier », *Les femmes dans le cinéma canadien*, en ligne, <http://www.collectionscanada.gc.ca/femmes/002026-711-f.html> (consulté le 12 mars 2010).
- Canada, Condition féminine Canada. 2005. *Les femmes et les médias. Beijing +10 : fiches de renseignements*. Disponible en ligne : <http://dsp-psd.tpsgc.gc.ca/Collection/SW21-78-10-2005F.pdf>. (consulté le 24 février 2009).
- Conseil des Arts du Canada, ministère du Patrimoine canadien et Conseil des arts de l'Ontario. 2004. *Regards statistiques sur les arts*, vol. 3, no. 1, septembre, 31 p. Disponible en ligne : http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/93E113DD-7580-46EC-ACBA-768A23BAEEC3/0/artistes_au_canada.pdf (consulté le 29 avril).
- Martin Franco, Helena. 2010. « Démarche », page du site web de l'artiste, <http://helenamartinfranco.com/textes-demarche.html> (consulté le 19 juillet 2010).

Office National du film du Canada. 2010. « Notre Collection », en ligne, <http://www.onf-nfb.gc.ca/fra/collection/resultat.php?idMF=5&idSMF=1&idF=realisateurs> (consulté le 20 août 2010).

Québec. Conseil du statut de la femme. 2009 (b). « Députées à la chambre des communes, représentations québécoise et canadienne, depuis 1972 ». Disponible en ligne : http://www.csf.gouv.qc.ca/telechargement/stat/deputees_chambre_communes.pdf (consulté le 24 février 2009).

Studio XX. 2008. « Mandat », page web sur le site du Studio xx, <http://www.studioxx.org/fr/mandat> (consulté le 25 septembre 2008).

Sites web des artistes

Stéphanie Lagueux : <http://www.cliquezgenereusement.com/>

Bérengère Marin Dubuard : <http://www.beewoo.net/>

Helena Martin Franco : <http://helenamartinfranco.com/>

Entretiens

Arbour, Madeleine. Entretien avec l'auteure, à Notre-Dame-de-l'Île-Perrot, le 1^{er} déc. 2009.

Braut, Christine. Entretien avec l'auteure, à Montréal, le 25 juin 2009.

Dansereau, Mireille. Entretien avec l'auteure, à Montréal, le 10 novembre 2009.

Hénault, Dorothy. Entretien avec l'auteure, à Montréal, le 28 août 2008.

Klein, Bonnie Sherr. Entretien avec l'auteure, à Montréal, le 16 novembre 2009.

Lagueux, Stéphanie. Entretien avec l'auteure, à Montréal, le 23 juin 2009.

Marin Dubuard, Bérengère. Entretien avec l'auteure, à Montréal, le 28 août 2009.

Martin Franco, Helena. Entretien avec l'auteure, à Montréal, le 25 septembre 2009.

Nash, Terre. Entretien avec l'auteure, à Montréal, le 5 octobre 2009.

Poirier, Anne-Claire. Entretien avec l'auteure, à Montréal, le 14 septembre 2009.

Riopelle, Françoise. Entretien avec l'auteure, à St-Lambert, le 11 novembre 2009.

Sullivan, Françoise. Entretien avec l'auteure, à Montréal, le 7 octobre 2009.