

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA ROBE EST L'INTERVENTION :
CRÉATION EN ART, HISTOIRES ET CONSTRUCTIONS IDENTITAIRES
DE FEMMES IMMIGRANTES DE MONTRÉAL

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
KATHERINE ROCHON

AVRIL 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Cette recherche n'aurait pas été possible sans l'appui de certaines personnes qui m'ont accompagnée à travers ce cheminement de réflexion et de pratique. Mes premiers remerciements vont à ma directrice, Mona Trudel, pour sa vivacité, son encadrement rigoureux, sa grande patience et son généreux soutien durant mes nombreuses pérégrinations. Ses précieux commentaires m'ont encouragée à surmonter mes points faibles, resserrer mes élans d'écriture en affirmant mes convictions et mes intuitions avec plus de clarté. Mes remerciements vont également à ma codirectrice, Lilyane Rachédi, pour sa présence continue et la qualité de son écoute, son ouverture et son indéfectible enthousiasme dans cette aventure qui, on l'espère, saura ouvrir de nouvelles avenues de collaboration et de recherche interdisciplinaire. L'heureuse assistance de ces deux directrices et personnes bienveillantes m'a donné juste assez d'indications pour m'orienter, comprendre et m'approprier des connaissances sur le sujet.

Je tiens à remercier toutes les femmes qui ont participé à cette aventure artistique, pour leur beauté et la générosité de leur partage dans le cadre de cette recherche intervention. Je garde un souvenir précieux de cette rencontre humaine et artistique qui me convainc toujours plus de poursuivre cette démarche de rencontre interculturelle et de création en art mettant les histoires et l'imagination de chacun en valeur. J'associe à ces remerciements, « la grande famille de Petites-Mains », particulièrement Nahid Aboumansour et Ali Abdali qui m'ont ouvert leur porte et leur cœur en soutenant chaleureusement le projet d'intervention artistique et les réalisations des femmes immigrantes. Leur confiance m'a permis de me sentir intégrée en prenant part à la vie du centre, à sa mission, à ses projets de fête et ses activités spéciales.

Je remercie Sophie Cabot, étudiante en art, qui m'a assistée dans les ateliers de création avec les femmes, pour le partage de ses rêves et de ses expériences humaines, ses impressions positives et sa totale confiance dans les pouvoirs de l'art.

Toute ma gratitude va à Pierre Wilson, pour sa grande passion de l'interculturalité, des artistes d'ici et d'ailleurs, et de la place qu'il fait volontiers aux projets artistiques réalisés dans, par et avec la communauté. Merci pour son accueil spontané du projet de robes de papier dans l'enceinte vivante du Musée des maîtres et artisans du Québec.

Un merci particulièrement sincère va à Catherine Devillers, précieuse amie et confidente, pour sa gentillesse à mon égard, son soutien compréhensif, ses mots justes et son accompagnement à travers mon travail et mes réflexions parfois utopiques. Son enthousiasme pour la lecture et la correction du manuscrit a été grandement apprécié, tout comme son ouverture à se porter volontaire pour mes expériences de recherche artistique avec la robe de papier ainsi que son témoignage personnel et de création en art auprès du groupe de femmes qui avaient le même âge qu'elle lors de son immigration en Amérique.

Parce que la famille constitue un ancrage important, je tiens à dire un merci spécial du fond du cœur à mon conjoint François et à mes deux enfants, Laurence et Julien, pour leur infinie patience et leur soutien inconditionnel. Ce travail de recherche qui n'en finissait plus a souvent été difficile à comprendre ou à subir, mais sentir leur présence et leur appui m'a été d'un grand réconfort pour arriver à destination dans le respect de mes choix jusqu'à l'aboutissement de ce projet.

Je salue au passage tous les ami(e)s, membres de la famille et collègues qui m'ont encouragée par sympathie, compréhension ou empathie, leur écoute a maintes fois contribué à sentir cette main dans le dos dans les moments de solitude et de doute du travail de thèse.

Enfin, ma reconnaissance va au doctorat Étude et pratiques des arts ainsi qu'au jury pour l'accueil de cette thèse intervention. Toute ma gratitude va à la Fondation de l'Université du Québec à Montréal ainsi qu'au Fonds québécois sur la recherche et la culture, pour leur soutien financier sans lequel la recherche en art ne saurait s'implanter, s'articuler et se renforcer pour mieux s'épanouir afin de profiter au développement de la culture et de la société.

*À la mémoire de mon père,
passionné d'histoire*

AVANT-PROPOS

L'histoire de mon parcours artistique révèle des liens avec mes intentions de recherche, comme si ces dernières y trouvaient une raison, un sens débordant la simple curiosité pour un sujet. Cette histoire prend racine dans les images de mon enfance où je me revois, stimulée par une variété d'expériences créatives de toutes sortes. Les arts plastiques très stylisés de l'école des années 70 n'avaient rien en commun avec les arts débridés à la maison de Québec où j'ai grandi, avec des projets entamés dans toutes les pièces, les cours d'art ou les expositions maison, une machine à coudre en permanence sur la table, et ma mère artiste, terminant un tableau tout en concoctant le souper. Il n'y avait pas de différences entre l'art et la vie au quotidien. Paradoxalement, malgré le modèle de réussite de ma mère artiste peintre et toute cette liberté d'expression personnelle à laquelle j'avais accès, c'est en design graphique que j'ai choisi de faire des études et de travailler professionnellement pendant un peu plus de vingt-cinq ans. J'ai adoré ce métier où j'ai développé une passion particulière pour l'amour de la typographie expressive et la relation avec les différents clients et fournisseurs. En parallèle, je maintenais tout de même un espace d'exploration pour l'art, la couture, la poterie, la reliure, le décor de théâtre, l'enseignement en design graphique et l'animation d'activités de création en art.

Les voyages en famille, et plus tard, quelques allers-retours en Afrique pour rejoindre mon conjoint qui y travaillait, avaient peu à peu permis un élargissement des frontières à plusieurs points de vue. Le travail et la solidarité des femmes m'avaient particulièrement interpellée à travers mon identité de femme et mon contexte nord-américain axé sur l'individualisme et la performance. Le choc culturel continuait de résonner en moi à chaque retour de voyage, soulevant d'autres questions concernant les rôles et les lieux du pouvoir tant au niveau local que mondial. Ces observations ont fait place à une réflexion sur mes valeurs et au désir de grand changement de ma carrière, m'invitant à réinventer mon action dans le monde avec les autres et à coordonner celle-ci avec mes expériences acquises en art, en design et en couture sous la forme d'un projet de création en art qui demeurait à déterminer.

À la suite d'une rupture avec la profession de designer graphique, j'ai découvert les approches narratives ainsi que le « community art » ou art communautaire lors d'études de maîtrise et de supervision de stagiaires en Enseignement des arts à l'Université Concordia à Montréal. Les approches narratives m'ont attirée tout spécialement parce qu'elles font place à la richesse des histoires et des parcours liés aux identités individuelles. Les approches de l'art communautaire me plaisaient aussi beaucoup, car la participation et le partage des expériences de chacun sont au cœur des activités de création. Celles-ci ne visent pas à perfectionner des techniques ou des styles artistiques déterminés, mais plutôt à reconnaître les personnes dans leur créativité et leurs parcours ainsi que dans la valeur symbolique et significative de leurs idées et de leur imaginaire personnels. Art communautaire et narration faisaient écho à la réévaluation de mon orientation d'artiste et du sens humain que je voulais donner à ma pratique. Travailler avec les femmes m'intéressait particulièrement parce que je trouvais qu'on ne valorise pas suffisamment leurs voix et leurs expériences.

À l'instar de ces découvertes extrêmement stimulantes, j'étais loin de me douter de l'impact qu'aurait la relecture de mon parcours personnel. Un regard nouveau sur ma pratique artistique et de designer a mené à la transgression de mes expériences en typographie, en arts visuels et en couture. Cette transgression arrimée à l'exploration des concepts théoriques de l'identité et de la métaphore conceptuelle a abouti à la création du projet de robes de papier combinant typographie et histoire, robe et métaphore du corps, art et narration personnelle. J'ai appliqué le projet à moi-même pour mon mémoire de maîtrise afin de comprendre la portée du dispositif de la robe de papier dans le but éventuel de le proposer à des groupes de femmes. D'une certaine façon, le projet de robes de papier a déterminé ma pratique artistique, contribué à ma construction identitaire personnelle tout en devenant mon dispositif d'intervention privilégié.

Depuis 2004, le projet de la robe de papier s'est prêté à divers contextes d'intervention et de création proposés à des femmes de tous les âges. Les robes de papier très personnelles créées par les femmes sont naturellement accompagnées de témoignages, de valorisation des apprentissages informels, d'idées critiques sur les rôles et l'image corporelle, de valeurs, de la

filiation, des traditions et de tout ce qui concerne l'épanouissement et l'identité de la femme. En fait d'expérience de création en arts, ce n'est pas tant la robe finale qui suscite le plus de réactions, mais le processus qui engage l'amalgame de matériaux et de gestes, d'expériences et de cultures, de sensations et de symboles, de textures et d'histoires.

Ce parcours personnel et artistique est résumé ici en bien peu de mots, mais il traduit des intentions profondes ayant contribué à bâtir la nature de mes interventions artistiques. Cette marche qui se poursuit avec le projet de robe de papier proposée à différents groupes de femmes partageant leurs histoires m'inspire toujours autant. Ces rencontres me font croire que l'art favorise la réciprocité en offrant un espace d'ouverture à la richesse des expressions et au partage de valeurs humaines et culturelles. Dans les difficultés comme dans le plaisir de l'exploration artistique, l'art instaure ce cadre spécial qui permet de transcender nos conditions et mettre les idées et les imaginaires en mouvement pour porter un regard neuf sur le monde, changer les choses ou du moins, produire un dialogue constructif. Non seulement ce processus est dynamique, vivant et essentiel, mais les œuvres qui en émergent profitent au miroir et au recul des individus face à eux-mêmes, comme au partage de visions du monde avec la collectivité.

TABLES DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
AVANT-PROPOS	v
LISTE DES FIGURES	xii
RÉSUMÉ	xiii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
1.1 ORIGINE DU QUESTIONNEMENT	5
1.2 MISE EN CONTEXTE	7
1.2.1 L'immigration au Canada et au Québec : bref portrait	7
1.2.2 Les paradigmes et modèles de gestion de la diversité au Québec	8
1.2.3 L'interculturalisme : intégration, culture commune et interculturalité	11
1.2.4 L'interculturalisme appliqué : contradictions et défis	14
1.3 PROBLÉMATIQUE	16
1.3.1 L'immigration au féminin : une spécificité incontestable	17
1.3.2 Les statuts d'immigration : des facteurs déterminants dans l'intégration des femmes	20
1.3.3 Le parcours migratoire des femmes : un projet déstabilisant néanmoins constructif	23
1.3.4 Les organismes communautaires : des promesses pour les femmes immigrantes	25
1.4 QUESTION ET OBJECTIFS DE RECHERCHE	27
1.5 OBJET DE RECHERCHE	28
1.6 SURVOL DES ÉTUDES	29
1.7 JUSTIFICATION DE LA RECHERCHE	33
CHAPITRE II	
2.1 ART, ROBE ET NARRATION	36
2.1.1 L'expérience de l'art comme manière de faire un monde	36
2.1.2 L'art communautaire : un espace d'humanisation et de partage des visions du monde	42

2.1.3 Une synthèse de définitions pour le contexte de cette intervention artistique	47
2.1.4 La robe : vecteur des identités et de l'art	49
2.1.5 La robe : vecteur de narration et d'histoires personnelles	54
2.1.6 L'art, l'histoire et la narration : une manière de mettre la vie en scène	55
2.1.7 La narration et l'immigration : un champ des possibles pour les immigrants	59
2.2 NARRATION ET IDENTITÉ	61
2.2.1 Les tournants narratifs qui ont changé la vision du monde	62
2.2.2 L'identité : vers une dynamique « intérieur extérieur »	64
2.2.3 L'identité : l'art de s'inventer à travers une image de soi	70
2.2.4 L'identité narrative : un concept d'ouverture et de créativité	73
2.3 IDENTITÉ ET IMMIGRATION	75
2.3.1 Le parcours migratoire : une pluralité des expériences	76
2.3.2 L'adaptation : un travail d'équilibre sur l'image de soi	79
2.4 L'IDENTITÉ NARRATIVE, VECTEUR DE CRÉATION EN ART EN CONTEXTE INTERCULTUREL	83
 CHAPITRE III	
3.1 APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE QUALITATIVE	87
3.2 LA RECHERCHE-ACTION	88
3.3 COLLECTE DE DONNÉES, STRATÉGIE DE RECRUTEMENT ET ÉCHANTILLON	89
3.3.1 Entretien par entrevue basé sur la technique du récit de vie	89
3.3.2 Les outils de collecte de données comme moyens contribuant à l'analyse	91
3.3.3 Les stratégies de recrutement	93
3.3.4 L'échantillon : portrait du groupe de femmes immigrantes recrutées	95
3.4 TRAITEMENT ET ANALYSE DES DONNÉES	97
3.4.1 L'étude multicas : un mode d'investigation de contextes humains	97
3.4.2 La triangulation : garante d'une analyse riche et complexe	98
3.4.3 L'analyse et la présentation des données	99

3.5 ÉTHIQUE	100
3.6 LIMITES DE LA RECHERCHE	101

CHAPITRE IV

4.1 MISE EN CONTEXTE DE L'INTERVENTION	105
4.2 PARAMÈTRES DES RENCONTRES D'ATELIER DE CRÉATION	106
4.2.1 Intentions d'intervention artistique auprès de femmes immigrantes	106
4.2.2 Approches générales en atelier de création et matériaux	108
4.2.3 Consignes et objectifs du projet en trois étapes	109
4.2.4 L'expérience de création des femmes et l'exposition des robes de papier	113
4.3 HISTOIRES DE ROBES DE PAPIER ET HISTOIRES DE CINQ FEMMES IMMIGRANTES	116
4.3.1 Histoires de Marie-Lorraine : Guidée par la foi	117
4.3.1.1 Histoire de migration de Marie-Lorraine	125
4.3.2 Histoires de Salima : L'art de bien faire	129
4.3.2.1 Histoire de migration de Salima	136
4.3.3 Histoires de Amyra et Zulfa : Tandem pour un trio	141
4.3.3.1 Histoire de migration de Amyra et Zulfa	148
4.3.4 Histoires de Umaiza : Renaissance de soi	152
4.3.4.1 Histoire de migration de Umaiza	159
4.3.5 Histoires de Rubeina : Raison passion	163
4.3.5.1 Histoire de migration de Rubeina	169

CHAPITRE V

5.1 ANALYSE TRANSVERSALE DES HISTOIRES	176
5.1.1 La robe-habitation : expérience des espaces temporels et physiques	177
5.1.2 La robe-histoire : expérience de prise de parole et de rencontre de l'altérité	180
5.1.3 La robe-identité-narrative : expérience de création totalisant les histoires	184

CONCLUSION	191
APPENDICES	
APPENDICE A : ORGANISMES VISITÉS ET CONTACTÉS ET PRÉSENTATION DU PROJET AUX CENTRES	203
APPENDICE B : DÉPLIANT POUR UN PROJET DE ROBES DE PAPIER.....	205
APPENDICE C : FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT DE PARTICIPATION À LA RECHERCHE	206
APPENDICE D : GUIDE D'ENTRETIEN POUR UNE ENTREVUE SEMI-DIRIGÉE ...	209
APPENDICE E : QUESTIONNAIRE DE RETOUR SUR LE PROJET DE CRÉATION ..	210
APPENDICE F : CARTONS D'EXPOSITIONS	211
APPENDICE G : DOCUMENT VISUEL (voir le cédérom)	212
BIBLIOGRAPHIE	213

LISTE DES FIGURES

4.1	Petits papiers de Marie-Lorraine	117
4.2	La palette de Marie-Lorraine	119
4.3	Teinture des grandes feuilles de Marie-Lorraine	120
4.4	La robe de papier de Marie-Lorraine	122
4.5	Marie-Lorraine	124
4.6	Petits papiers de Salima	129
4.7	Salima à l'œuvre	131
4.8	La robe de papier de Salima	133
4.9	Sophie et Salima. Le costume traditionnel Algérien	136
4.10	Salima et son amie marocaine	139
4.11	Petits papiers de Amyra et Zulfa	141
4.12	Les essais de textures de Amyra	142
4.13	La corde à linge de la famille. Le pochoir de Zulfa	143
4.14	Les deux sœurs à l'œuvre	144
4.15	La robe de papier de Amyra et Zulfa	146
4.16	Petits papiers de Umaiza	152
4.17	Umaiza à l'œuvre	153
4.18	Collaboration à la robe de Umaiza	155
4.19	La robe de papier de Umaiza	158
4.20	Umaiza à l'œuvre tout en parlant avec sa mère au Bangladesh	160
4.21	En costume traditionnel posant derrière sa robe de papier	161
4.22	Petits papiers de Rubeina	163
4.23	Rubeina à l'œuvre	166
4.24	Détail de texture de la robe de papier de Rubeina	168
4.25	La robe de papier de Rubeina	171
4.26	Rubeina danse	174
C.27	La robe du groupe	202

RÉSUMÉ

Cette thèse intervention présente une recherche-action en arts visuels menée par la chercheure et artiste auprès d'un groupe de femmes récemment immigrées dans la région de Montréal. La recherche-action sous forme d'ateliers de création en art a eu lieu dans un organisme communautaire, en contexte interculturel. Basés sur la pratique de l'art communautaire, les ateliers étalés sur neuf semaines ont impliqué, pour ces femmes, de s'initier aux arts visuels en créant une robe de papier de taille réelle à partir de ce qui les représente le mieux selon leur sens personnel. En parallèle aux ateliers de création en art, chacune des femmes a été invitée à raconter l'histoire de son parcours migratoire en entretiens privés. Le phénomène du parcours migratoire liée à l'image de soi et reflétant les multiples ruptures d'espaces d'appartenance présente plusieurs repères permettant une compréhension fine de la construction identitaire des immigrants sur les plans personnel et social. Dans le cadre de cette thèse intervention en arts visuels, l'identité narrative se pose comme un vecteur de cohésion identitaire restaurant les faits de l'histoire de femmes immigrantes de manière symbolique par la création d'une robe de papier les représentant. L'étude multicas rend compte des histoires individuelles de cinq femmes à travers la création de leur robe de papier et l'histoire de leur parcours migratoire. Une étape finale d'analyse transversale dégage le sens de ces histoires afin de répondre à la question de recherche visant à comprendre comment la création en art, dans le cadre d'une rencontre interculturelle, témoigne de la construction identitaire de la femme immigrante. La création en art d'une robe de papier établit un cadre dynamique faisant appel à une reconfiguration identitaire proposant une relecture des faits de l'histoire migratoire.

MOTS CLÉS

Création en art visuel, femme immigrante, robe, histoire, rupture identitaire, identité narrative, contexte interculturel.

INTRODUCTION

Cette thèse intervention porte sur la construction identitaire de femmes immigrantes conviées à participer à des activités de création en art visuel. La recherche prend naissance dans ma curiosité de mieux connaître le phénomène du parcours migratoire tel que vécu par les femmes immigrantes de Montréal. Trop peu d'études académiques francophones en art visuel s'intéressent à la réalité de ces femmes, aux approches interculturelles ou aux activités en arts visuels menées dans un contexte d'organismes communautaires. Très peu de projets leur permettent de prendre la parole par l'art et partager leur parcours migratoire de manière à rendre visibles leurs expériences et leurs histoires, sinon leurs préoccupations ou leurs rêves d'avenir. Les lieux passerelles que représentent les organismes communautaires sont des ressources importantes pour les femmes immigrantes. Ces milieux pourraient bénéficier de la collaboration d'artistes professionnels et de l'intégration de projets artistiques réguliers à leurs activités d'intervention de manière à faire connaître l'expérience des femmes immigrantes et son expression créative sous une autre perspective.

Cette recherche se penche sur le parcours migratoire, car celui-ci s'illustre comme le paradigme de la construction identitaire des immigrants et s'inscrit dans un projet situant la personne entre un héritage du passé et une projection sur l'avenir. Cette situation d'entre-deux provoque chez l'immigrant une rupture des espaces d'action, le plongeant au centre d'un processus d'oscillation et de régulation identitaire touchant directement l'image de soi. Le contact des cultures, le choc culturel et la rencontre de l'altérité sont des facteurs entraînant une prise de conscience et situant la personne dans une forme de décentrement de soi. Ce processus de décentrement s'inscrit « naturellement » dans les activités de création en art dont l'identité est le thème. Lorsque l'imagination et la créativité sont mises en action, une révision des repères culturels et de l'image de soi se produit. Les processus et les projets qui émergent de la création en art rendent visibles les manières de faire des mondes. Il est intéressant de noter que le processus de décentrement et de prise conscience des repères culturels de l'autre et de soi-même est essentiel aux approches interculturelles utilisées par l'intervention en milieux de

pratique. Certains principes de l'interculturel impliquant une prise de conscience de sa culture et un décentrement de soi pour mieux comprendre la culture de l'autre sont repris dans le modèle de l'interculturalisme québécois en matière de rapport à la diversité.

D'après les études québécoises sur l'immigration au féminin dont plusieurs proviennent d'organismes communautaires, les femmes vivent leur parcours migratoire différemment selon leur statut d'immigration et leurs rôles. En matière d'adaptation et d'intégration, le parcours migratoire des femmes pose des défis, suscite des remises en question et entraîne parfois des risques menant à une grande fragilisation et à l'isolement. Les études montrent l'importance de s'occuper de cette problématique et rappellent la nécessité de revoir les rapports à la diversité de manière à mettre la convergence et la réciprocité en pratique au quotidien. Devant cette problématique, les recommandations d'observateurs font appel à l'esprit d'initiative des citoyens, à leur volonté de s'impliquer et de proposer des projets favorisant l'intégration, un processus qui les concerne tous. Voilà une invitation à laquelle cette recherche doctorale veut répondre par une intervention artistique auprès de femmes immigrantes de Montréal.

Pour mieux témoigner la construction identitaire des femmes immigrantes, une activité de création en art est proposée à un groupe de femmes immigrantes en milieu communautaire dans un contexte interculturel. Pour ce projet d'art communautaire sous forme d'ateliers de création, chacune de ces femmes est conviée à créer une robe de papier la représentant. La robe de papier est associée au vêtement, plus que l'enveloppe recouvrant le corps, mais vectrice de multiples histoires, de savoirs, de pratiques culturelles et d'identité. La narration des histoires tient une place importante dans ce projet, car elle participe à la représentation que les femmes cherchent à rendre cohérente à propos d'elles-mêmes tout en témoignant de l'expression de leur expérience du monde. L'aspect autobiographique du projet ainsi que la présence des autres personnes du groupe accentuent ce regard sur l'identité, la culture et l'image de soi. En regard de toutes ces possibilités d'ouverture sur l'identité en contexte migratoire, une approche interculturelle en art s'avère donc prometteuse en ce qui a trait à la richesse des partages dans un rapport de réciprocité, de convergence et de créativité.

La méthode qualitative retenue pour cette thèse intervention vise le sens et la compréhension de phénomènes sociaux et humains complexes. Elle consiste à s'approcher au plus près des contextes dits naturels et des personnes impliquées dans des processus intersubjectifs. À cette fin, la recherche-action est une méthode appropriée, car elle fait appel à l'implication de tous les participants et du chercheur en contexte. La collecte des données comporte un entretien privé avec chaque femme, un journal de bord du chercheur, la prise de photos et l'interprétation des robes de papier. Cette recherche permet d'observer, décrire et comprendre le sens que les femmes donnent à leur expérience de création en art, en lien avec leur histoire, et comment elles en témoignent à travers la robe de papier.

Le peu d'études en art sur le sujet met cette proposition de recherche en relief du point de vue de l'innovation en regard du phénomène du parcours migratoire interprété à travers la création en art ainsi que de l'intervention en art communautaire auprès de femmes immigrantes dans un contexte québécois. Cette thèse intervention se joint aux travaux de la recherche en art et en enseignement des arts où l'on est soucieux de tenir compte de l'interculturalité dans les projets de création en art. Cette thèse interdisciplinaire constitue un pas dans le sens d'un croisement des concepts et des collaborations possibles entre les disciplines de l'art et des sciences sociales.

Cette thèse intervention comporte cinq chapitres présentant une mise en contexte, un cadre conceptuel, un cadre méthodologique, des histoires et une analyse de ces histoires. Le chapitre I présente l'origine du questionnement et les intentions de création pour l'intervention artistique. Cette étape est suivie d'une mise en contexte de l'immigration au Québec menant aux problématiques vécues par les femmes immigrantes. La question de recherche vise à comprendre « Comment la création en art, dans le cadre d'une rencontre interculturelle, témoigne de la construction identitaire de la femme immigrante ». La présentation des objectifs et de l'objet de recherche est étayée et suivie du survol des études sur le sujet. Une justification de la recherche en art termine ce chapitre.

Le chapitre II décrit le cadre conceptuel de la recherche dont les concepts majeurs servent d'appui et de référence au questionnement de cette thèse intervention. L'art, la robe, la narration et l'identité représentent quatre grands piliers de la recherche et l'identité de l'immigrant s'y inscrit comme un concept plus spécifique. Un croisement de tous ces concepts est proposé sous le vocable de « l'identité narrative, vecteur de création et de rencontre interculturelle. »

Le chapitre III est consacré à la méthodologie envisagée pour la recherche. La méthodologie englobe la posture de recherche, la méthode et les outils ainsi que les méthodes d'analyse des données empiriques. Elle concerne plus directement les outils permettant de traiter les trois objectifs de la recherche. La recherche-action apporte des paramètres à l'intervention artistique menée auprès des femmes immigrantes et l'analyse multicas est la méthode retenue pour présenter les témoignages de cinq femmes et faire l'analyse transversale de ces histoires.

Le chapitre IV est dédié aux histoires de création de la robe de papier et à celles de la migration de cinq femmes. Une mise en contexte de l'intervention artistique au cours de laquelle des ateliers et des entrevues avec les femmes ont eu lieu est présentée. C'est en suivant la chronologie des ateliers que sont dégagées trois grandes étapes successives de la création des robes de papier. Ceci donne suite à une première amorce d'interprétation faisant place aux histoires de création de la robe de papier et à celles de la migration sous forme narrative pour chacune des cinq femmes. Une brève discussion des résultats clôt ce chapitre.

Le chapitre V présente l'analyse transversale croisant les histoires des cinq femmes. Suivant le concept d'identité narrative, trois constats reflétant le processus de construction identitaire sont proposés sous la métaphore de la robe-habitation, la robe-histoire et la robe-identité- narrative. Enfin, la conclusion s'offre comme l'occasion de poser un regard sur l'ensemble de ce parcours de recherche en faisant la synthèse des chapitres et en proposant des recommandations ou des pistes de recherche.

CHAPITRE I

*Certains pensent qu'ils font un voyage,
en fait c'est le voyage qui vous fait ou vous défait.*

Nicolas Bouvier (2001)

Ce chapitre introduit la recherche et commence par l'origine du questionnement de cette thèse. Comme cette dernière se réalise dans un contexte interculturel, un portrait sociopolitique de l'immigration au Québec invite à saisir les enjeux de l'intégration quant à l'implication et aux rapports entre citoyens. La problématique s'inscrivant dans cette mise en contexte s'attarde plus spécifiquement sur l'immigration au féminin. Un survol des études sur les projets en art montre différents traitements et perspectives liés à l'immigration et à l'identité. Le chapitre se termine par une justification de la pertinence de cette recherche en art.

1.1 ORIGINE DU QUESTIONNEMENT

Les témoignages de la Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles (Bouchard-Taylor, 2007) ont soulevé ma curiosité, tant ceux concernant la société d'accueil que ceux relatifs à l'intégration des immigrants, et particulièrement ceux des femmes immigrantes qui demandaient à être écoutées et entendues, plutôt qu'enfermées dans des portraits souvent réducteurs. J'ai suivi ces témoignages avec intérêt en essayant de comprendre l'expérience d'adaptation de ces femmes, les difficultés rencontrées au quotidien et ce que nous pouvions faire ensemble en tant que citoyens pour ouvrir un dialogue constructif qui aille au-delà des stéréotypes et du repli de part et d'autre.

En parallèle à cet intérêt qui grandissait et prenait forme dans mon esprit, je questionnais mes amies sur leur immigration afin de connaître leur point de vue sur leur expérience d'adaptation. Elles me faisaient prendre conscience de l'ampleur du projet, des efforts nécessaires pour remplir les formalités, trouver un emploi, s'acclimater, comprendre les façons de faire, apprendre de nouveaux codes et s'approprier un nouvel espace de vie. Par empathie et à travers les expériences partagées, je revivais le choc culturel de mes propres voyages et la rupture de

mon changement de carrière. J'entendais et je voyais toutes ces femmes investies, malgré elles, dans un questionnement identitaire constant, plus ou moins brutal selon leurs dispositions ou leurs résistances. Ces expériences partagées m'interpelaient, particulièrement les questions portant sur l'intégration des immigrants et celles sur le rapport à l'altérité. Quelques-unes de ces amies n'avaient jamais parlé de leur intégration en dehors de leur famille. Des passages de notre conversation avaient mis en lumière les perspectives de chacune renvoyant aux valeurs tenues pour acquises, aux façons d'être, de dire ou de faire. Cette rencontre m'amenait à réaliser que l'intégration n'est pas à sens unique, mais qu'elle se situe dans ce rapport intersubjectif à l'autre. Je me sentais choyée par ces rencontres et partages, et par la même occasion, j'y plaquais mes schèmes d'artiste, imaginant un espace de création en art où les histoires migratoires, les savoir-faire, la réflexion ouverte et la richesse des mondes pourraient être partagés et rendus visibles.

À la suite de la tournée de consultation, la publication du rapport Bouchard-Taylor (2008) a véritablement déclenché l'idée d'un projet de création pour cette thèse doctorale en art. Les recommandations formulées dans ce rapport conviaient les citoyens à proposer des projets créatifs qui poursuivraient l'échange des témoignages entamé par la Commission. Tenant compte de mon désir de travailler avec les femmes en faisant appel aux histoires, à l'identité et à la création en art, la robe de papier est apparue comme un projet prometteur pour aller à la rencontre de ces femmes immigrantes, partager leur parcours migratoire, comprendre leur réalité et explorer plus à fond le phénomène du rapport à l'altérité. Pour moi, l'art a toujours représenté un espace de liberté et de créativité ouvert sur les expériences de chacun et la robe de papier s'illustre comme un dispositif à la fois « universel » et singulier permettant de rassembler et faire valoir les témoignages de toutes les femmes. D'une part, mes intuitions poussaient ma curiosité de l'avant, interpellant mon envie de provoquer cette rencontre artistique et d'autre part, cette intention naissante exposait mon ignorance face aux concepts de l'immigration, de l'intégration et de l'interculturel sur les plans politique, social et personnel.

1.2 MISE EN CONTEXTE

Une mise en contexte sociohistorique et politique permet de faire la lumière sur l'immigration et les paramètres essentiels de la gestion de la diversité au Québec. Le fond de scène proposé ici vise à comprendre que les acteurs sociaux et l'État sont interdépendants et font partie d'un grand ensemble complexe en mouvance et influant directement le rapport à la diversité. Concernant les interactions entre citoyens, ce rapport parfois confus peut mener à une dynamique de créativité selon les visées que l'on se donne comme société.

1.2.1 L'immigration au Canada et au Québec : bref portrait

Les vagues migratoires des populations sont liées à la situation dans le monde ainsi qu'à celle dans le pays d'origine (Berthelot, 1990). Plusieurs vagues d'immigration successives de peuplement et de façonnement du pays font partie intégrante de l'histoire et des aspirations du Canada et du Québec. Par comparaison avec « les vieux pays », l'histoire rappelle que la majorité de la population canadienne et québécoise a des racines étrangères dans la généalogie de ses ancêtres, à quelques générations antérieures.

En 2013, le Québec a accueilli près de 52 000 immigrants parmi des populations francophones ou francophiles originaires de l'Algérie, du Maroc, de la France, de la Chine, de la Colombie, d'Haïti, du Liban, des Philippines, de la Roumanie, du Mexique et d'autres pays d'Afrique (Gouvernement du Québec, 2013). Selon de récentes statistiques, l'immigration économique représente 70,7 %, le regroupement familial 19,3 %, les réfugiés ou autres 8,8 % et les autres migrations pour des motifs humanitaires représentent 1,2 % (Gouvernement du Québec, 2014a, 2014b, 2014c). Depuis sa fondation en 1642, Montréal s'est bâtie comme métropole où plusieurs immigrants sont venus s'établir pour y travailler, fonder leurs familles et contribuer au caractère cosmopolite de la ville (Armony, 2007). Montréal regroupe près de 86,8 % des personnes immigrées résidant au Québec (Gouvernement du Québec, 2013a). Séparant l'ouest de l'est dits anglophone et francophone par des manufactures, des ateliers et des commerces, le boulevard Saint-Laurent représente la frontière névralgique où s'est établie, du sud au nord,

une diversité de communautés ethnoculturelles (D'Amours et Collectif L'autre Montréal, 1999). Représentant le portrait des différentes vagues d'immigration, 33 % de la population montréalaise se compose de personnes immigrantes nées principalement en Italie, en France, en Chine, au Vietnam, au Liban et à Haïti (Gouvernement du Canada, 2013). À Montréal, « Les jeunes générations manifestent une grande ouverture d'esprit à l'endroit des rapports interculturels et contrairement à une certaine croyance, le territoire montréalais n'est pas ghettoïsé. » (Bouchard et Taylor, 2008, p. 92) Parce qu'elle va de soi, la pluralité culturelle constitutive de l'identité montréalaise nord-américaine ne cesse de se développer et d'attirer la majorité des immigrants au Québec.

L'immigration représente ainsi une richesse culturelle inestimable et un apport important à la société d'accueil. Les enjeux économiques, démographiques et politiques militent en faveur de l'ouverture des frontières entre autres pour pallier la baisse de la démographie, contrer le vieillissement de la population et favoriser l'économie (Fortier et Bénard, 1999). Compte tenu de la diversité qui s'inscrit dans les enjeux, une refonte des politiques de l'immigration du gouvernement québécois en date de 2008 vient appuyer le projet d'intégration. Ses sept fondements visent : 1) l'égalité des chances pour tous; 2) l'approche globale de soutien de prévention d'information et de sensibilisation du public; 3) le leadership de l'État garant du respect des droits et libertés; 4) la responsabilité collective par la participation sociale économique et culturelle; 5) la protection contre toutes les formes de discrimination; 6) la complémentarité des interventions; 7) la prise en compte des spécificités historiques des populations (Gouvernement du Québec, 2008, 2009). Parce qu'elles dépendent de multiples facteurs politiques, sociaux et historiques, la façon de vivre et la façon d'encadrer les rapports à la diversité sont forcément différentes au Canada et au Québec.

1.2.2 Les paradigmes et modèles de gestion de la diversité au Québec

Plusieurs paradigmes et modèles de gestion de la diversité existent et sont adaptés en fonction de contextes spécifiques. De manière générale, ces paradigmes sont déterminés par les choix collectifs situant l'intention première, structurant les débats, fixant les contours et les questions

qui, à leur tour, nourrissent la perception des citoyens. Les nouvelles formes d'immigration impliquent de réinventer et de réaménager les cadres en fonction d'un équilibre des rapports de force entre les classes, les genres, les générations et les régions.

Le portrait du contexte de cette recherche porte principalement sur la réalité québécoise toutefois, pour mieux comprendre la raison d'être des paradigmes et modèles de gestion de la diversité, il est nécessaire de faire un détour par le Canada. Deux paradigmes dominants de diversité et de dualité se côtoient au Canada et au Québec et la gestion de la diversité de chacun se rattache plus ou moins aux modèles d'intégration du multiculturalisme et de l'interculturalisme. Au Canada, dans son acception générale, le multiculturalisme est un système axé sur le respect et la promotion de la diversité ethnique dans une société. Selon un paradigme de diversité, les individus et les groupes sont placés sur un pied d'égalité et protégés par les mêmes droits. Dans ce cadre, l'identité commune d'une société est définie exclusivement par référence à des principes politiques plutôt qu'à une culture, une ethnicité ou une histoire. Les critiques du modèle du multiculturalisme canadien montrent d'importants échecs, en particulier sur le plan de « trois silos » distincts de relations soit : 1) la lutte contre le racisme et la discrimination; 2) le rapport au Québec ou aux minorités francophones hors Québec; 3) la question autochtone (Kymlicka, 2012). Les critiques de ce modèle sont d'avis qu'un multiculturalisme qui évolue doit tendre vers l'interculturalisme.

Le paradigme de l'interculturalisme fait la particularité du Québec qui a rejeté la politique canadienne du multiculturalisme en 1971, faisant valoir que ce modèle ne convenait pas à sa situation, son histoire et ses aspirations. À l'époque, État et universités s'étaient employés à concevoir ce qui pourrait être un modèle de l'interculturalisme en s'inspirant des principes de dynamique des rapports culturels et de convergence élaborés en éducation interculturelle (Rocher et coll., 2007; Abdallah-Pretceille, 2005). Essentiellement, ce paradigme porte sur la dynamique interactive entre les acteurs sociaux avant celle de la reconnaissance des différences culturelles. L'idéologie a progressivement pris forme au cours des dernières décennies sans jamais être circonscrite précisément comme modèle politique en tant que tel. Des auteurs

tentent toujours d'établir des bases à l'interculturalisme (Labelle et Dionne, 2011). Malgré ses multiples interprétations par les différents partis politiques en place, l'interculturalisme est enchâssé dans les politiques québécoises d'intégration et de prise en charge de la diversité. D'après l'historien et sociologue Gérard Bouchard (2012), dans le contexte identitaire et historique du Québec, la diversité est conçue et gérée sur la base du rapport minorité-majorité et définie comme étant la majorité canadienne-française, la minorité canadienne-anglaise et les « communautés culturelles ». Dans le cadre de cette recherche, on retient que ce paradigme de l'interculturalisme vise une dynamique des rapports plutôt que le maintien ferme de ce qui est désigné d'une part comme minorité et d'autre part comme majorité.

Le politologue et auteur François Rocher (Rocher et coll., 2007, p. 49) présente quatre grands éléments de définitions de l'interculturalisme, celui-ci : 1) reconnaît la diversité comme une des caractéristiques constitutives du peuple québécois; 2) s'inscrit dans le Québec défini comme société francophone; 3) favorise le rapprochement et l'acceptation des différences dans le respect mutuel entre les citoyens d'origines diverses; 4) vise à éliminer toute forme de discrimination directe et systémique à l'endroit des citoyens d'origines diverses.

Le gouvernement québécois actuel à travers son ministère nouvellement nommé « Immigration, Diversité et Inclusion » a entrepris des consultations depuis le début de l'année 2015 dans le but de réformer en profondeur la politique de l'immigration qui date de 1990 (Gouvernement du Québec, 1990, 2008). On propose entre autres de revoir le partage de valeurs communes et de mieux définir l'interculturalisme pour le faire comprendre à la population. On vise également à réévaluer le nombre d'immigrants accueillis, le mode de sélection à partir des pays privilégiés ainsi que la connaissance du français et la reconnaissance des compétences acquises. La nouvelle politique qui verra le jour après un an de consultation sera accompagnée d'actions concrètes (Gouvernement du Québec, 2014c; Richer, 2015).

Cette portion du portrait montre l'importance de faire la lumière sur les paramètres politiques où se déploient les rapports des citoyens. On peut retenir que l'interculturalisme prévalant au Québec instaure des rapports axés principalement sur une dynamique de réciprocité

et de convergence. Cette idéologie perçue positivement pour le Québec va à l'encontre de distinctions ou d'une juxtaposition des cultures qui sont valorisées dans le modèle du multiculturalisme.

1.2.3 L'interculturalisme : intégration, culture commune et interculturalité

L'interculturalisme qui prévaut au Québec se prolonge également dans l'action, cette fois au niveau microsocial, dans les institutions publiques et privées ainsi que dans la vie communautaire en général, dans les relations que la société d'accueil entretient avec les immigrants, par exemple à travers des activités communes au quotidien. Cet aspect est particulièrement important, car il permet de se pencher de plus près sur le contexte spécifique dans lequel se déroulera cette thèse-intervention auprès de femmes immigrantes. Il revêt aussi un intérêt particulier, car il fait appel à trois dynamiques de réciprocité et de convergence représentées par : 1) l'intégration; 2) le projet de culture commune; 3) l'approche interculturelle. L'élaboration de ces trois dynamiques permet d'en saisir quelques composantes :

1) L'intégration signifie le résultat recherché ou proclamé des politiques publiques et « implique la reconnaissance et l'exercice de la citoyenneté à part entière et le fait de se sentir reconnu et respecté dans le cadre de relations interculturelles harmonieuses. » (Conseil des relations interculturelles, 1997). En tant que processus social, l'intégration comporte trois niveaux de fonctionnement, de participation et d'aspiration (Corbeil dans Legault et Raché, 2008). Le processus d'intégration, modus operandi de la réciprocité et du vivre-ensemble, a suscité beaucoup d'intérêt au Québec. L'Énoncé politique en matière d'immigration et d'intégration (Gouvernement du Québec, 1990, p. 46) continue d'inspirer plusieurs milieux communautaires et de recherche universitaire pour une définition :

L'intégration est avant tout un processus dynamique qui s'inscrit dans le temps, dont la progression n'est pas nécessairement linéaire et qui nécessite de la part de l'immigrant, comme de celle de la société d'accueil, un engagement à long terme. Il n'existe donc pas de stades prédéfinis qui seraient valables pour tous les immigrants et au travers desquels ils passeraient tous selon un rythme établi.

Pour certains, il est difficile de voir ce processus comme étant égalitaire (Body-Gendrot et De Rudder, 1998), mais on souhaite que le rapport soit mutuel, multidimensionnel et personnel. Il faut tenir compte du fait que « l'intégration est un processus à long terme qui ne sera achevé que par une pleine participation à la société québécoise et le développement d'un sentiment d'appartenance à son égard. » (Conseil des relations interculturelles, 1997, p. 8) À un niveau microsocial, l'intégration implique des décalages, des retournements, des stratégies ou l'invention de modalités nouvelles de part et d'autre. Ainsi, à travers l'interaction directe et concrète, « [...] on peut dire que l'individu s'adapte et s'insère, alors que la société s'ajuste et intègre. » (Legault et Rachédi, 2008, p. 63) Pour les hôtes comme pour tous les immigrants, il est naturel de retrouver des formes d'accommodement et d'adaptation à travers différentes sphères d'activité de la vie économique, institutionnelle, scolaire, communautaire, etc.

2) Le projet de culture commune s'inscrit comme un projet d'intégration visant à favoriser la réciprocité en motivant l'implication et le sentiment d'appartenance des citoyens dans les différentes dimensions de la vie sociale. Dans une volonté de préserver le caractère unique et l'historicité de son identité reconnus comme tels, le projet québécois fait consensus sur le maintien de la langue française ainsi que sur la liberté d'expression, le droit à l'égalité, la laïcité des institutions et la primauté du droit et l'histoire de peuplement (Gouvernement du Québec, 2009). Tous ces éléments constituent un patrimoine civique commun vivant, non pas statique et issu d'un passé n'appartenant qu'à une majorité. Celui-ci fait référence à une expérience historique originale pour laquelle chacun a contribué au cours des générations successives et des époques. Il représente un héritage à faire évoluer et dont chacun bénéficie et peut faire profiter les générations à venir (Rocher et coll., 2007). Ce projet fait la promotion d'une culture commune tel un processus dynamique et non comme un objet. Cette dynamique constituée des histoires et des cultures de tous les citoyens sans exception contribue à l'identité québécoise.

3) L'approche interculturelle, quant à elle, implique une autre forme de réciprocité et élabore des rapports collectifs et individuels de convergence pouvant s'intégrer au quotidien

par chacun. Comme il a été présenté plus tôt au point 1.2.2, cette approche a inspiré l'idéologie de l'interculturalisme québécois. Définies pour les professionnels dans les milieux de pratique, les approches interculturelles se sont particulièrement développées en Europe dans les années 60-70. Le concept interculturel apparu sous diverses déclinaisons (approche, éducation, intervention, communication) est devenu très galvaudé et chargé de significations variant selon des perspectives française (approches analytiques) et anglo-saxonne (approches pragmatiques), ou même d'un auteur à l'autre (Gajardo et Leanza 2011; Ogay, 2000). L'approche interculturelle s'applique d'abord et avant tout au rapport entre les cultures en présence, même dans les cas où il n'y a qu'une seule entité culturelle en présence. Dès lors, on retiendra la particularité de sa définition de la culture conçue comme un processus évolutif avant celui d'objet ou de distinction de différences. Dans une approche interculturelle, l'individu n'est pas considéré comme un modèle représentatif de sa culture, mais un porteur de culture (Vinsonneau, 2002), dans le sens de passeur potentiel créatif ou contributeur actif et mouvant.

Une approche interculturelle implique un paradoxe intéressant dans le sens où la culture est prise au sérieux tout en cherchant à la décloisonner (Dasen et Perregaux, 2000). Ainsi, fonctionnant un peu à la façon d'un choc culturel, le rapport à l'altérité invite à opérer un décentrement de soi-même afin de mieux comprendre les cadres de référence culturelle de l'autre et les siens en simultanément (Cohen-Emerique, 2000). Cette opération de décentrement de soi-même est d'ailleurs à la base de plusieurs modèles d'intervention visant le développement de relations, de communication et de compétences (Cohen-Emerique, 1989, 2000; Legault et Rachédi, 2008; Gaudet, 2011; Gratton 2009; Toussaint, 2010). La définition de Geneviève Vinsonneau (2002, p. 52) fait une synthèse claire de la dynamique au cœur d'une approche ou d'un rapport interculturel se résumant en ces termes : dans des contextes particuliers où il y a reconnaissance des appartenances des acteurs sociaux à des groupes culturels distincts, l'usage du terme interculturel présuppose à la fois l'existence de l'identité et de l'altérité, et l'expérience du positionnement de chacun face à autrui.

De plus en plus d'auteurs privilégient le terme d'« interculturalité » à celui « d'approche, de rencontre ou de rapport interculturel » car ce terme définit mieux le contexte actuel d'identités

hybrides et d'appartenances multiples (Camilleri, 1989a; Lavanchy, Gajardo, et Darvin, 2011; Ogay et Proulx dans Gajardo et Leanza, 2011). Pour Carmel Camilleri (dans Camilleri et Vinsonneau, 1996; Camilleri, 1996a; Camilleri 2004), l'interculturalité apparaît lorsque qu'il y a préoccupation de réguler les relations entre les porteurs de cultures en présence, au minimum pour réduire les effets fâcheux de la rencontre et au mieux, pour faire profiter de ses avantages supposés. Certains en font même un art de vivre ouvert sur la critique des faux-semblants, invitant à créer et développer des compétences interculturelles (Chaouite, 2007) ou « saisir l'occasion » d'enrichir et élargir nos champs de vision (Fleury, 2009). Pour Martine Abdallah-Preteille (2005) qui, comme Carmel Camilleri (1989a; Camilleri et Cohen-Emerique, 1989), a beaucoup contribué à élargir le concept, l'interculturalité doit éduquer à l'altérité sous toutes ses formes au niveau du genre, de la race, du handicap, de l'âge, de la langue. Ultimement, l'interculturalité mène à l'aspiration d'un soi meilleur et au développement d'un savoir-être permettant de réfléchir et d'interagir dans une tension qui reconnaît à la fois l'universel et le singulier.

En somme, l'interculturalisme, le projet de culture commune et l'interculturalité représentent des vecteurs de sens, car ils mènent à des pratiques de reconnaissance, de convergence et de réciprocité visant un mieux vivre-ensemble dans le respect de la diversité. La présentation de ces trois dynamiques de réciprocité et de convergence montre que la société d'accueil et l'immigrant peuvent prendre part à une dynamique d'action et d'interaction constructive sur les plans personnel, culturel et citoyen.

1.2.4 L'interculturalisme appliqué : contradictions et défis

Dans les faits, des contradictions de la société d'accueil se révèlent à travers les formalités, les postures politiques, les rapports ou les représentations de l'autre (Armony, 2007; Fall et Vignaux, 2008). La promotion de l'immigration et la sélection des immigrants viennent en contradiction avec la non-reconnaissance des diplômes et la difficulté d'accès aux emplois. Par ailleurs, l'identité québécoise elle-même en proie à un questionnement en raison de son double statut minoritaire au Canada et majoritaire au Québec peut ajouter à la complexité

de l'identification à la nation. La Commission Bouchard-Taylor (2007) sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles avait soulevé les inquiétudes de part et d'autre dans la population. Pendant l'élaboration de cette recherche, le gouvernement en place à l'époque a fait une proposition d'adoption pour une Charte de la Laïcité (Gouvernement du Québec, 2013b) qui a ravivé les mêmes questions entourant la commission Bouchard-Taylor de 2007, notamment sur le port de signes religieux et la neutralité des employés de l'État et des institutions telles que les garderies et les écoles. Au cours de ces deux consultations publiques, l'image des femmes immigrantes, spécifiquement les femmes voilées, a encore une fois détourné l'attention, dévalorisant du même coup leur participation et leur contribution actives à la société québécoise.

La couverture de ce débat de société par les médias est nécessaire, mais elle est fort critiquable dans les cas de propension à la démagogie perpétuant des représentations et des images négatives. Signe de dynamisme pour l'un ou signe d'incertitude pour l'autre, certains observent que « la société québécoise est un véritable laboratoire des confrontations modernes entre cultures [...] » (Fall et Vignaux, 2008, p. 67) Dans le Rapport Bouchard-Taylor (2008, p. 21; p. 241) on fait tout de même remarquer que, « la population québécoise en est venue à s'ausculter et à s'interroger comme jamais » et l'on souhaite une mise en application de « l'interculturalisme, avec l'équilibre et la tension créatrice qu'il instaure. » Gérard Bouchard (2012) souligne que plusieurs milieux ont développé une expertise quant aux pratiques d'harmonisation et représentent des exemples de succès. Mieux définir l'interculturalisme pour le faire comprendre à la population ne peut qu'apporter du positif.

Pour conclure sur cette mise en contexte, on constate que le défi complexe et potentiellement créatif demeure dans le quotidien au niveau microsocial où l'intégration prend différentes formes touchant les significations, notamment par les relations sociales engageant la réciprocité et la convergence dans le rapport des cultures. Des aspects de l'interculturalisme, du projet de culture commune et de l'interculturalité permettent de faire des liens avec mes intentions de recherche doctorale telles que la proposition d'une intervention artistique auprès de femmes

immigrantes, la contribution des histoires de chacune et la création d'une robe de papier portant sur l'identité. Ces liens sont les suivants :

- 1) L'intervention artistique est un espace où il est possible de créer des rapports de réciprocité. Une série d'ateliers de création en art se prête à l'instauration d'un microcontexte culturel qui, comme l'interculturalisme le propose, met l'accent sur l'action et l'interaction dans une dynamique engageant les expériences des personnes en présence.
- 2) Un projet de création en art implique les personnes dans une rencontre interculturelle où les idées, les expériences, les imaginaires et les histoires de chacun ont de l'importance. À l'instar du projet de culture commune, il valorise les pratiques exploratoires où la curiosité et l'imagination entraînent une relecture de l'héritage culturel de chacun. Il représente une expérience ayant pour objectif de rendre visibles des idées abstraites qui, une fois émergées, témoignent des expériences et ouvrent les regards sur les rapports au monde.
- 3) La création d'une robe de papier portant sur l'identité invite les femmes immigrantes à une valorisation et une reconnaissance de leur expérience sur les plans personnel et culturel. Dans la création en art, le jeu et l'exploration impliquent une action dynamique qui met les repères culturels en mouvement. Tout comme dans les rapports d'interculturalité, l'empathie et l'expérience sont partagées dans un contexte artistique et sont synonymes de réciprocité et d'accueil des visions plurielles du monde.

1.3 PROBLÉMATIQUE

Faisant suite au portrait du contexte amorcé précédemment, la problématique s'attardera plus spécifiquement à l'immigration au féminin correspondant à la situation des femmes à laquelle cette recherche-intervention s'intéresse. Comme mentionné dans l'origine de mon questionnement, les témoignages de la Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles (Bouchard-Taylor, 2007) ont soulevé ma curiosité concernant la condition des femmes immigrantes qui demandaient à être écoutées et entendues. Malheureusement, les dérapages et les images stéréotypées dont les

femmes immigrantes sont souvent l'objet occultent les problématiques importantes liées à leur intégration, leur statut d'immigration et le phénomène du parcours migratoire. Les recommandations du rapport Bouchard-Taylor (2008, p. 228) soulignent d'ailleurs la situation « hautement prioritaire et préoccupante » des femmes immigrantes. Cette recommandation prend appui sur des mémoires et des études faisant valoir le travail à faire pour avancer la cause des femmes immigrantes. En effet, les études montrent que :

- 1) l'immigration au féminin est différente de celles des hommes;
- 2) les statuts d'immigration comportent des facteurs de fragilisation pour les femmes;
- 3) le parcours migratoire est un projet déstabilisant néanmoins constructif;
- 4) les organismes communautaires, lieux passerelles pour les femmes immigrantes, sont trop peu soutenus.

Ces quatre points seront étayés ici afin de mieux saisir les problématiques auxquelles les femmes immigrantes sont exposées. Un bref survol du milieu communautaire termine cette partie.

1.3.1 L'immigration au féminin : une spécificité incontestable

Dans l'ensemble, les études sur l'immigration sont abondantes et montrent les différentes perspectives touchant l'intégration politique, économique, institutionnelle, scolaire, familiale, linguistique, communautaire et personnelle des immigrants. Un survol des statistiques situe l'immigration au féminin, suivi des études faisant part de la situation des femmes immigrantes au Québec.

Selon une étude récente produite par Statistique Canada portant principalement sur la migration féminine (Chui, 2011, p. 6), « les immigrantes représentaient une proportion légèrement plus importante de la population totale d'immigrants en 2006, soit 52 % » et au Québec cette proportion représente 50,9 %. Selon les projections de la diversité canadienne de 2011 à 2031, cette tendance de la migration féminine sera maintenue pour atteindre 52,3 %. Dans la région de Montréal, la proportion de femmes immigrées représente 33,3 % de la population féminine

(Gouvernement du Canada, 2011). Le rapport statistique de Annie Desaulniers (2010, p. 8) souligne que « les femmes immigrantes représentaient près de la moitié des immigrants ayant un grade universitaire, arrivés au pays entre 2002 et 2007. Cependant, leur participation à la population active était beaucoup plus faible, surtout chez les femmes nées ou scolarisées en Asie. » Le taux de scolarité des femmes immigrantes atteint 24,4 % et va au-delà de celui des femmes natives à 16,5 % (Bouchard et Taylor, 2008). Les études rapportent que la tendance se maintient en ce qui a trait à la migration de femmes qui, pour des raisons variées, seules ou avec leurs enfants, quittent leur pays à la recherche de conditions de vie plus favorables qui leur permettent de s'affranchir, fonder une famille, travailler et étudier dans leur domaine (Jimenez et coll., 2000; Labelle et coll., 1987).

Les recommandations du rapport Bouchard-Taylor (2008) concernant l'urgence de s'occuper de la situation des femmes immigrantes prennent appui sur des mémoires provenant entre autres de l'organisme gouvernemental du Conseil du statut de la femme et de l'organisation féministe autonome de la Fédération des femmes du Québec. Tous deux veillent à promouvoir et à défendre les droits et les intérêts des Québécoises en ce qui concerne les rapports sociaux et de domination dans toutes les sphères de la vie. Leurs missions visent entre autres la reconnaissance véritable de l'ensemble de la contribution des femmes à la société.

En lien avec ces recommandations, il existe une multitude d'articles, de rapports de recherche et d'études sur les problématiques spécifiques liées à l'immigration des femmes dont la majorité provient d'organismes féministes, des services sociaux et du milieu de la santé (Boboth, Allard et Farand, 2012; Juteau et Bittar, 1998; Gouvernement du Québec, 2012). Des auteurs montrent que les conditions de vie des femmes et les rapports sociaux entre les sexes ont été considérés tardivement par les études sur l'immigration (Dallera et Ducret, 2004). On souligne que le modèle du migrant masculin a dominé jusqu'à tout récemment, contribuant à occulter la présence des femmes considérées comme passives et accompagnatrices des hommes. Certains de ces travaux insistent pour que l'on adopte des modèles d'intervention sociale qui tiennent compte de l'expérience personnelle et de la réalité des femmes immigrantes (Chamberland, 2007; Juteau et Bittar, 1998; Bouchard et Taylor, 2008).

Les études féministes font ressortir la discrimination selon des facteurs liés au travail, au racisme, aux stéréotypes et à la violence faite aux femmes, au rapport à l'égalité des sexes ainsi qu'à la santé et la condition des femmes (Descarries et Corbeil, 2002; Boboth, Allard et Farand, 2012). Les travaux de Marie-Thérèse Chicha (2009) démontrent que les conjoints ne sont pas traités sur le même pied d'égalité : la grille de sélection des immigrants met l'accent sur l'emploi, favorisant les hommes et attribue plus de points aux familles nombreuses, touchant les femmes dans la difficulté de trouver une garderie et de faire reconnaître leur diplôme ou leur expérience de travail.

L'étude de Satal Castro Zavala (2013) étayée par plusieurs références statistiques et théoriques montre que le statut d'immigration, le genre, la classe sociale ou la race placent les femmes immigrantes dans une posture sociale qui les vulnérabilise à la violence de la migration même et à la violence conjugale. Des perspectives provenant du domaine de la santé et des services sociaux, aux premières loges du soutien aux femmes, portent sur la spécificité de l'insertion des femmes dans la société québécoise (Legault, 1993; Doyle, 1989). Selon plusieurs observateurs dans le milieu de la santé, les situations persistantes de stress, de perte de repères et d'estime de soi, d'isolement et d'appauvrissement finissent par perturber très sérieusement la santé physique et mentale des femmes. Ces études appuient l'importance d'utiliser des modèles d'intervention tenant compte du contexte et des besoins des femmes (Battaglani et coll., 2000; Chiasson et Deschênes, 2007; Duval, 1992; Gratton, 2009; Legault, 1993).

Ce portrait ne reflète pas la réalité de l'ensemble des femmes immigrantes, car des études révèlent leurs grandes capacités d'adaptation et leur résilience (Vatz-Laaroussi, 2002; Vatz-Laaroussi, Rachédi et Pepin, 2002; Vatz-Laaroussi et Rachédi, 2004). Toutefois, on peut s'étonner de la quantité d'études et s'inquiéter de la situation « hautement prioritaire » pressant la nécessité de s'occuper de la situation des femmes immigrantes (Bouchard-Taylor, 2008, p. 228). Ces écrits montrent que les difficultés importantes et la discrimination menant à l'exclusion passent à un autre palier de responsabilité sociale exigeant une lecture multidimensionnelle beaucoup plus élaborée.

Comme le constate Lionel-Henri Groulx (2011, p. 9), au niveau politique, la question de l'exclusion :

[...] oblige à un regard transversal sur le marché du travail, la sécurité du revenu, les politiques relatives à la famille et à l'immigration et les services sociaux publics, et elle impose des stratégies d'action et d'intervention fondées sur une vision intégrée des problèmes et des solutions. [Au niveau social, elle] remet en cause les modes de justice et de distribution et les formes de solidarité, car elle fait ressortir l'échec ou l'inefficacité de certains arrangements institutionnels considérés comme fondamentaux pour le fonctionnement de la société.

Satal Castro Zavala (2013) fait ressortir l'importance de l'action des centres de femmes en ce qui a trait aux revendications des droits des femmes auprès de l'État dont les politiques d'immigration peuvent, dans les cas de violence conjugale, mener les femmes à un statut encore plus précaire en étant exclues de certains programmes et services sociaux. Les facteurs d'exclusion liés à la défavorisation, à la stigmatisation et la discrimination, à une trajectoire ou un parcours de vie précaire, à un milieu de vie ou une situation géographique pauvre représentent un réel danger de fragilisation (Groulx, 2011). Lorsqu'il s'agit de populations immigrantes originaires de pays plus pauvres et moins libres, il n'est qu'une politique possible, celle de l'intégration visant à donner les moyens de participer à la vie collective sur une base aussi égalitaire que possible. La politique d'intégration n'est donc pas le produit d'un choix parmi d'autres possibles, c'est une nécessité (Legault et Rachédi, 2008).

1.3.2 Les statuts d'immigration : des facteurs déterminants dans l'intégration des femmes

Les statuts d'immigration font partie de l'identité de l'immigrante et sont déterminants dans la façon dont l'intégration va se dérouler. Les femmes sont admises en majorité selon trois statuts majeurs, soit : 1) le statut d'immigration économique, 2) le statut familial; 3) le statut de réfugié (Chouakri, 2007, 2009; Chui, 2011). Elles sont sélectionnées pour leur jeune âge préférablement de 18 à 30 ans, leur santé et leur scolarité. La condition même de l'immigration impose « une identité spécifique liée à la situation de migration dans ses multiples dimensions économiques, politiques, sociales et psychologiques. » (Cohen-Emerique cité par Roy, 2003, p. 12) Ces trois grands statuts présentés ici jouent donc un rôle déterminant dans le projet

d'immigration et d'intégration en ce qui concerne les aspirations, la facilité des rapports interculturels et la participation citoyenne. Des problématiques reliées à ces trois statuts font la lumière sur les difficultés à surmonter pour les femmes immigrantes et les lacunes du contexte d'intégration :

1) Le statut d'immigration économique recouvrant celui d'immigrant investisseur désigne une intégration par le travail, valorisée et reconnue comme un gage de succès par le gouvernement et l'immigrant. Pour le statut d'immigration économique, les critères de sélection favorisent surtout la qualification professionnelle et les gens d'affaires, conséquemment, l'immigration des hommes. Confrontées à ce problème, les femmes doivent se « reconstruire » différemment et développer d'autres formes de participation économique et citoyenne qui demandent une plus grande capacité d'adaptation (Miranda, 2011). Certaines se retrouvent dans un emploi où les conditions sont précaires et où les droits des travailleuses sont les moins respectés (Belhassen-Maalaoui et Raymond, 2009). Au Québec, on souligne une problématique importante selon laquelle « la déqualification professionnelle, et la disqualification sociale qui l'accompagne, frappe [les immigrants] ici [au Québec] encore plus fortement peut-être. » (Bouchard-Taylor, 2008, p. 228) La réforme de l'immigration promise pour la fin de l'année 2015 vise à contrer les problématiques de reconnaissance des diplômes et d'accès à l'emploi (Richer, 2015). Selon certaines études, « les programmes d'employabilité et de mise à niveau ou d'adaptabilité des compétences des immigrants doivent être renforcés, mais ils demeureront vains si l'on ne lutte pas davantage contre la discrimination à l'embauche. » (Forcier et Handal, 2012, p. 9) Les échecs successifs dans les démarches d'emploi ont des conséquences néfastes sur la dignité et l'estime de soi. Les femmes qui ne trouvent pas d'emploi passent au statut de femmes dépendantes ou pauvres avec le risque de conséquences touchant aux aspects matériels, physiques et mentaux.

2) Le statut d'immigration parrainée demande que les femmes rejoignent leur mari ou la famille qui les prendra en charge pour un minimum de trois ans. Plusieurs études portent sur les problématiques des femmes en contexte d'adaptation dans le nouveau milieu (Jimenez et

coll., 2000). On fait particulièrement référence aux femmes laissées à elles-mêmes, aux réseaux à reconstruire, à l'isolement pour celles qui commencent une famille, qui ne connaissent pas la langue ou dépendent de leur mari à plusieurs points de vue pratiques (Chiasson et Deschênes, 2007; Duval, 1992; Mvilongo, 2001). L'isolement a de sérieuses répercussions sur le maintien de la santé physique et la santé mentale des femmes parfois déjà troublées par l'émigration même (Legault, 1993; Vatz-Laaroussi et coll., 2007; Grinberg et Grinberg, 2003). Le statut social et le niveau de vie sont souvent tout autres que ceux du pays d'origine. Dans certains cas où les valeurs ou les rôles traditionnels sont confrontés parfois violemment, une rupture du couple et la garde des enfants qui s'en suivent peuvent transformer considérablement les liens familiaux et placer les femmes en situation précaire les menant à la pauvreté (Doyle, 1989; Duval, 1992; Juteau, 2008; Roy, 2003; Oxman-Martinez et Lapierre Vincent, 2002). Les femmes immigrantes ayant vécu dans des rôles jugés traditionnels dans le pays d'origine peuvent se trouver en mauvaise posture devant l'obligation d'aller sur le marché du travail pour subvenir à leurs besoins (Moisan, 1997; Bouchard et Taylor, 2008). Pour les femmes isolées par la barrière de la langue, les cours de français constituent donc un véritable levier d'émancipation et d'accès à l'emploi.

3) Le statut de réfugié présente un très grand risque du point de vue de la fragilisation de la personne, notamment parce que le projet d'immigration n'a pas été rêvé, préparé et planifié et que cette immigration « forcée » confronte la personne dans un nouvel environnement avec sa propre altérité et celle de l'autre (Legault et Rachédi, 2008). L'expérience subjective de la situation difficile ou de guerre dans leur pays d'origine montre que les personnes élaborent des représentations qui leur sont propres pour s'expliquer leur départ et se les approprient différemment de manières fantaisistes (Greenberg et Greenberg, 1989; Trigano, 2001), d'où leurs interprétations singulières allant de l'impression du malaise de quêter quelque chose, d'être libéré en sauvant sa peau ou de ressentir la fierté du héros (Legault et Rachédi, 2008). Pour celles-ci, une immigration forcée par l'exclusion, organisée rapidement par l'exil ou non planifiée par la fuite, est une expérience extrême de la rupture avec ce qui fondait leur habitation du monde (Trigano, 2001; Lafitte, 1999). Pour les réfugiés, littéralement arrachés

au territoire originel, l'adaptation engage un processus symbolique de construction identitaire (Gordon, 2012; Guilbert, 2010; Rachdi, 1999; Ragi et Gerritsen, 1999). Le projet migratoire est le moteur de l'adaptation de l'immigrant qui a mûri ce projet depuis son départ, le déploie à l'arrivée et le projette vers l'avenir. Une rupture dans ce parcours migratoire constitue donc un risque de fragilisation de la personne. Comme on peut le constater, les défis sont nombreux et le risque de fragilisation et de précarité représente des difficultés importantes pour les immigrantes et la société d'accueil.

1.3.3 Le parcours migratoire des femmes : un projet déstabilisant néanmoins constructif

Le parcours migratoire n'est pas une problématique en soi, mais il comporte des étapes déstabilisantes marquées notamment par le choc culturel, la perte des repères et la rupture des espaces : « La migration d'un pays à l'autre est la forme la plus radicale de changement de positionnement social. » (Calin, 2003, p. 30) Comme il a été mentionné plus tôt, le parcours migratoire est un projet constitué par les intentions de départ, l'arrivée et les projections pour le futur. Il implique un processus dynamique d'oscillation : d'une part, l'immigrant doit parfois affronter une « crise » d'identité déterminée par la perte et d'autre part, il doit se soumettre à une identité en crise, déterminée par l'adaptation et la transformation. Cette dynamique d'oscillation entre ce qui relève du même et de l'altérité, entre un lieu d'identification d'origine et un nouveau milieu, touche directement l'image que l'immigrant se fait de lui-même.

En ce qui a trait à l'adaptation, des perspectives provenant de la psychologie prétendent que la femme s'en tiendra plutôt à des activités de type « affectif » de contact avec l'environnement antérieur accentuant une orientation vers le passé, alors que l'homme tendra naturellement vers des activités du type « instrumental » de contact avec l'environnement menant plus rapidement de l'avant vers une autonomie (Slucki et Landry dans Legault, 1993). On ne peut toutefois pas généraliser à partir de cette observation, car dans les faits, le contraire se produit également, par exemple dans le cas où le mari doit se réinventer selon un rôle différent. Le statut d'immigration compose l'identité et le parcours migratoire reflète la construction identitaire,

car « la façon dont la personne perçoit son parcours migratoire teinte son image de soi et influence le type d'adaptation qui sera privilégié. » (Legault et Rachédi, 2008, p. 181)

La rupture et la transformation identitaire accompagnent tout naturellement les phases du cycle de vie des femmes passant de fille à femme, de mère à grand-mère (Josselson, 2002). On attribue souvent aux femmes le maintien des traditions, ne serait-ce dans le fait qu'elles organisent l'espace, soignent, nourrissent, habillent, veillent aux rituels, éduquent avec ce qu'elles-mêmes ont reçu en héritage de leur mère et de leur père. Danielle Juteau (1999) prétend que, depuis des siècles et à travers les gestes au quotidien, les femmes ont pour tâche de socialiser et d'humaniser les enfants dès leur naissance. Juteau compare ce processus à celui d'une forme d'écriture ou narration de l'Histoire produisant et reproduisant les moyens d'existence des générations successives de mères qui produisent l'humanisation.

Selon Michèle Vatz-Laaroussi (Vatz-Laaroussi et coll., 2012, p. 2) :

La transmission et l'entraide sont les deux processus principaux qui permettent la dynamique des échanges intergénérationnels et qui assurent à la fois la continuité et le changement pour les diverses générations en jeu. [...] Les femmes sont les principales initiatrices et actrices des réseaux intergénérationnels de migration. [...] nombre d'entre elles se sont retrouvées seules, veuves ou séparées de leur conjoint et du père de leur enfant.

Plusieurs auteurs soulignent l'importance de tenir compte de l'histoire personnelle et familiale, de l'héritage d'une mémoire et de la filiation, des valeurs et des croyances ainsi que des espoirs et des ambitions d'avenir personnels et générationnels dans les interventions auprès des immigrants (Brunet, 2004; Gohard-Radenkovic et Rachédi, 2009; Guilbert, 2007, 2010; Montgomery et Lamothe-Lachaine, 2012; Rachédi, 2008a, 2008b, 2010; Vatz-Laaroussi, Bolzman et Lahlou, 2008). Tenir compte de ces repères laisse supposer qu'ils composent le fil conducteur vivant de toutes les familles du monde, fabriqué en quelque sorte à travers le « geste » de filiation intergénérationnel.

Les études portant sur les aspects phénoménologiques de l'immigration des réfugiés montrent que la rupture subite et non prévue a une portée atteignant des aspects beaucoup plus profonds

de la personne. Le phénomène est très complexe et demande plus de nuances, toutefois, il est intéressant de souligner que certains d'entre eux développent une créativité et même un talent artistique insoupçonnés en réponse à ce vertige de la rupture extrême (Fronteau dans Legault, 2002; Gordon, 2011; Greenberg et Greenberg, 1989; Kokis, 2006; Rachdi, 2009; Ragi et Gerritsen, 1999). La rupture identitaire et l'adaptation au nouveau milieu impliquent une tension qui invite à une relecture du parcours migratoire faisant place à la découverte de nouvelles formes d'appropriation du nouvel environnement et des histoires personnelles. Ceci laisse entendre que le recours à la créativité peut s'inscrire comme un acte de passage d'une importance fondamentale en termes de cohésion.

Les changements importants dans une vie font partie des phénomènes de rupture au cours desquels la continuité identitaire et historique est fragilisée, menacée ou en transition. Toutefois, pour les immigrants, le projet migratoire demeure une motivation importante ayant une portée vaste et complexe chargée d'espoir. Ce projet implique un désir de participation et le fil conducteur d'une continuité temporelle qui leur permet de s'affirmer à travers leurs actions au quotidien. En ce sens, il est un pôle d'attraction important à considérer dans le processus identitaire parce qu'il touche l'adaptation, les repères culturels, les histoires, la créativité et l'image de soi, des concepts importants pour cette recherche-intervention.

1.3.4 Les organismes communautaires : des promesses pour les femmes immigrantes

Les organismes communautaires représentent un intérêt particulier pour cette recherche, car plusieurs études proviennent d'observations dans ces milieux, et ils sont d'emblée adoptés par les femmes immigrantes qui s'y ressource. Dans le cadre de cette recherche, l'organisme communautaire est un endroit tout à fait désigné pour mener une intervention artistique. Un bref portrait montre qu'au Québec, les centres d'insertion, organismes et milieux communautaires, forment un ensemble qui dépend des subventions de l'État et qui, dans son histoire d'aide à la communauté, n'a cessé de lutter pour la reconnaissance de son rôle et de son apport social et économique (Lamoureux, 2011). À travers l'histoire, les femmes y ont tenu des rôles décisifs très importants et certaines y ont développé une action féministe

dont plusieurs générations bénéficient aujourd'hui (Corbeil et Marchand, 2010). Selon les observations de Gérard Bouchard et Charles Taylor (2008, p. 229), ces milieux doivent obtenir plus de soutien de la part de l'État :

De nombreux organismes communautaires, où le bénévolat tient une large place, œuvrent à encadrer et à soutenir les immigrants à leur arrivée. On ne peut que louer ce travail indispensable, effacé et efficace. Ces organismes de première ligne remplissent des fonctions essentielles d'adaptation, d'orientation et d'intégration. C'est là, pour une large part, que la partie se joue.

L'organisme est le lieu de travail de l'intervenant qui, par sa position de tiers, crée des ponts entre des univers culturels différents ou aide à « tisser des liens à l'intérieur de l'individu » (Cohen-Emerique et Fayman, 2005). Pour se faire une place en société, une personne doit satisfaire les besoins primordiaux que sont la valorisation et la reconnaissance en commençant par le regard porté sur elle-même se poursuivant dans le regard que la société porte sur elle. Dans ce sens, le milieu communautaire représente un lieu idéal d'intégration et de reconnaissance. Plusieurs femmes immigrantes fréquentent ces organismes et y travaillent, dont certaines ont lutté pour l'accès à la scolarité, la justice ou la participation citoyenne dans leur pays (Cloutier, 2011; Doyle, 1989). Les organismes québécois relèvent de grands défis et font preuve de créativité, car « l'environnement de travail communautaire est un laboratoire d'expérimentation d'approches sociales nouvelles en réponse à des besoins mal connus. » (Cloutier, 2011, p. 31)

En conclusion de l'exposé de cette problématique présentant en quatre points l'immigration au féminin, les statuts d'immigration, le parcours migratoire et le contexte des organismes communautaires, on constate que les femmes rencontrent de multiples obstacles pouvant mener à des culs-de-sac, peu importe les statuts d'immigration. Les lacunes du système et les modèles d'intégration ne peuvent pas favoriser une reconnaissance de la réalité des femmes, de leurs expériences diverses et de leur rôle dans l'équilibre familial et la société. Les difficultés dans le parcours atteignent d'abord les rapports avec le monde extérieur et finissent par atteindre la santé des femmes au niveau ontologique. Les organismes communautaires représentent des lieux « passerelle » importants de reconnaissance des expériences, des histoires et par le fait

même, du « travail invisible » des femmes en tant que passeurs intergénérationnels de savoirs et productrices de culture, de mémoire, d'identité et d'humanisation. Ils démontrent une volonté de répondre aux multiples problématiques des femmes immigrantes, mais ils sont peu reconnus pour leurs actions.

1.4 QUESTION ET OBJECTIFS DE RECHERCHE

Ce portrait d'ensemble, les conclusions qui s'en dégagent et les études qui en découlent révèlent que l'interculturalisme, dans sa perspective d'interculturalité, implique que la société d'accueil et les immigrants s'inscrivent dans un projet d'intégration réciproque. En effet, la problématique des femmes immigrantes montre que les défis sont nombreux en ce qui concerne l'intégration structurelle politique, le statut d'immigration, l'intégration sociale et l'adaptation personnelle. Le milieu communautaire qui devrait être mieux soutenu représente pourtant un lieu passerelle important ayant un potentiel de créativité et de reconnaissance de l'expérience et des histoires des femmes.

Ces éléments m'invitent à vouloir connaître l'expérience des femmes immigrantes et à mieux comprendre leurs réalités et les implications d'une rencontre interculturelle. Réitérant ici quelques-unes de mes intentions de recherche, je crois que la création de la robe de papier peut inspirer un regard sur soi en se faisant le dispositif identitaire de ces femmes dont la parole et les expériences sont rendues visibles par la création en art. Je suis convaincue que l'art tient un rôle important en tant que zone potentielle d'expérience et espace de rencontre vivant. Dans un contexte interculturel, l'art offre cet espace d'ouverture sur la manière dont chacun s'approprie la culture et participe à celle-ci par les histoires porteuses de significations. Le parcours migratoire, miroir de construction identitaire, reflète l'expérience des femmes en trouvant son chemin par l'expression de l'imaginaire, du symbole, de la créativité, de l'histoire de la vie.

Dans le cadre de cette recherche-intervention par l'art la question de recherche est la suivante :

Comment la création en art, dans le cadre d'une rencontre interculturelle, témoigne-t-elle de la construction identitaire de la femme immigrante?

La thèse a pour objectif de comprendre la construction identitaire de la femme immigrante à travers des activités de création en arts visuels. Les objectifs spécifiques de la recherche se présentent en trois points :

- 1) guider les femmes dans la création de robes de papier et recueillir leurs histoires migratoires;
- 2) observer, décrire et comprendre le sens que donnent les femmes à leur expérience de création en art en lien avec leurs histoires;
- 3) explorer comment la création en art et les histoires des femmes immigrantes témoignent de leurs constructions identitaires.

1.5 OBJET DE RECHERCHE

L'intervention sous forme de rencontres en atelier de création a pour but d'interagir avec ces femmes pour apprendre à les connaître, les accompagner dans des activités en art visuel tout en échangeant sur leur parcours migratoire et tout autre sujet qui les concerne. Je m'intéresse particulièrement à la dynamique de chevauchement de deux espaces de déploiement identifiés comme étant la création en art visuel et le parcours migratoire. Au cœur de ce chevauchement se pose l'intervention par la création d'une robe de papier, présentant celle-ci tel un dispositif identitaire à la fois générateur, récepteur et porteur d'histoires, de pratiques, de culture et d'imagination. La création d'une robe de papier portant sur l'identité invite les femmes à une connaissance et à une reconnaissance de l'autre et de soi au point de vue personnel et culturel. Elle représente une expérience où l'imaginaire s'exprime et s'ouvre sur un espace de dialogue, d'interaction et d'échange culturel à l'intérieur d'un groupe réuni pour cette intervention artistique. Dans ce cadre interculturel, la création en art et les histoires donnent forme à une relecture et à une reconfiguration identitaire de ces femmes permettant de mieux comprendre comment se construit l'identité des femmes immigrantes.

1.6 SURVOL DES ÉTUDES

Le survol des études a permis de constater que rares sont les études en français provenant des arts et de l'enseignement des arts qui croisent le parcours migratoire et l'art au sein de la communauté. Ce constat mène à se pencher d'abord sur le développement de la recherche sur ces sujets (dont l'identité, la narration, les femmes et le vêtement) ensuite, sur les programmes universitaires québécois et la recherche amorcée et enfin, sur quelques projets en dehors du monde de la recherche.

On aura tôt fait de remarquer que les études, les projets en art communautaire et la question du multiculturel sont plus développés du côté anglo-saxon. Un intérêt pour la question de l'immigration et de l'art est présent depuis plusieurs années dans les pays qui ont adopté le modèle multiculturel. C'est le cas des programmes subventionnés et reconnus par le gouvernement en Angleterre, en Australie et qui inspirent la Belgique et la Suisse. Les études américaines abondent depuis les années 60 au point d'être banalisées. Les activités artistiques proposées en communauté et le curriculum scolaire font directement écho aux politiques d'intégration américaines et visent entre autres, à pallier les rapports de pouvoir et le racisme. On y trouve des études artistiques ethnographiques portant sur l'immigration des femmes, quelques recherches auto-ethnographiques et narratives menées par des femmes artistes sur l'identité, les frontières, l'espace entre deux territoires et des recherches auprès des communautés ethniques de tous les âges (Banks et Banks, 1989, 1993, 2004; Chalmers, 1987, 1996, 2002; Congdon, 1989; Congdon, Blandy et Bolin, 2001; Delacruz, 1995, 1996, 2010; Desai, 2000, 2003, 2005; Hart, 1991; Mason, 1995, 1996, 2008; McFee, 1995; Sthur, 1994, 2004).

Au Canada, les études sur des projets en arts visuels réalisés dans des contextes communautaires se sont développées en s'appuyant principalement sur la littérature américaine. L'Ontario et la Colombie-Britannique se présentent comme deux endroits névralgiques canadiens de l'art communautaire. Basé à Montréal, Engrenage noir/Levier a produit un ouvrage exhaustif sur l'art communautaire et activiste humaniste témoignant

principalement d'interventions artistiques variées (Chagnon et Neumark, 2011). Parmi tous les projets présentés et traitant de l'identité en contexte d'interculturalité, on y trouve « Meeting in the middle » (Goodfriend, 2006) rassemblant des femmes de confession chrétienne, musulmane et juive préoccupées par la violence au Moyen-Orient et explorant les symboles visuels et narratifs d'unité.

Lors du Congrès annuel de l'Association internationale pour la recherche interculturelle (ARIC) en juin 2011 à Sherbrooke, des conférenciers de partout au monde ont présenté leurs activités de recherche sous la thématique de « La diversité et les arts ». Plusieurs chercheurs universitaires sont venus témoigner de la pertinence de poursuivre les recherches sur les questions de la diversité culturelle, de l'interculturalité ainsi que la collaboration entre disciplines, dont les arts comme espace de convergence, de réciprocité et de créativité. Sur la scène internationale en matière d'interculturalité, on s'intéresse aux activités en art, à l'éducation artistique et à la recherche, car elles offrent une perspective nouvelle sur les interactions entre personnes de cultures diverses.

Au Québec, les programmes d'enseignement des arts s'efforcent de sensibiliser les artistes et éducateurs en art aux retombées constructives et positives de l'art dans des milieux informels ou ciblés. En tant que pionnier, le programme d'enseignement artistique de l'Université Concordia englobe toutes les formes d'interventions auprès de la communauté, dont l'art communautaire (Hagggar, 2000; Langdon, 1996; Szabad-Smyth, 2005, 2008). Des mémoires de maîtrise présentent des projets en art communautaire avec les jeunes issus de l'immigration. On explore comment la photographie et l'art avec les jeunes de différentes origines peuvent être utilisés pour contribuer à l'adaptation et au développement personnel et communautaire (Hart, 2009; Largo, 2007; Okuyama, 2001). L'art et les histoires font un pont de dialogues et de compréhension mutuelle entre des Palestiniens et des Israéliens (Goodfriend, 2006). Travaillant principalement avec le vêtement en lien avec l'identité, Maria Ezcurra poursuit un doctorat dont l'œuvre porte sur les stéréotypes qui affectent les femmes. Elle s'inspire d'une intervention artistique dans laquelle elle a demandé à vingt femmes de transformer leur robe de mariée pour exprimer leurs frustrations.

Le cours d'accompagnement par l'art et le cours d'éducation artistique en communauté de l'Université du Québec à Montréal poursuivent également des objectifs de développement des interventions artistiques auprès de la communauté. Les recherches en éducation artistique et les études novatrices de Mona Trudel portent sur les interventions par l'art dans la communauté (Trudel, 2012) ainsi que sur les rapports interculturels en milieu scolaire (2001, 2006, 2010). Ses études abordent entre autres la question des représentations de futurs enseignants en art face à des classes pluriculturelles, l'instauration d'approches pédagogiques et de compétences interculturelles, le développement de la formation à l'interculturel et les contenus adaptés aux réalités pluriculturelles actuelles. Des mémoires vont dans ce sens et présentent des interventions artistiques menées dans la communauté (Perras-Chenail, 2008) et en classe d'art plastique avec de jeunes immigrants explorant leurs identités et leurs repères culturels (Allard, 2002; Binette, 1992; Bolduc, 1994; Larkin, 1995; Leclercq, 1992), ou avec des élèves immigrants et natifs québécois échangeant sur leurs histoires familiales par le biais de l'art actuel impliquant l'écriture poétique, la performance, la vidéo et le son en lien avec les réalités des jeunes (Guesdon, 2013).

De nouveaux programmes universitaires tels que la maîtrise en art avec la communauté de l'Université Laval à Québec ont pour objectif de traiter de questions de société par l'art auprès de la communauté. La recherche doctorale de Joëlle Tremblay (2013) fait la lumière sur l'art communautaire en proposant un modèle théorique appuyé par plusieurs exemples de pratiques. Ce modèle est une première québécoise francophone en matière d'articulation théorique relative à la pratique des artistes intervenants « pour, dans ou avec » la communauté. Des projets de mémoire issus du programme de maîtrise cherchent à préciser les pratiques artistiques en regard de la rupture migratoire et de la reconfiguration qu'elle instaure (Basanes, 2011) et rendent compte de la rencontre de l'altérité à travers une pratique d'intervention artistique adaptée à une population précise (Tsang, 2012). En design et en art à l'Université du Québec à Chicoutimi, on relève aussi des projets portant sur les rapports interculturels et l'identité en contexte migratoire. Dans son mémoire en art, Yan Daydé (2009) interprète sa vision de l'autre par des portraits graphiques et des rencontres interculturelles menées d'abord

auprès de membres des Premières Nations et ensuite auprès d'immigrants établis au Saguenay-Lac-Saint-Jean. Le mémoire de Naghmeh Ghasemzadeh (2011) représente un premier pas en français dans l'interprétation du parcours migratoire à travers une pratique artistique. Le récit de son immigration et le concept du déracinement sont mis en lien étroit avec son travail d'artiste et le partage de celui-ci avec le public dans le but d'ouvrir un dialogue.

Des chercheurs d'autres disciplines optant pour des projets ou des méthodes qui utilisent les arts pour interagir avec les communautés ou les représenter font leur apparition : un mémoire en éducation montre qu'une combinaison de méthodes auto-ethnographique, narrative et artistique rassemblées par vidéo permet d'explorer la pluralité des identités d'une immigrante (Demjanenko, 2011) et, une approche du jugement esthétique est employée en tant que méthode de recherche en sciences sociales pour représenter le processus de construction identitaire d'un artiste et réfugié iranien (Gordon, 2010). Dans un article publié sur la recherche menée auprès de cet artiste, Gordon (2011) rend compte des possibilités de l'activité artistique comme forme de témoignage d'une expérience vécue.

En dehors de la recherche universitaire, on constate que des projets d'intervention en art sont produits par des artistes à partir des histoires de ces communautés, mais ils ne sont pas documentés en tant qu'étude. Par exemple, « La robe ruche » de Héloïse Audy en collaboration avec Julie Faubert (2008), une installation visuelle et sonore en forme de robe géante produite à partir des témoignages de femmes immigrantes durant la confection de vêtements. Les actions de la Ville de Montréal et de l'organisme Culture pour tous mettent en valeur la vitrine interculturelle de Montréal avec ses différents partenariats et collaborations. Des rapports d'activités témoignent de la vitalité culturelle de Montréal. Le centre Montréal arts interculturels (MAI) a adopté une démarche interculturelle toutefois, il s'en tient principalement à la promotion des artistes d'autres origines culturelles. Le regroupement Diversité artistique Montréal (DAM) a pour mission de promouvoir la diversité culturelle dans les arts et la culture par la reconnaissance des pratiques artistiques auprès des institutions et différents réseaux de diffusion à Montréal. Dans un mémoire présenté à la

Commission Bouchard-Taylor (2007), le DAM met l'accent sur la culture comme facteur de cohésion sociale et soutient qu'une société québécoise inclusive doit accepter de transformer sa culture à travers les apports artistiques d'autres cultures (Choquette et Tsou, 2007). Les projets de médiation culturelle montrent qu'un partenariat avec le milieu communautaire peut constituer une proposition constructive permettant de faire connaître les arts aux citoyens dans un contexte interculturel. Toutefois, la portée de ces projets ne peut être comparée à une intervention artistique en art communautaire menée à long terme sur une base régulière auprès de personnes ciblées qui s'approprient leurs expériences et l'expression de celles-ci par l'art.

En somme, ce survol amène à constater que trop peu d'études en art visuel en milieu communautaire francophone québécois sont développées par la recherche-intervention en art ou par l'éducation artistique. Il n'y a pas d'études en français faisant état d'interventions artistiques auprès de femmes en contexte de migration.

1.7 JUSTIFICATION DE LA RECHERCHE

La recherche dans le domaine des arts visuels ne peut pallier les problématiques relevées à travers les études recensées précédemment sur l'immigration au féminin. La recherche et la création en art peuvent poser un regard nouveau sur des questions hors du domaine habituel des arts visuels. Il est possible de se rendre dans les milieux où se ressourcent les femmes et contribuer, par la création et la réflexion, à écouter et à échanger avec celles-ci, à tenir compte de leur réalité, de leur questionnement et du sens que prend leur parcours migratoire.

En trois points, une justification de la recherche signifie : 1) une contribution à l'avancement de la recherche en art, par l'art ou sur l'art; 2) le développement des études et des interventions artistiques québécoises francophones; 3) la promotion de l'interdisciplinarité.

La recherche universitaire menée par des artistes praticiens, des artistes pédagogues, des théoriciens en arts visuels et en éducation artistique a avantage à se développer, à s'adapter et à se faire connaître, notamment en proposant des interventions artistiques cadrant des questions de la société contemporaine, au cœur même de la communauté, avec les personnes. Non

seulement la recherche peut enrichir les connaissances en art, mais par les arts, elle maintient un regard constructif et critique contribuant de façon sensible et dynamique, au vivre-ensemble. Faisant écho à l'ouverture à d'autres façons de faire et d'autres façons d'exister, l'art offre un espace « spécial » faisant place à l'imaginaire et à la créativité de chacun. Les activités de création en art sont propices à l'implication des participants dans un rapport interculturel dynamique touchant le personnel et le social.

Comme le survol de la recherche universitaire en témoigne, les études et les interventions artistiques québécoises francophones doivent continuer de se déployer plus amplement. On doit consolider les connaissances dans le domaine des interventions auprès de la communauté pour construire une base théorique et pratique toujours plus solide autant en art qu'en enseignement des arts. Les milieux communautaires ont besoin de projets créatifs et peuvent bénéficier des arts en partenariat pour comprendre et reconfigurer différemment les problématiques liées à l'intégration des femmes ou à d'autres groupes sociaux. Trop peu de projets réalisés en communauté sont diffusés et pourtant, il faut croire aux pouvoirs de l'art et des histoires de chacun qui rassemblent, donnent confiance et créent un sens nouveau pouvant inspirer un renforcement et un changement social.

La promotion de l'interdisciplinarité propose d'emblée de mettre en action la réciprocité et la convergence des disciplines. Les recherches en intervention interculturelle dans le domaine du travail social font preuve d'ouverture par des approches créatives et novatrices, et la recherche doctorale en art doit pouvoir contribuer aux initiatives interdisciplinaires en participant à l'avancement des connaissances par son expertise pratique et théorique en arts visuels. La participation à des activités artistiques est une voie efficace contribuant au renforcement de la culture, au sentiment d'appartenance, à l'épanouissement des rapports sociaux et à l'estime de soi. L'ouverture aux approches interculturelles facilitant l'interaction, la réciprocité et la convergence par l'art invite à prendre un recul pour aborder les questions préoccupant les personnes et les groupes. En prenant part de manière dynamique à la culture par l'art, chacun peut élargir ensemble l'horizon de l'identité québécoise.

En guise de conclusion, ce chapitre a permis de situer les contextes indissociables de l'intégration de l'immigrant et de la société d'accueil en mettant l'accent sur l'interculturalisme, le projet commun québécois et l'interculturel comme dynamiques de réciprocité. Le portrait de la situation des femmes immigrantes révèle toute la complexité des problématiques auxquelles elles ont à faire face et il mérite que l'on s'y intéresse de plus près pour le rendre visible et pour mieux comprendre le parcours migratoire, miroir de construction identitaire. Le milieu communautaire s'offre comme contexte idéal pour aller à la rencontre des femmes et les inciter à participer à une activité artistique où la dynamique de réciprocité peut être mise à l'œuvre dans la création d'une robe de papier les représentant. Cette mise en contexte permet de faire place aux concepts du chapitre suivant, tels que l'identité, l'art, la robe, la narration des histoires et la dynamique de l'interculturalité.

CHAPITRE II

Ce chapitre présente les concepts servant d'appui et de référence au questionnement de recherche. L'art, la robe, la narration et l'identité représentent quatre grands concepts qui y sont assemblés de différentes façons. Après avoir défini chacun d'eux, ce chapitre effectue un survol de leur évolution à travers l'histoire, ce qui permet de mieux situer la perspective adoptée pour cette recherche. Ces concepts mènent à une définition de l'identité en contexte migratoire et à l'identité narrative, présentée comme le concept privilégié de la construction identitaire en art dans un contexte interculturel.

2.1 ART, ROBE ET NARRATION

Les concepts art, robe et narration sont présentés séparément afin d'étayer ce qui sera retenu pour cette thèse-intervention. En regard de l'intervention artistique menée auprès des femmes immigrantes, le concept art se concentre surtout autour de l'expérience de l'art et de l'art communautaire. Le concept robe expose les théories liées au vêtement, plus qu'une enveloppe, mais vecteur identitaire d'une certaine importance. Enfin, inséparable de celui de l'histoire, le concept de narration montre comment il trouve une application en regard de l'art.

*L'art est tout ce qui rend la vie
plus intéressante que l'art.*

Donald Winnicott

2.1.1 L'expérience de l'art comme manière de faire un monde

Art est un bien petit mot pour décrire une réalité humaine infiniment complexe, ouverte, inépuisable. L'art est très difficile à définir, car on ressent celui-ci comme particulier et libre à la fois, créant du réel, tout en appartenant à un monde transcendant la réalité. Selon les définitions générales, l'art reflète le monde abstrait, symbolique et imaginaire, mais celui-ci se définit également par un ensemble de connaissances et de règles, un talent ou une habileté,

un ensemble de moyens et de procédés conscients (et inconscients) ou encore un objectif à atteindre afin d'obtenir un certain résultat. Considéré comme un absolu, l'art peut être lié à une vision et à une conception propre à l'artiste, à une représentation de l'ensemble des œuvres artistiques, à un idéal de beauté correspondant à un type de civilisation ou à une manière de faire produisant un état particulier de sensibilité plus ou moins lié à l'expérience esthétique. Malgré toutes les formes de définitions et de spéculation à son propos, on tient compte de l'importance de sélectionner une perspective du concept de l'art qui soit adaptée aux contextes spécifiques des activités artistiques. Ainsi, dans le cadre de cette intervention artistique auprès de femmes immigrantes de la communauté, la perspective anthropologique et la perspective philosophique pragmatiste conviennent parfaitement, car elles s'intéressent à l'accès de chacun à l'expérience et à l'expression à travers la création en art et la culture.

Dans un premier temps, on verra comment le rapport au monde qui se dégage de ces perspectives mène à s'intéresser à l'expérience et à l'expression de cette expérience où l'on retrouve cette dynamique « d'un dehors et d'un dedans » en lien avec la construction identitaire. Dans un deuxième temps, on cherchera à comprendre comment la création en art engage l'imaginaire dans un espace ludique et communautaire. Un troisième temps permettra de rassembler des définitions adaptées au cadre de cette intervention artistique.

Selon plusieurs anthropologues, l'art a toujours accompagné nos conquêtes du monde à travers les grands thèmes de l'humanité tels que l'amour, la mort, la mémoire, la souffrance, la perte, le désir, la joie (Dissanayake, 1988, 1992, 2000, 2003, 2011; Geertz, 1973, 1983, 1986; Lorblanchet, 2006). L'art met les idées en circulation dans toutes les sphères culturelles d'une société et produit des formes d'être et des « manières de faire des mondes » (Goodman, 1992). De ces mondes naît l'expérience culturelle de l'humanité en ce qu'elle permet l'expression de ce qui se joue à la limite d'un dehors et d'un dedans (Boughton et Mason, 1999) capable de relier les individus les uns aux autres.

L'anthropologue Edward Bruner (Turner et Bruner, 1986) prétend que l'expérience va au-delà du comportement au sens behavioriste du terme, car elle se réfère à un soi actif et totalement

engagé dans cette expérience même, donc à la façon dont les événements sont reçus par la conscience. Cette expérience ne comprend pas que les faits ou la cognition, elle englobe tout le corps, les sens, les émotions, les sentiments, les désirs, les rêves et rêveries de l'imagination, les espoirs, les intuitions, la subjectivité, l'intersubjectivité. Quant à l'expression, elle englobe tout dispositif, matériau, moyen et outil de représentation tels que la performance, les histoires, l'image et l'œuvre, permettant de médiatiser cette expérience en lui donnant forme. Les mots mêmes de Victor Turner (1986, p. 5) témoignent de ce qui est amené à la conscience et de l'expression de ce contenu lorsqu'il parle : « the crystallized secretions of once living human experience. » Le rapport dynamique entre l'expérience et son expression participe activement au sens et construit un soi dialogique et relationnel, car l'expérience structure l'expression et l'expression structure l'expérience en retour (cercle herméneutique).

Le philosophe pragmatiste John Dewey (2005) aussi connu pour ses écrits sur la démocratie et l'éducation a consacré tout un ouvrage sur « L'art comme expérience ». Par de nombreux exemples empiriques, il nous fait entrer dans l'interprétation et l'expression de sa propre expérience de l'art dont le motif « esthétique » est d'être accessible à chacun et d'élargir les horizons de tous les possibles. Tel qu'entendu ici, le terme esthétique vient du grec « aesthesis » signifiant « sentir » (Cometti, 2010), une fonction essentielle au développement de la sympathie, de l'empathie et de l'ouverture à l'altérité. À travers cette expérience de l'art, la perception des mouvements du corps engendre les émotions et permet de percevoir les sensations. Ces percepts durables et communiquant entre eux peuvent réduire ou augmenter le sentiment de puissance allant de la tristesse à la joie. Être à l'écoute pour mieux sentir, regarder pour mieux voir et toucher pour être touché constituent un appel au développement de la sensibilité humaine. Selon Dewey, l'art comme expérience peut également amener à développer l'expérience même comme un art dans le sens d'un rapport constructif face à la vie et aspirant au meilleur de l'humanité : l'expérience se réalise notamment par le jeu de l'imagination, perçue comme principal instrument d'une expérience esthétique positive ayant le pouvoir de transformer et remanier toute chose. Pour le philosophe pragmatiste, l'expérience esthétique est un des

modes d'expérience sensible les plus complets et les plus riches qu'il est possible de vivre car elle engage l'être entier en interaction avec le monde. D'ailleurs, Dewey (2005, p. 96) encourage chacun à établir un rapport à l'art, car « l'art produit ses effets dans l'alambic humain où l'accumulation systématique d'impressions est assimilée à de la vie. » Une expérience de l'art construit des percepts durables pouvant influencer toutes les autres expériences de la personne.

Dewey s'intéresse à l'expérience qui se développe au contact des œuvres d'art qui questionnent et surprennent certes, mais également à l'expérience de l'art en train de se faire et ses conditions d'émergence. Dans la continuité de cette attitude d'ouverture active à soi et au monde dans l'expérience, Dewey prétend que l'expérience esthétique est un idéal pouvant également être développé et appliqué à l'éducation et à la vie en démocratie. S'inspirant notamment de l'art qui propose une organisation différente des énergies faisant appel à l'imaginaire, cette expérience esthétique et démocratique agit par la remise en question de l'acquis et permet de penser la contribution de parties à un ensemble harmonieux et dynamique. La pensée d'autres philosophes allant dans le sens d'une représentation poétique appuie l'importance de s'attacher à notre conscience imaginante, car celle-ci est source de capacités métaphoriques et donne accès une exploration bousculant les habitudes faisant voir le monde autrement (Bachelard, 1961; Ricœur, 1975).

Il importe de retenir que selon les perspectives pragmatiste et anthropologique, l'expérience est comprise en tant que relation, interaction et transaction, car l'être humain est un être-en-relation-au-monde cherchant à donner un sens à ce rapport. Cette dimension ontologique constitue une connaissance sensible de soi, qui par les percepts, cumule les expériences variées et en garde la continuité. En somme, la relation au monde comme à soi-même à travers l'expérience de l'art peut contribuer au mieux-vivre ensemble de manière sensible et créative.

Dans le cadre de cette recherche, l'intervention artistique menée auprès des femmes immigrantes conduit à se pencher sur l'art en tant qu'espace de création où peut être partagé au sein d'un groupe le rapport à l'expérience et à l'expression de visions du monde. Les travaux

de l'anthropologue Ellen Dissanayake (1988, 1992, 2000, 2003a, 2003b, 2011a) sont une référence sur ce point et ont, du même coup, beaucoup inspiré les approches de l'art auprès de la communauté. À travers ses recherches portant sur les origines de l'art, Dissanayake (1992, 2003a) prétend que c'est en considérant la prédisposition humaine à la spiritualité, au symbolisme, au rêve diurne et nocturne dans ses comportements et sa mentalité que l'on trouve l'art et sa structure. Elle identifie le jeu et le rituel comme les pratiques se rapprochant le plus de celles de l'art : le jeu développe l'adresse et la créativité, et le temps consacré à cette pratique permet l'appropriation et la réorganisation nouvelle de ce qui peut apparaître incompréhensible ou étranger. Quant au rituel, il est vécu comme un moment de seuil, donnant un rythme et une forme symbolique aux émotions de la vie comme la naissance, les passages de l'âge et de la mort. Le rituel s'apparente à l'expérience de la « *communitas* » ayant le pouvoir d'humaniser et d'appréhender les vicissitudes de la vie en jouant, en exagérant ou en transformant celles-ci (Turner, 1986, p. 43). Jeu, rituel, *communitas* impliquent des processus symboliques et de reconfiguration réconciliant avec ce qui est pressenti comme une incohérence de la vie. Selon une perspective thérapeutique réparatrice ou de transformation, la création en art peut accompagner les personnes dans l'acceptation et l'adaptation au changement en donnant forme à leurs émotions, à leurs représentations du problème, de la perte, du deuil (Krensky et Lowe Steffen, 2009). Ainsi, par des gestes associés à des émotions, les activités en arts visuels donnent un sens en remaniant et recollant les fragments épars, faisant place à des solutions nouvelles. On peut penser que les activités de création en art ont le pouvoir de transformer les incohérences ou envisager la vie sous une autre perspective toujours mieux adaptée si le groupe et ses membres cumulent des percepts positifs de cette expérience artistique.

Pour le psychologue et philosophe Carl Rogers (1961), l'individu qui se sent en sécurité aura tendance à laisser libre cours à sa créativité en percevant une empathie de la part des autres au sein du groupe. En art, on constate que la participation à des activités artistiques dans un cadre sécuritaire et convivial est une source d'enrichissement des expériences, car elle invite à suspendre les règles et les perceptions négatives de l'altérité (Green, 1995). La participation à

des activités artistiques offre donc une marge de manœuvre féconde favorisant l'ouverture.

Depuis toujours, dans toutes les cultures, le jeu, le rituel ou la *communitas* impliquent une mise en scène s'accompagnant de vêtements ou costumes particuliers, maquillage ou masque, dramaturgie, décor et objets spéciaux fabriqués pour l'occasion. L'espace de création en art fait partie des pratiques « spéciales » qui participent au renforcement du sentiment d'appartenance à la nature humaine (Dissanayake, 2011a; Turner et Bruner, 1986).

D'autres auteurs en psychologie et en psychanalyse représentent ces pratiques « spéciales » de la création en art tel un espace tiers alternatif amenant les personnes à se décentrer d'elles-mêmes et du quotidien, à sortir des restrictions et des habitudes afin de se découvrir sous une perspective différente (Levine et Levine, 2011). Ceci fait référence aux théories du célèbre pédiatre, psychiatre et psychanalyste Donald Winnicott (1975, 1997, 2001) à propos de la créativité et du jeu : ces activités sont caractérisées par une attention soutenue et créent un espace transitionnel entre soi et le monde, entre le réel et l'illusion, entre le monde intérieur et le monde extérieur partagé avec les autres. Winnicott (1997, p. 25) prétend que :

[...] cette aire intermédiaire d'expériences, qui n'est pas remise en question quant à son appartenance à la réalité intérieure ou extérieure (partagée), constitue la plus grande partie du vécu du petit enfant. L'expérience de cette aire subsistera tout au long de la vie dans le mode d'expérimentation intense, comme celui qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique.

Cette créativité qui appartient à chacun est une expression de l'activité ludique, elle n'a pas de finalité, elle est essentiellement subversive et s'appuie sur l'imagination et le plaisir. Pour Carl Rogers (1961), un individu en contact avec une totale ouverture à son champ d'expérience intérieur et extérieur tend à une attitude créative et sociale constructive.

Le théoricien et éducateur artistique Pierre Gosselin (2005) montre en détail comment la prise de conscience de cette dynamique oscillatoire intérieur et extérieur permet de se centrer et se décentrer en alternance sur soi, comme sur la création de l'œuvre en cours. Selon Gosselin (2005, p. 4), cette oscillation implique une forme de quête identitaire dans le sens où « la création est une voie qui mène à la connaissance de soi et du monde. » Le rapport à l'œuvre

fait écho au rapport à soi et au monde. Pour Eliot Eisner (1981, 1998, 2002, 2003), théoricien, éducateur et ardent défenseur de l'art comme mode de représentation complexe, les activités artistiques développent et aiguisent tous les sens et l'être entier, sur tout ce que le monde matériel et abstrait peut offrir à son emprise. John Dewey (2005, p. 455) dit bien que « la nature du soi se révèle au travers des résistances rencontrées », car « le soi est à la fois formé et promu à la conscience dans ses interactions avec l'environnement. » Cet environnement comprend bien sûr tout ce qui pose une résistance sinon un questionnement. La création en art accessible à chacun dépasse les mots pour le dire en offrant des outils d'expression symbolique puissants pouvant mettre les représentations en action (Eisner, 1981, 2002, 2003). Le sentiment de puissance et de plaisir expérimenté par la personne à travers la création peut contribuer à renforcer l'idée que tout est possible. En somme, l'espace de la créativité en art permet de s'ouvrir à l'expérience et de traduire dans la matière le monde qui nous habite, et si l'on se laisse porter par le jeu de l'imagination, celui dans lequel on aimerait habiter.

2.1.2 L'art communautaire : un espace d'humanisation et de partage des visions du monde

L'intervention artistique menée auprès de femmes immigrantes de cette recherche se rattache à une large catégorie que l'on nomme art communautaire. Il importe de préciser que le concept de communauté est pris ici dans un sens global selon lequel l'individu peut en même temps appartenir à différentes communautés partageant différents intérêts, opposés ou non. Le terme communautaire peut être entendu comme « *communitas* » tiré du latin classique dans le sens où il s'agit d'un « groupe de personnes ayant un lien en commun » (CNRTL, 2014). Dans le contexte spécifique de cette intervention artistique, l'art communautaire implique donc de partager pour une période de temps donné, un espace « spécial » de création en art, des liens personnels et communs, un projet, un objectif et un questionnement menant à un but final.

Il n'y a pas de définitions précises de l'art communautaire, mais des propositions à partir de pratiques et d'expériences symboliques de la « *communitas* » visant la transformation pour le bien des personnes dans un sens démocratique d'équité. Comme il a été mentionné plus tôt, ces définitions de l'art communautaire sont enracinées dans la perspective anthropologique

misant sur l'expérience et l'expression de cette expérience accessible et partagée par chacun. Par exemple, pour l'Australien Graham Pitts (2002), l'art communautaire n'est pas une idée nouvelle, mais une pratique culturelle essentielle qui existe depuis 60 000 ans :

Arts practice and creative expression are at the heart of a community's vitality. People have always come to sing, to tell stories, to enact rituals, to celebrate, to mourn and to mark significant events in their lives. Besides being able to see great art, people need to actively participate in these activities.

Le Conseil des arts de l'Ontario (1998, p. 7-9), définit l'art communautaire comme suit :

Une méthode de création artistique collective à laquelle des artistes professionnels et des groupes communautaires autodéterminés participent. Son importance réside autant dans la démarche elle-même que dans le produit artistique qui en résulte. [...] Trois éléments distinguent les arts communautaires [...] tels que : 1) le rapport de co-création qui lie l'artiste et le groupe; 2) l'importance accordée à la démarche de collaboration; 3) la participation active d'artistes et de membres de la collectivité au processus de création.

Pour Joëlle Tremblay (2013, p. 25), trois formes plus ou moins définitives de pratiques artistiques ayant des visées variées auprès de la communauté peuvent être dégagées pour des définitions sur mesure de l'art communautaire, soit :

1) la pratique « pour » la communauté, relevant de la démocratisation de la culture; 2) la pratique « dans » la communauté, basée sur les interventions se réalisant en fonction du projet de l'artiste qui se déplace dans l'espace social; 3) la pratique « avec » la communauté, concernant les pratiques de collaboration visant un idéal de partage et de justice sociale défini comme étant « un art communautaire permettant une participation majeure de la communauté à la création, relevant de la démocratie culturelle et parfois d'un processus d'animation culturelle.

Le terme art communautaire est large toutefois, il fait référence au « community art » anglo-saxon qui privilégie des approches aux dimensions politique et sociologique visant la transformation du monde, l'engagement civique et la pédagogie sociale (Loubier, 2006). Issu du mouvement du même nom, il est rattaché aux révolutions sociales américaines d'après-guerre, dans une époque en rupture avec le passé et ses modèles de pouvoir. La postmodernité plantait alors le fond de scène de plusieurs changements majeurs auxquels ont participé les champs de l'histoire, de la sociologie, de l'anthropologie culturelle, de la culture et des arts. Cette rupture historique permet de situer le fondement de plusieurs transformations en ce qui

concerne l'art et la culture et les activités menées auprès de la communauté. Par exemple, les artistes se sont intéressés aux questions politiques et sociales en prenant part à des interventions artistiques hors des murs des institutions, dans le contexte de la communauté même en Amérique et en Europe. Le mouvement féministe caractérisé par trois grandes vagues de revendications représente une contribution majeure à la transformation de l'Art. Les actions des femmes ont remis les canons dominants en question, transformant le rapport à l'expérience de l'art et de son expression. La prise de parole des femmes a inspiré l'émancipation et la valorisation des communautés culturelles, des genres et des personnes marginalisées. Les retombées de toutes ces revendications ont entre autres nourri la théorie critique, relevant les injustices sociales et les inégalités, déconstruisant les discours et dénonçant l'hégémonie. Ces retombées ont beaucoup enrichi la recherche en sociologie et contribué à ouvrir l'accès à la culture perçue dès lors comme un moyen d'émancipation et de démocratisation. Tel que le promeut Ève Lamoureux (2009), il ne s'agit pas de familiariser le public avec les formes d'art sanctionnées par l'élite, mais de rendre les productions artistiques accessibles afin que le public se les approprie de manière dynamique à travers les pratiques culturelles. On constate cette tendance depuis la fin du 20e siècle faisant en sorte que l'on cherche à recréer un sens commun dans un monde fragmenté en perte de repères.

Pour une majorité d'artistes, les activités artistiques menées auprès de la communauté accompagnent la critique, la réflexion et l'action dans une lutte contre la déshumanisation issue d'un désenchantement du monde (Freire, 1987, 1998; Gablik, 1984, 1991; hooks, 2003). La personne n'est non pas sujet, mais acteur social à part entière. L'artiste favorise une intersubjectivité et une subjectivité au sein même de l'expérience portant un sens et rendue visible sous forme d'œuvre dans l'espace public (Lamoureux, 2009). Plusieurs aspects du mouvement et des théories se sont prolongés jusque dans l'enseignement de l'art qui a transformé ses pratiques et ses croyances, prenant modèle sur la démarche des artistes et saisissant la portée des activités artistiques et culturelles auprès des futurs citoyens dans une société hétérogène. Comme le dit Paul Ardenne (2005, p. 13) de cette époque, « l'art est devenu contextuel et s'est arraché à sa représentation classique. »

Cet héritage profite aujourd'hui aux pratiques en art contemporain et en art communautaire qui se sont diversifiées en fonction des pays, des contextes sociohistoriques, politiques et culturels. La plupart des définitions de l'art communautaire se réfèrent aux grands principes et aux valeurs humanistes tenant compte du contexte, des personnes et du partage des expériences et visant à montrer les inégalités. Les activités artistiques contribuent à instaurer une prise de conscience des problématiques sinon un embellissement de l'espace et un partage de l'expérience artistique avec le public. Dans tous les cas, l'art communautaire a pour conséquence d'accompagner le questionnement, de renverser les tendances, de garder éveillé, de stimuler les idées.

Au Canada, l'accès à la littérature américaine en enseignement des arts a grandement inspiré les études et les projets en art communautaire. Les études se sont développées différemment du côté francophone dont les écrits portent sur la pratique de l'artiste dans l'art engagé et l'art contextuel à partir des disciplines de l'histoire de l'art, de la sociologie et de la politique (Ardenne, 2000, 2002, 2008; Chagnon, 2002; Fontan, Lamoureux et Fontaine, 2005; Lamoureux, 2005, 2009, 2010a, 2010b, 2011; Sioui Durand, 2001). Dans l'ensemble, les pratiques artistiques menées auprès de la communauté montrent la pluralité des intentions, des idéologies, des contextes, des populations et peuvent comporter des approches humanistes, émancipatrices, activistes, thérapeutiques ou autres. Dans le désordre, elles se nomment : développement culturel communautaire, art communautaire, enseignement en art communautaire, « community-based art education », « outreach », « participatory art », art communautaire engagé, art contextuel, arts d'intérêt public, arts et démocratie culturelle, médiation culturelle, art socialement engagé, « littoral art », projet socioartistique, art engagé, art politique, art dans le public, art activiste, art social, « useful art », art d'intervention, intervention artistique, art thérapie, art sociologique, art in situ, art de rue, accompagnement par l'art, esthétique relationnelle, art relationnel, art participatif.

L'artiste tient un rôle central dans les interventions en art communautaire. Il privilégie des valeurs et des pratiques artistiques relatives à ses croyances et aux expériences de son

parcours personnel. En général, dans une pratique de l'art communautaire, il développe un art des relations, agit en tant que catalyseur de l'imaginaire collectif, se préoccupe de questions sociales et vise une transformation (Conseil des arts de l'Ontario, 1998). Ces caractéristiques se retrouvent par exemple dans la démarche de l'artiste Devora Neumark pour qui le rapport entre l'inspiration de l'artiste et l'application de cette inspiration se construit à partir des relations, des croyances, des opinions et des personnes impliquées. Établie à Montréal, Neumark organise des colloques de réflexion sur les pratiques de l'art communautaire, soutient et guide des artistes dans leurs interventions et propose des projets d'art communautaire humaniste activiste adaptés aux différents groupes d'âge. Son approche personnelle interactive narrative est ancrée dans le mouvement du « community art » axé sur le changement social et l'émancipation :

[L]'art peut participer au développement d'une identité positive en dépit de toutes les expériences oppressives vécues. [...] Il y a beaucoup de choses qui se disent difficilement avec des mots et [...] l'art permet de dire autrement quand ce n'est pas tout le monde qui a la même habileté ou le même droit de parole. (Chagnon et Neumark, 2011, p. 22-23)

L'approche de l'art en communauté de l'artiste Joëlle Tremblay est ancrée dans le mouvement de l'art sociologique (Fisher, 1977) et découle de l'esthétique relationnelle ou art relationnel (Bourriaud, 1998). Telle une nomade, l'artiste va à la rencontre de groupes souvent marginaux ou parfois elle s'y rend la plupart du temps sous invitation, cherchant à s'intégrer, à comprendre et à s'imprégner de cette rencontre afin de leur proposer un projet d'intervention artistique en retour. Par l'art et la créativité, son approche empathique et humaniste vise à créer et à consolider des ponts par « liances et reliances » entre les personnes au sein du groupe (Tremblay, 2002, 2013). Son projet intitulé « l'art qui relie » s'inscrit dans une pratique artistique « dans » et « avec » la communauté (2012).

À travers ces deux exemples, on saisit bien les visées de chacun et l'importance pour l'artiste soucieux des relations d'identifier les contextes, d'être empathique à la cause des personnes et du groupe afin de proposer des interventions artistiques adaptées qui pourront éveiller la créativité des individus et prolonger un effet positif au-delà de l'activité. On y comprend

également l'importance de faire appel à l'expérience et l'expression, à la parole et à la richesse des personnes à partir de leur contexte, dans un espace où l'imagination et l'art viennent abolir toute frontière en renouant des liens avec soi, les autres et le monde.

2.1.3 Une synthèse de définitions pour le contexte de cette intervention artistique

Comme on peut le constater, la définition d'une pratique artistique en art communautaire nécessite de s'ajuster à la réalité des personnes et du contexte où ont lieu les activités de création en art. La synthèse de définitions qui suit cherche à délimiter quelques-uns des paramètres en appui à l'intervention artistique menée auprès de femmes immigrantes, engagées dans la création d'une robe de papier les représentant et dans le partage de leur parcours migratoire dans un contexte interculturel. Essentiellement, ces paramètres et définitions touchent le contexte, l'intervention artistique et les personnes.

Dans le contexte sociohistorique et politique de cette intervention artistique, l'interculturalisme et l'interculturalité posent déjà les paramètres de base au cadre d'intervention. L'interculturalisme (Bouchard, 2012) est privilégié pour ses valeurs de réciprocité et de mutualité, et l'interculturalité met l'accent sur l'interaction entre les porteurs de cultures plutôt que sur la distinction des cultures, car « on rencontre une personne et non pas une culture et ce rapport mutuel a la capacité d'être conjonctif » (Proulx dans Gajardo et Leanza, 2011, p. 79). En enseignement des arts et en art auprès de communautés culturelles variées, on privilégie une perspective anthropologique de la culture, conçue comme un rapport vivant avant celui d'objet (McFee, 1995). En prenant la culture au sérieux (Dasen et Perregaux, 2000), l'art invite les échanges sur la culture même. La disposition à l'autre comme à soi-même peut se révéler particulièrement riche et co-constructive lorsqu'elle est mise en pratique dans une activité de création en art auprès de la communauté privilégiant l'art des relations et de la collaboration.

Dans un contexte de pluralité culturelle, Doug Boughton et Rachel Mason (1999) proposent six points traduisant le potentiel de l'art : 1) l'art n'est pas limité au langage des mots; 2) l'art tient un rôle central dans la définition de l'identité, car il communique la culture, les

héritages et les valeurs; 3) l'art offre un espace pour de multiples perspectives et pratiques, car chaque culture s'organise et voit le monde différemment; 4) l'art met la dominance de certaines cultures au défi en questionnant celles-ci; 5) l'art reflète la transition des cultures, car celles-ci sont mouvantes et plurielles; 6) l'art donne l'occasion d'explorer les inégalités.

Dans le cadre de l'intervention artistique menée avec des femmes immigrantes, la définition de la pratique « avec » la communauté telle qu'énoncée par Joëlle Tremblay (2013, p. 25) convient au contexte de cette intervention artistique, car :

Il s'agit ici de pratiques artistiques qui permettent à des communautés ciblées, plutôt qu'à un public anonyme, de participer au processus de création d'une œuvre. [...] Les artistes partagent leurs connaissances avec des communautés [...] sous différentes formes de créations ou d'animations afin que les personnes soient capables de maîtriser un tant soit peu les outils pour pouvoir participer au processus de création. [...] L'objectif est généralement une amélioration des conditions de vie des personnes impliquées, une transformation des personnes, la mise en place d'une occasion de réflexion, d'expression et de partage.

On pourrait y ajouter la pratique « dans » la communauté dans le sens où la robe de papier représente un dispositif issu de ma pratique et proposé en tant que projet artistique à ce groupe de femmes. Comme il a été mentionné plus tôt : « la pratique dans la communauté [est] basée sur les interventions se réalisant en fonction du projet de l'artiste qui se déplace dans l'espace social. » (Tremblay, 2013, p. 25)

La création en art et la narration des histoires migratoires sont des éléments centraux dans le contexte de cette intervention parce qu'elles impliquent le rapport entre l'expérience de la personne et l'expression de cette expérience. En art communautaire, les images significatives, les symboles et les récits personnels ou de groupe constituent le processus et la matière première de l'œuvre parce qu'ils sont source d'identité, d'appartenance et contribuent au sens. Comme le conçoit Julia Kellman (1998, p. 37-38), le milieu de vie est une ressource inestimable dans les activités artistiques menées auprès de la communauté :

This relationship of narrative, place and individual is especially important, for it serves as a grounding for a great deal of artmaking in many cultures and diverse circumstances. [...] Children as well as adults create meaning from the substance of their lives, family, community, home, constituting their experiences into stories.

Dans un contexte interculturel de l'art communautaire mené auprès de femmes immigrantes, des perspectives socioanthropologique et psychosociologique invitent à considérer l'art comme étant : 1) accessible et ouvert à toutes les cultures; 2) un besoin essentiel de l'être humain de préserver la continuité de son histoire, motivant son adaptation au changement (Krensky et Lowe Steffen, 2009); 3) un espace « spécial » où la subjectivité et l'intersubjectivité font place au sens donné par les personnes; 4) un rapport dynamique entre des personnes où prévalent l'expérience de création en art et l'expression d'un soi actif et totalement engagé.

En guise de conclusion de cette partie sur l'art, on retient que l'expérience et l'expression jouent un rôle prépondérant dans ce contexte « spécial » de création en art, car on y trouve l'imagination et la créativité permettant d'enrichir et de créer un sens personnel et commun. Rendre l'expérience ordinaire, extraordinaire, dans un espace de confiance et de reconnaissance invite à croire que tout est possible et contribue à étendre l'horizon de l'expression des expériences du monde. Dans la création en art, le jeu et l'exploration impliquent l'action et mettent l'accent sur les repères culturels. Dans un contexte de création en art, l'empathie et l'expérience sont synonymes de réciprocité et d'accueil des visions plurielles du monde, ce qui en soi est déjà un bon point d'appui ou peut constituer, pour un moment, un modèle idéal de société.

*There is much to support the view that it is clothes
that wear us and not we them; ... they mold our hearts,
our brains, our tongues to their liking.*

Virginia Woolf

2.1.4 La robe : vecteur des identités et de l'art

L'origine du mot robe vient du germanique *rauba*, signifiant « butin » ou « ce qui est partagé » ou encore butin dans le sens de ce qui est « dérobé » de l'anglais « to rob ». Anciennement, la robe longue, droite et à manches longues appartenait principalement à la magistrature, aux « gens de robe » de la noblesse et de l'église. Éventuellement, l'usage du mot « vêtement » a fini par recouvrir le mot robe alors juxtaposé de ses multiples fonctions sociales de robe de bal,

robe de mariée, robe de nuit. Le mot robe s'applique toujours pour définir l'enveloppe d'un fruit, la couleur du vin, le pelage ou le plumage d'un animal, le papier recouvrant le carton et la nuance de gris de la typographie d'une page de texte imprimée. Une application intéressante suggère que la robe illustre le passage à l'âge adulte de l'homme, « de la robe prétexte à la robe virile ». Une expression très à propos dans le cadre de cette recherche dit que l'« on taille la robe sur le corps » lorsque l'on doit faire appel à nos ressources personnelles pour s'ajuster à la situation au moment où elle se présente. La plupart du temps, ces définitions laissent entendre que la robe est synonyme d'une qualité appréciable et d'une identité affichant une caractéristique singulière riche et positive.

Robe et vêtement peuvent être confondus et leur usage doit être défini pour cette thèse-intervention : le mot vêtement est employé pour désigner les vêtements portés au quotidien par les femmes du groupe, pour désigner les costumes ou les habits identifiés comme tels dans la littérature sur le sujet. Quant au mot robe, celui-ci est employé comme un concept faisant référence au dispositif de la création en art avec les femmes, au souvenir de vêtements marquant la vie, à l'image de soi, à la métaphore de l'identité, au dispositif de la parole, cachant ou révélant des portions de l'histoire.

Il y a tant à dire sur le monde du vêtement, vitrine des identités, des histoires, des traditions, des émancipations, des pratiques et des migrations humaines. Souvent tenu pour acquis, le vêtement est plus que l'enveloppe qui recouvre le corps, il est intimement lié à notre expérience personnelle de sorte qu'il fait partie de notre identité, de nos pratiques et de nos valeurs (Airyung et Steinberg, 2005; Monneyron, 2001b). Comme le disent Catherine Joubert et Sarah Stern (2005, p. 8), « Le vêtement, cette seconde peau, appartient à la fois au-dedans comme au-dehors, il protège l'espace intime comme il ouvre sur l'espace social et relationnel ». Dès la naissance, dans une majorité de cultures, le corps nu est enveloppé et pris en charge. Selon plusieurs auteurs, cette pratique impliquant d'habiller, d'éduquer, de soigner, de socialiser et d'humaniser les enfants est assumée en majorité par les femmes et contribue à une histoire non moins importante construite par le geste (Gaines et Herzog, 1990; Juteau,

2002; Wayland Barber, 1994; Weiner et Scheider, 1989). D'un point de vue de la psychanalyse, on pourrait aussi y voir le moi-peau, qui traduit en ellipse, la figure dialectique et protectrice mère-enfant (Anzieu, 1985). Le vêtement rend les personnes socialement acceptables à la frontière entre la nudité (sinon la nature) et la culture (Borel, 1992).

L'art et le vêtement partagent beaucoup de traits communs comme de tenir lieu de canevas dans la fabrication des acteurs sociaux en réponse à des événements contribuant à réinventer les regards sur le monde, particulièrement dans les moments de rupture de l'histoire (Aniskt, 1987; Stern, 2004). Art et vêtement se sont alors extirpés ensemble de leurs cadres respectifs en sortant dans la rue et en participant aux transformations et aux émancipations des sociétés, des acteurs sociaux, des corps et des imaginaires. L'entre-deux-guerres en Europe fut une période particulièrement bouillonnante pour plusieurs artistes immigrants venus s'installer à Paris. Sur les trottoirs de la cité, ils se sont pavanés dans leurs créations uniques et colorées, pour contrer les vêtements sombres et standards produits par la révolution industrielle. Parmi eux, des femmes immigrantes et artistes ou designers et poètes telles que Mina Loy (1882-1966), Sonia Delaunay (1885-1979) et Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) ont participé activement au design du vêtement féminin, aux performances et aux manifestes accompagnant le lancement du vêtement et donc, aux discours contribuant à la définition de l'identité de la femme par elle-même. D'après Nina Felshin (1995b), les vêtements aux couleurs vibrantes et aux formes géométriques de cette époque n'étaient pas que des créations portant la « nouvelle femme » au jour, mais ils faisaient écho à un âge de mouvements de populations et de mélange des cultures.

Le vêtement s'est prêté à la création en art en studio par d'autres artistes dont Louise Bourgeois et Annette Messager qui, elles aussi, se sont réapproprié leur corps et leur droit de parole en explorant les représentations de la femme (Felshin, 1995a; Felshin, 1995b; Frémont, 2008). Le mouvement de contre-culture des années soixante a été un tremplin pour l'art portable en guise de contestation de la culture dominante (Leventon, 2005). Pionnière dans l'exploration du vêtement comme dispositif de l'art et de la parole des femmes dans les années 60-70, l'artiste

Mimi Smith a mis celui-ci en rapport avec la psyché féminine : « I felt that in our society, girls especially, but even men, had more experience looking at clothes than they did looking at art. » (Harris 1997, p. 31)

Des perspectives théoriques portant sur le vêtement peuvent être reliées à la pratique d'artistes traitant du sujet à travers leurs œuvres. D'ailleurs, on remarque que le vêtement est le dispositif idéal pour expérimenter la mouvance des identités et les rapports au monde, l'hybridité, la frontière entre les territoires et exprimer les discours, la critique ou la réflexion pour plusieurs artistes et immigrants. Des auteurs explorent la mobilité des identités, les représentations du vêtement dans l'histoire de l'art, ou l'architecture (Laver, 2002; Lurie, 1981; Stern, 2004; Trépanier et Borboën, 2012; Monneyron, 2001). On trouve ces thèmes dans les œuvres d'artistes comme Lucy Orta qui aborde le vêtement comme une seconde peau ou un emballage, entre l'architecture et le vêtement. On pense également à Maryla Sobek qui a exploré l'objet-vêtement qu'elle présente soit comme un plan architectural, un tableau, une sculpture, un vêtement ou les trois à la fois, et Mella Jaarsma, privilégiant le vêtement comme un abri portatif couvrant la tête et le corps pour traiter de la migration, des frontières et de l'identité.

Le vêtement est le porte-étendard des théories sur la politique (body politics), la citoyenneté et le costume « qui fait le moine » et devient un cadre conditionnant le sujet (Burns-Ardolino, 2007; Parkins, 2002). Par exemple, le vêtement est le dispositif de l'art servant de porte-voix au manifeste, à l'interrogation et à la critique (Schunk, 2004; Stern, 2004). Dans cet esprit, l'artiste Yinka Shonibare propose des installations de costumes anglais victoriens faits de tissus africains provoquant une réflexion sur le colonialisme et la condition des gens du tiers monde qui produisent la culture matérielle des sociétés plus riches.

Chez d'autres auteurs, le vêtement se fait vecteur idéal de la critique sociale et des injustices, l'expression de l'inconscient, le lieu d'un désir de changement ou l'évocation d'un malaise du corps (Burns-Ardolino, 2007; Borel, 1992; Dion et Julien, 2010; Lemoine-Luccioni, 1983; Tseëlon, 2001, 2007). Ces questions préoccupent l'artiste Orlan qui interroge les représentations du corps en pratiquant la chirurgie esthétique sur elle-même comme s'il

s'agissait d'un vêtement. On se souviendra de la robe de viande « Vanitas » de l'artiste Jana Sterbak telle une œuvre marquante provoquant plusieurs discours sur la femme, le corps et la durée. Le vêtement se fait le canevas de l'art contemporain pour raconter les transitions de la vie, la condition féminine, ou rendre l'émotion visible par le traitement de la matière (Felshin, 1995; Hollander, 1993; Rochon, 2007; Swanson, 2003; Warwick et Cavallaro, 2001). C'est ce que proposent les artistes Louise Richardson ou Carole Baillargeon qui utilisent la fibre ou toute autre matière pour traduire des états humains et toucher la « corde sensible » du regardeur, comme si le corps avait été retourné comme un gant. Pour l'artiste Aline Ribière qui travaille avec la robe depuis les années 70, celle-ci est une mue et une « empreinte démographique » :

Le vêtement est un texte plastique et spectaculaire [...] un langage à travers lequel le corps donne à voir et à entendre, un texte qui est à la fois personnel et collectif, intime et pris dans les codes sociaux [...]. (Ribière citée dans Guiraud, 2014)

On peut également citer Joanna Berzowska et Ying Gao qui mènent des recherches autour du tissu intelligent et du vêtement en amalgame avec la technologie, faisant interagir et bouger celui-ci comme s'il possédait sa propre capacité sensible et intelligente de répondre à l'environnement.

Ces exemples montrent que le vêtement en tant que métonymie du corps et symbole de l'identité socioculturelle a toujours intéressé les artistes qui l'utilisent comme un matériau, un support ou un symbole pour faire un commentaire. Comme on peut le constater, le vêtement est pour plusieurs artistes et immigrantes, un dispositif de construction identitaire métaphorique important permettant de donner forme au parcours migratoire, la mobilité et la mouvance identitaire. Par la création en art, il leur permet d'exprimer une expérience pressentie comme l'oscillation entre un « intérieur ontologique et un extérieur sociologique », entre un centrage et un décentrement (Gosselin, 2005). Par sa mise en scène, sa matérialité et sa forme, le vêtement se substitue au corps, aux ressentis et aux sensations. Il se prête également à toute forme de commentaire critique, poétique ou cherche à créer un dialogue avec l'autre. En tant qu'interface entre soi et le monde, il se prête à la relecture et à la reconfiguration des territoires et de l'espace.

2.1.5 La robe : vecteur de narration et d'histoires personnelles

Au-delà de la variété des langages du tissu (Debray et Hughes, 2005), des techniques de fabrication, des couleurs, des signes que celui-ci expose à la lecture (Barthes, 1967, Tseëlon, 2007), c'est la performance des acteurs habitant ce vêtement qui lui donne sa coloration personnelle narrative et poétique. Chacun s'approprie une grammaire vestimentaire pour créer son histoire, son mythe ou l'image de soi (Bohn, 2001). Le vêtement, c'est un concept aux multiples facettes et il « est de façon manifeste un moyen de représentation symbolique, une façon de donner une forme extérieure aux récits d'identité de soi. » (Monneyron, 2001a, p. 62) Sur ce point, le phénomène de la mode contemporaine a instauré le vêtement tel un domaine important de pratiques, de mise en scène, de fabrication et de création de silhouettes accompagné de discours et de représentations comme autant de constructions identitaires (Entwistle, 2000). Pour des chercheurs en sciences sociales, le vêtement sert de cadre théorique pour analyser la performance des acteurs sociaux se mouvant par leur vêtement, aux événements de la vie (Cavallaro et Warwick, 1998; Entwistle, 2000). Le vêtement est le prétexte idéal pour déclencher le récit de souvenirs, de pratiques et de représentations de soi, particulièrement pour les femmes dont les robes jalonnent la vie à différentes étapes. Pour Sandra Weber et Claudia Mitchell (2003, p. 254), le vêtement va au-delà du signe, il est un vecteur important d'histoires et de pratiques sociales :

It is more the history of clothes and the specific context in which they are worn that determines their meaning. [...] The dress stories [...] are particularly useful in both confirming and confounding these assertions by offering unique insights into the potential and multiple meaning clothes can assume.

Le costume folklorique demeure l'emblème d'histoires, de cultures, de traditions, de pratiques et de conquêtes (Gaines et Herzog, 1990; Grau, 2007; Laver, 2002; Roche, 1996). La qualité des matières, les techniques de tissage, les motifs particuliers et les teintures développées à partir des matières premières concentrées dans certaines régions donnent déjà des indications sur les pratiques, les identités et les histoires des familles (Debray et Hugues, 2005; Finlay, 2004). Les symboles ainsi que les thèmes de ces motifs s'inscrivent par le savoir-faire artisan, à la surface ou dans la trame de la toile, à travers la fibre du pays, perpétuant une relecture des

croyances, des personnages et des valeurs faisant la fierté des cultures (Gardi, 2002; Legrand, 2008). Partout au monde, les tisserands, dont la majorité sont des femmes, scribes et gardiennes de la parole, ont écouté et inscrit les histoires dans les vêtements chargés de symboles (Wayland et Barber, 1994). Riches de la mémoire des ancêtres à travers les générations, ces vêtements protègent et insufflent l'identité à celui qui porte le costume du guerrier, du chasseur, du chef de clan ou de famille.

Comme on peut le constater, le vêtement est source de grande richesse et d'inspiration. Quant à la robe, elle est plus que l'enveloppe qui recouvre le corps, car elle se substitue aisément à la personne en proposant des mises en scène variées exposant les états émotifs intérieurs ou les conséquences d'actes venant de l'extérieur. Le travail des artistes fait ressortir ses capacités à représenter particulièrement la matière et son traitement. Dans le contexte interculturel de cette recherche-intervention en art, la robe de papier est un dispositif identitaire à la fois générateur, récepteur et porteur d'histoires, de mémoire, de pratiques, de culture et d'imagination. La robe de papier se veut à la fois réelle et éphémère, à la fois produite par les histoires de la vie et prête à se transformer à nouveau. En regard du parcours migratoire, de la culture, des histoires, des symboles et de la filiation, il est plausible de concevoir la robe de papier comme un dispositif tout à fait approprié pour la mise en scène de l'identité des femmes immigrantes.

*L'homme qui parle pose un sens;
c'est sa manière verbale d'œuvrer.*

Paul Ricœur

2.1.6 L'art, l'histoire et la narration : une manière de mettre la vie en scène

La présentation qui suit introduit le concept de narration considéré comme une forme importante de l'expression de l'expérience dans le cadre de cette recherche. En art communautaire, les histoires constituent le processus et la matière première de l'œuvre parce qu'elles sont source d'identité, d'appartenance et contribuent au sens. Des définitions ainsi que différentes perspectives et utilisations de la narration en art complètent la partie « art, robe et narration ».

Les lectures en français, en anglais et leurs traductions amènent une certaine confusion ou substitution des termes récit, histoire et narration. Dans le sens large et englobant de sa définition, le récit peut être considéré comme un support recouvrant tout discours, histoire ou fait raconté. Quant à l'histoire, qu'elle soit racontée par un narrateur expérimenté ou non, elle concerne des contenus tels que des faits réels, mémorisés ou fictifs ayant marqué le passé d'une personne, d'une collectivité ou d'une activité humaine. L'histoire désigne également la partie des connaissances humaines acquises en majorité par la mémoire et reposant, généralement, sur l'observation et la description des faits. Le terme narration provient du latin *narratio* signifiant action de narrer ou de raconter, permettant de considérer la narration comme un moyen, ce qui est particulièrement intéressant pour cette recherche portant attention à tout ce qui fait action. Pour résumer le tout en peu de mots, l'histoire est un contenu, le récit est la forme et la narration est le moyen.

De façon générale, la narration est définie comme une présentation orale (originellement tradition orale) ou écrite d'évènements réels ou imaginaires et d'actions constituant une intrigue. Traditionnellement, la narration suit un ordre particulier tels une situation initiale, un élément perturbateur, une péripétie et un élément de résolution menant à une situation finale. Cette structure ou trame narrative est celle à laquelle on se réfère habituellement pour écrire et aborder les histoires comme une fonction de communication et de compréhension naturelle. Oral ou écrit, cet acte narratif producteur comporte une foule de modalités ayant un impact sur la forme et le contenu, tels des choix techniques qui produiront un résultat particulier quant à la représentation de l'histoire (Guillemette et Lévesque, 2006).

Le concept de narration est particulièrement développé par la recherche en cognition : par exemple, pour Jérôme Bruner, le terme « narrative » provient du verbe *narrare* et de *gnarus* signifiant « savoir de façon particulière » (Bruner, 1991, 2002, 2005; Mitchell, 1981). Pour l'anthropologue Bernard Victorri (2002), le premier usage de la fonction narrative a débuté par l'explosion symbolique établissant un lien direct entre les schémas de fonctionnement du cerveau, les gestes de fabrication et le développement du langage. Selon Ellen Dissanayake

(2011b), la recherche cognitive met trop l'accent sur le langage et devrait s'intéresser aux états non verbaux. Ceux-ci concernent l'interaction impliquant la sympathie et l'empathie à l'autre, ou les expériences phénoménologiques engageantes comme l'expérience esthétique. Dissanayake prétend que l'expression comporte une dimension prosodique importante montrant les émotions dans lesquelles les intonations, les variations sonores et le rythme jouent un rôle important en matière d'expériences humaines. Ceci n'est pas sans rappeler le pragmatisme de Dewey (2005) sur le rapport entre l'expérience et l'expression ainsi que le rôle du corps comme véhicule d'émotion. Pour plusieurs philosophes et écrivains, le geste et la parole sont le prolongement l'un de l'autre, car « l'élément phonétique est fondé sur un élément mimico-gestuel. » (Benjamin, 2000, p. 41; Jousse, 1969; Leroi-Gourhan, 1964; Valéry, 1944). L'anthropologue Marcel Jousse (1969) fait remarquer que le premier rapport de l'homme au monde est une gestuelle accompagnée du son mimant le mouvement pour en saisir la forme. En donnant l'exemple des enfants qui imitent leurs parents, Jousse prétend que la narration comporte une caractéristique mnémotechnique ayant la faculté d'enregistrer et de reproduire, donc de donner la capacité d'apprendre et d'interpréter.

L'importance accordée à l'anthropologie du geste a pour but d'aider à faire le pont avec la narration en art, car le geste en création artistique est synonyme de parole. Sur ce plan, Aristote est une référence dans plusieurs écrits au théâtre, en littérature comme en arts visuels. Pour Aristote, la narration identifiée comme une « mimesis » est à la base de toute forme de geste d'interprétation et de création humaine. Issue de l'intention et de la pulsion du narrateur dans un contexte donné devant un auditoire, elle « [...] s'enracine dans une représentation gestuelle, une expression gestuelle figurée. » (Aristote dans Magnien, trad., 2006, p. 25). La mimesis fait la parité entre le raconter et le représenter à la manière unique du conteur sachant captiver l'attention de son auditoire. Comprise dans le sens d'une transmutation, la mimesis est essentiellement rattachée au muthos (énoncé considéré comme vrai, acte de parole), entendu comme l'élément transformateur, action pouvant réorganiser les événements imitant la vie ou selon une intrigue tout à fait nouvelle. On aura compris que les émotions sont au cœur de ce qui motive l'action et capte l'attention. La mimesis n'est jamais pure imitation elle

est création, une interprétation contextualisée et personnalisée (Ricœur, 1990). Considérant les notions d'expérience et d'expression, la narration est une performance pouvant représenter une expérience esthétique chargée d'émotions (catharsis) pouvant être captée par les autres.

La narration s'est particulièrement développée en art, dans les années soixante, à l'heure du sociologue Roland Barthes et de l'écrivain Alain Robbe-Grillet, les artistes de la figuration narrative sous Gérard Gassiot-Talabot avaient compris que « le tableau, s'il veut inventer une nouvelle manière de voir, doit produire en nous un travail de langage. » (Tronche, 2003, p. 2) Parmi les autres contributions à cet éclatement de la narration dans l'œuvre, les artistes féministes ont voulu parler au nom de toutes les femmes et briser leur isolement en stimulant le récit narratif des femmes à travers leurs œuvres (Chadwick, 2006). On pense par exemple aux tableaux de tissus à motifs et de toiles peintes et aux assemblages d'objets et d'images du quotidien dits « femmages » de Melissa Meyer et Myriam Shapiro, ainsi qu'aux tableaux « d'écritures dites féminines » intégrant broderie et couture de la Québécoise Lise Landry. Les femmes ont pris la parole par le geste sans mot dire, avec des techniques qu'elles maîtrisaient comme d'autres maîtrisent le langage. Comme on a pu le constater plus tôt dans l'analyse du concept de robe, le geste des femmes construit une histoire en parallèle à la grande histoire que ce soit pour accompagner les enfants dans leur socialisation ou dans la robe se substituant à la mise en scène des émotions humaines et à la création de sens.

Depuis cette époque de critique des modèles traditionnels et dominants de la narration, les approches de l'ethnographie n'ont jamais cessé de se populariser au-delà des champs de la science faisant dire à certains que nous sommes dans un « tournant ethnographique de l'art » (Foster, dans Desai, 2002; Marlatt, 1990). Selon Robert Atkins (1990, 1997), la narration en art contemporain est liée à un examen psychologique personnel et à une recherche du rôle de l'individu, deux aspects tout à fait typiques des interactions sociales de la fin du vingtième siècle. Les artistes explorent la notion de temporalité dans l'œuvre par le recours au texte et à la séquence, surtout en photographie : l'art autofictionnel ou autobiographique a mis le narratif de l'avant dans l'œuvre par diverses formes d'assemblages de photos ou de documentation

relevant du quotidien et de la fiction. On pense ici à l'œuvre de Christian Boltanski, Sophie Calle, Annette Messager, Massimo Gerra ou Éric Lamontagne se mettant en scène et jouant sur la frontière entre le réel et la fiction. Plusieurs artistes de l'art contemporain s'emparent du récit et des modèles existants pour les transformer, les détourner et les prolonger, cherchant de nouveaux embrayeurs pour créer du récit (Fraser, 2004; St Jean Aubre, 2008). Les récits collectifs sont exposés à de constantes reformulations et les « nouvelles écritures visuelles » donnent des formes inédites aux contenus des histoires, particulièrement depuis l'avènement de l'ère numérique (Dinkla, 2001; Saillant et La Chance, 2012). L'espace de narration en art offre la possibilité d'explorer les faits d'une histoire par de multiples opérations déjouant le temps sur un même plan, par des jeux de fiction ou les pistes d'une histoire à découvrir dans laquelle le regardeur se trouve interpellé.

2.1.7 La narration et l'immigration : un champ des possibles pour les immigrants

Comme on peut le constater, la narration possède de multiples pouvoirs pouvant représenter une puissante métaphore de la vie aux possibilités créatives. Il est difficile de séparer les termes narration et histoire, comme il est difficile de dissocier les termes création et œuvre. D'après Barbara Czarniawska (2004), notre tendance « instinctive » ou naturelle à concevoir la vie comme une histoire (Bruner, 2005; Sarbin, 1986; Ochberg, 1994), sinon à se mettre en scène dans des histoires imaginées, vient du fait que nous avons appris très tôt à développer un goût et une passion pour celles-ci à travers les sphères familiales et sociales élargies. On s'entend pour dire que la vie ne se montre pas sous la forme d'une histoire toutefois, il semble que la séquence du temps et le déroulement de l'histoire mettent de l'ordre, donnent une cohérence, colorent de sens ou promettent une « fin » meilleure aux vicissitudes de la vie.

Dans les études portant sur l'emploi du récit de fiction par des auteurs immigrants, on remarque que les histoires leur permettent de se projeter dans des personnages mis en scène dans un espace plus ou moins inspiré d'éléments du parcours migratoire et des lieux d'origine et du pays hôte (Rachédi, 2008, 2010). Par la magie de la fiction du récit et une grande créativité, les auteurs mettent en scène des personnages qui, par stratégies et ruses, imaginent la tournure

des événements et trouvent des manières de s'adapter à leur nouveau pays d'accueil. Les interventions par le récit auprès d'immigrants et de réfugiés amènent ceux-ci à transposer leurs expériences au « récit de traverse » pour donner un sens nouveau à leur parcours migratoire (Guilbert, 2007, 2010). Ces histoires auxquelles ils ont donné une forme tangible raniment l'espoir que les faits reconfigurés peuvent prendre un sens nouveau qui se rapporte à leur situation présente. Racontées, publiées et reconnues par le public, les histoires soulignent leur place d'acteur à l'intérieur du parcours migratoire en donnant la possibilité d'explorer l'imaginaire comme une illusion pouvant réellement influencer le cours de la vie (Gohard-Radenkovic et Rachédi, 2009; Rachédi, 2008a, 2008b, 2010). Elles donnent aussi l'occasion aux lecteurs de se plonger dans l'expérience du parcours migratoire et d'en saisir toutes les nuances et les émotions.

D'un point de vue psychologique et réparateur, les histoires au sens large ont le pouvoir de se transformer en potentiel d'énergie psychique constitutif de toute activité humaine qui permet d'unir un symbole à une émotion. Lorsqu'elles sont répétées et « fixées en consistances culturelles » (Martuccelli, 2002), les histoires sont structurantes et édifiantes, notamment parce qu'elles cadrent le drame dans une mise en scène et qu'elles reflètent un imaginaire collectif et des valeurs communes (Ferry, 1999). Le mythe, le conte, l'allégorie, la chronique ou les annales ainsi que les archétypes ou le rite qui ont traversé les siècles et les pays sont de bons exemples de récits structurants. Selon le psychanalyste Bruno Bettelheim (1976), le conte ou l'allégorie adaptés à l'âge de l'enfant comportent des personnages typés et des intrigues simples qui aident celui-ci à comprendre les aléas de la vie et à garder espoir que les choses s'arrangent. On se base sur les principes de l'allégorie en intervention interculturelle où l'utilisation du récit biographique fait revivre les histoires familiales en y puisant les forces symboliques (De Gaulejac, 2008; Montgomery et Lamothe-Lachaine, 2012). Des interventions en art thérapie auprès de réfugiés font appel aux qualités de l'archétype du héros pour pallier les ruptures brutales de leur contexte d'immigration (Heller, 2007). Qu'elles soient individuelles ou collectives, ces histoires font l'adéquation entre l'inconnu et le connu, entre le « virtuel » de la fiction, du rêve et le réel du tangible ou du formel. Caractéristiques de la nature

humaine et reflétant la psyché, les histoires incarnent des dépôts permanents d'expériences dans l'espace mental et orientent vers une évolution intérieure (Gaillard, 1996).

En guise de conclusion de cette partie « art, robe et narration », on peut retenir que chacun de ces concepts peut être à la fois représentatif de l'expérience et de l'expression de soi. À partir de ces théories proposant d'ouvrir les horizons de tous les possibles par la créativité et l'imagination, on peut supposer que l'expérience des femmes faisant appel au parcours migratoire trouvera un cadre d'expression « spécial » et symbolique dans l'espace de la création en art. Dans le contexte interculturel de l'intervention artistique, la robe de papier devient un dispositif identitaire semblable à un « alambic humain », pour reprendre l'expression de Dewey (2005), où les histoires migratoires sont investies et interprétées dans la mise en scène de soi se présentant à l'autre par la création en art.

2.2 NARRATION ET IDENTITÉ

Cette partie du cadre conceptuel poursuit le développement du concept de narration sous un angle différent du précédent en le mettant en lien direct avec la construction identitaire. Il faut insister sur le fait que la Deuxième Guerre mondiale a été déterminante tant pour le concept de narration que pour celui de l'identité en tant que regard de l'homme sur lui-même. La destruction et la reconstruction ont entraîné la critique des discours de la vision rationaliste et universaliste ainsi que la dénonciation de tout pouvoir et de toute domination d'un groupe ou d'un individu au détriment d'un autre groupe ou individu. La Déclaration universelle des droits de l'homme (1948) adoptée par 58 États Membres témoigne d'accords fondamentaux dans le sens de l'égalité des droits, de la liberté et de la dignité des êtres humains. Ce rendez-vous avec l'humanité a créé l'urgence d'une ouverture aux histoires individuelles et collectives et instauré un travail de mémoire pour guider l'homme contemporain dans la reconstruction de son identité dans une continuité faisant sens entre l'héritage d'un passé et l'espoir d'un futur plus clément. Dès lors, on a adopté les théories découlant de la philosophie du pluralisme remettant en cause toute possibilité de juger des cultures (Boudon, 2000; UNESCO, 2006).

2.2.1 Les tournants narratifs qui ont changé la vision du monde

L'évolution du concept de narration montre une transformation radicale, passant d'une structure opérationnelle se voulant universelle à un questionnement d'ordre ontologique humain. Retraçant les jalons historiques du concept, les études de Matti Hyvärinen (2004, 2010) identifient non pas un, mais quatre tournants narratifs portant des attitudes à la fois distinctes et complémentaires. Essentiellement, ces tournants représentés par la littérature, l'histoire, les sciences sociales et la culture montrent comment chaque champ s'est approprié le concept en le rendant accessible à tous. C'est pour faire suite au « linguistic turn » des structures et du signe au cours des années soixante que l'on consacre l'expression « narrative turn » au courant abordant la narration tel un concept de mise en récit « particulière » ou singulière. Pour des raisons évidentes, on hésite à dissocier tout à fait le concept de narration du monde littéraire (Chase, 2005; Schiff, 2012), car les outils de la langue demeurent des moyens accessibles permettant d'organiser, de communiquer et de créer.

Suivant le tournant du champ de la littérature, les champs de l'histoire et des sciences sociales ont raffermi le concept en le rattachant directement à l'identité humaine. Les travaux de recherche scientifique sont déterminants en ce qui a trait à la façon dont l'homme pose le regard sur le monde et sur lui-même. Sur ce point, le tournant narratif a contribué à une multitude de travaux de recherche et d'ouvrages qui ont déferlé à partir des années 80 jusqu'aux années 90. L'usage du concept a atteint son apogée, faisant en sorte qu'aujourd'hui, tout peut être sujet à narration (Richardson, 2000, 2001; Schiff, 2012). La délimitation des contours de la narrativité contemporaine et la réflexion qui en découle sont devenues complexes et soumises à une critique sévère de leur popularité (Bruner, 1991, 2002, 2005; Salmon, 2007). Qu'elle soit d'ordre ontologique (Meretoja, 2014; Ricœur, 1990), psychologique (Bruner, 1986, 1991, 2002, 2005; Sarbin, 1986, Gergen, 1990), sociologique (Berger et Quinney, 2004; Richardson, 2000, 2001, 2005) ou poétique (Aristote, 2006; Rubin, 1986), la narration en tant qu'acte producteur demeure un concept fondamental de compréhension et de sens humain lié à une herméneutique phénoménologique.

En s'attardant aux tournants consacrés aux champs de l'histoire et des sciences sociales, on comprend mieux la place centrale qu'occupe le concept de narration dans la construction identitaire, la compréhension et le sens des actions humaines. Deux contributions majeures émergent du tournant narratif de l'histoire : la première contribution relative au marqueur historique fait comprendre que l'identité est le rapport que l'homme entretient avec l'histoire dans sa globalité (le cercle herméneutique), elle-même garante de sa pérennité au sens de l'humanité. En d'autres mots, tous ensemble, nous construisons l'histoire qui nous construit :

Notre autocompréhension, notre identité, nous la tirons essentiellement de l'activité narrative. Ce sont les récits que nous avons entendus ou lus, et que nous avons transformés en les appliquant à notre situation, elle-même narrativement structurée, qui font de nous ce que nous sommes. (Ricoeur dans Grondin, 1993, p. 188)

La deuxième contribution est apportée par les historiens et les philosophes ayant transformé le regard sur l'histoire en faisant passer le récit chronologique habituel de celle-ci au récit compréhensif. Ils ont tenu compte de tous les acteurs, en reconsidérant le temps selon le temps même du récit et en s'ouvrant à la fiction et aux structures non linéaires comme apport à la présentation de la mémoire des événements et des acteurs (Mink, 1969, 1987; Ricoeur, 1983-1984-1985; White, 1973, 1980, 1981). La possibilité de changer le cours des événements est désormais considérée au même titre que le déploiement de possibilités existentielles, dans une pluralité d'interprétations.

Les sciences sociales ont emboîté le pas aux historiens et aux philosophes en cherchant à réhabiliter la personne en tant que sujet et non simplement comme objet de connaissance et d'expérience (Bertaux, 1997, 2006; Geertz, 1973, 1983; Gergen, 2005; Rabinow et Sullivan, 1987; Ricoeur, 1990). Ceci n'a été possible qu'en déconstruisant et en critiquant l'hégémonie des grands récits, prétextant qu'ils ne pouvaient générer de nouvelles conditions pour les petits récits (De Gaulejac, 2008, Derrida, 1967, Foucault, 1966, Lyotard, 1979). C'est par l'usage du récit de vie et de l'herméneutique contemporaine dans l'esprit de Wilhelm Dilthey (1833-1911) que l'on s'est intéressé aux histoires des individus et aux groupes sociaux. La contribution des sciences sociales a été de considérer le concept de narration sous l'angle psychologique et symbolique de l'action et de l'interaction des acteurs sociaux (Bruner, 1991; Mc Adams,

2001; Polkinghorne, 1988; Ricœur, 1990). La définition de Donald Polkinghorne (1988, p. 116) illustre la perspective de l'interaction symbolique :

Self, then, is not a static thing or a substance, but a configuring of personal events into an historical unity which includes not only what one has been but also anticipations of what one will be.

Pionnier des approches couvrant le récit de vie (anciennement histoires de vie), Daniel Bertaux, inspiré de la pensée de Paul Ricœur (2006, p. 23), prétend que la forme narrative est la forme la plus représentative de l'action des acteurs en situation : « L'action, au sens générique du terme, se déploie dans le temps, et la forme qui la décrit le mieux est la forme narrative. » Lié à l'histoire et à l'identité de la personne comme à celle de groupes sociaux, le concept de narration s'instaure comme étant une façon d'interpréter, de s'approprier le monde ou de se mettre en récit, unique à chacun (Bruner, 2002; Mitchell, 1981; Ricœur, 1990). On doit à Ricœur d'avoir développé le concept d'identité narrative (1990) combinant d'un seul tenant la narration et la construction identitaire. Basée sur l'historicité qui nous construit et que nous construisons, l'identité narrative s'applique autant à nos histoires personnelles qu'à l'histoire de nos collectivités.

*L'identité est une sorte de foyer virtuel auquel il nous est indispensable
de nous référer pour expliquer un certain nombre de choses,
mais sans qu'il n'y ait jamais d'existence réelle.*

Claude Lévi-Strauss (1977)

2.2.2 L'identité : vers une dynamique « intérieur extérieur »

Le concept de narration mène ici à l'identité, un concept à la fois vaste et calqué sur le regard de l'homme posé sur lui-même et sur le monde. Une brève revue de l'évolution du concept montre qu'il fait l'écho à la conscience de l'homme et de son rapport au monde. On reconnaît là le principe d'oscillation entre deux pôles constituant le point d'intérêt principal de cette recherche.

Selon les définitions qu'on en donne, le terme identité tient son origine du latin *identitas*, « qualité de ce qui est le même », et dérivé du latin classique *idem* signifiant « le même ». Le terme peut être lié à identique au sens numérique (couleurs des yeux, genre, ADN) et aux fonctions d'identification dites « objectives », comme le sont les nom et état civil, lieu de naissance, citoyenneté ou autres types d'information de même catégorie. Le terme est également lié à la notion de persistance par laquelle une personne agit et fait sens (valorisation et histoire) pour elle-même tout au long de son existence (temps et durée). Par exemple, ceci se traduit en faisant des équivalences entre des objets, en reliant des pensées identiques ou en recherchant le même entre ses expériences vécues et les nouvelles. Ces définitions se rattachent à trois types d'identité dites de base pouvant s'illustrer typographiquement comme suit : l'identité numérique (unité et intégrité, $A=A$), l'identité qualitative (unicité et originalité, $A=a$) et l'identité de permanence (continuité dans la différence et à travers le temps : $A+a+a+b=a+A+a+b+a+\dots$).

La définition de l'identité par Edmond Marc (2005) s'offre comme un premier point d'ancrage pour les définitions présentées. Elle s'applique autant aux individus qu'aux collectivités : « L'identité se propose dans le paradoxe d'être à la fois ce qui rend semblable et différent, unique et pareil aux autres. Elle oscille entre l'altérité radicale et la similarité totale. » (Marc, 2005, p. 17) Par exemple, pour l'immigrant, cette oscillation se présente à travers la rupture des environnements, des repères culturels et des appartenances. Parmi les composantes de l'identité, on remarque que les pôles du même et de l'altérité sont indissociables de l'ensemble. L'intérêt de cette définition est de présenter des composantes reliées au principe dynamique d'une oscillation entre ces deux pôles.

Le concept d'identité directement lié à l'histoire humaine est un concept évoluant avec le regard que l'homme pose sur lui-même et sur le monde. Les premières réflexions sur l'identité ont été initiées par la philosophie, la psychanalyse et l'histoire qui, successivement, ont fait passer la conscience de soi de « l'intérieur » à « l'extérieur », portant un coup fatal à l'idée de l'existence d'une substance essentielle empirique d'un moi. En étudiant le rapport à

l'autre dans la construction de l'identité personnelle s'opérait alors un véritable décentrement portant la conscience de soi d'un intérieur ontologique à un extérieur pragmatique où l'individu n'intervient plus seul dans cette conscience de lui-même. La psychanalyse a beaucoup contribué en ce « décentrement » par ses travaux sur l'inconscient, le théâtre des sous-personnalités, le monde imaginaire et l'importance de l'autre dans le phénomène d'identification.

Comme il a été mentionné plus tôt, la Deuxième Guerre mondiale, en menant à une crise humaine profonde et à une longue phase de reconstruction identitaire, a instauré un changement radical de paradigme. L'histoire a valorisé l'importance des histoires individuelles et collectives en tant que processus de construction identitaire faisant en sorte que la personne et son histoire ne font qu'un, l'identité se révélant surtout dans l'historicité. À travers l'histoire humaine, le concept d'identité s'est développé particulièrement sous la perspective sociologique. Les revendications multiples de différents groupes ont accentué la dimension « extérieure » de l'identité sociale des groupes et l'influence de ceux-ci sur les individus. Plusieurs études spécifiques ont porté sur l'identité sociale, l'identité culturelle, l'identité ethnique, l'identité professionnelle, l'identité de genre, contribuant à la compréhension de la pratique de traditions, des facteurs d'appartenance, des habitus, des assignations, des rôles que les individus adoptent de certains groupes, ou qu'ils se donnent par leurs interactions et leurs communications à l'intérieur de ces groupes d'appartenance.

Selon Claude Dubar (2000, p. 4) :

Il existe un mouvement historique, à la fois très ancien et très incertain, de passage d'un certain mode d'identification à un autre. Il s'agit, plus précisément, de processus historiques, à la fois collectifs et individuels, qui modifient la configuration des formes identitaires définies comme modalités d'identification. [...] Ce passage renvoie à deux formes identitaires idéales typiques dites communautaires et sociétales.

Ces deux formes idéales typiques se reflètent dans deux angles paradigmatiques observés dans le champ de la sociologie : 1) un premier angle où l'inscription dans une société donnée, impose ses manières et ses principes aux identités; 2) un deuxième angle dont la perspective

interactionniste vise un social incorporé non exclusif, remodelé et négocié permettant d'inventer une identité. Le premier angle s'apparente plus ou moins au pôle dit essentialiste, fondé sur le caractère permanent, intrinsèque et hérité dans une large mesure. Il se rattache à ce qui maintient le même malgré le changement, notamment par les appartenances et la stabilité de certains traits dans le temps. Un deuxième angle s'apparente au pôle dit nominaliste, fondé sur une identité en construction continue, variant selon l'époque et le contexte lui désignant une identité sociale (Alpe, Beitone, Dollo, Lambert et Parayre, 2013).

D'après plusieurs observateurs, les idées essentialistes sont perçues encore trop souvent comme étant « naturelles » dans le sens commun (Marchal, 2006, p. 13; Halpern, 2009; Kaufmann, 2004; Mucchielli, 1986, Taylor, 2003). Ces idées peuvent mener à renforcer des assignations de stéréotypes aux identités sexuées, à l'identité ethnique, l'identité culturelle ou l'identité nationale (Alpe, Beitone, Dollo, Lambert et Parayre, 2013). Le racisme, la xénophobie, les stéréotypes et les préjugés à propos d'ethnies, de groupes ou d'individus jugés marginaux par des « identités meurtrières » (Maalouf, 1998) provoquent de dangereux dérapages des représentations causant des replis et des crispations identitaires (Mannoni, 2010).

Au pôle extrême de la perspective essentialiste, des caractéristiques sont imposées de l'intérieur aux membres du groupe sous forme de croyances, de rituels obligatoires et de dogmes dépouillant l'individu de toute sa liberté d'agir et de penser individuelle. Selon un esprit communautariste, les membres du groupe se fient entièrement aux décisions du groupe ou de son dirigeant et s'isolent de l'ensemble d'une société par le repli. Le communautarisme est une « doctrine sociopolitique mettant l'accent sur le maintien de communautés (culturelles, religieuses, ethniques, sociales) plutôt que sur l'intégration ou l'assimilation. » (Dictionnaire Antidote, 2013) À l'extrême de cette perspective nominaliste, on assiste à l'impossible réification d'une identité moderne avancée (Giddens, 1994), sinon à la liquéfaction de toute structure (Bauman, 2010) soumise à une fragmentation postmoderne plus forte et plus rapide que la consolidation de contenus (Kaufmann, 2004).

Dans les théories comme dans l'évolution des identités, ce n'est plus tant l'influence venant d'un extérieur sociologique qui domine la dynamique identitaire, mais une oscillation intérieure ontologique et extérieure sociologique. Le recensement des lectures sur le concept d'identité reflète lui-même la voix d'identités multiples faisant état d'un brassage des perspectives : d'une part, on trouve le concept d'identité stimulant, varié, polysémique dans ses constructions conceptuelles et ses approches méthodologiques et d'autre part, on le trouve trop peu défini, pas assez structuré, dangereux, galvaudé et tenu pour acquis. On le critique et on recommande de le traiter avec plus de rigueur sinon de l'éliminer complètement pour les raisons évoquées plus tôt à propos de la perspective essentialiste et des dérapages dus à la stigmatisation (Halpern, 2009; Kaufmann, 2004; Maalouf, 1998; Marchal, 2006).

La sociologie et la psychosociologie sont des champs disciplinaires dominants où les travaux et le développement du concept d'identité se sont particulièrement enrichis (Marchal, 2006; Kaufmann, 2004). L'ouverture de ces deux champs disciplinaires a fait du concept un objet d'étude vaste aux diverses terminologies et orientations spécifiques clinique, interdisciplinaire ou expérimentale. L'anthropologie, l'ethnologie et l'anthropologie culturelle s'y sont rattachées et on y compte également les approches phénoménales, le courant cognitiviste et la perspective interactionniste, particulièrement privilégiée pour son ouverture à une multitude de contextes productifs de recherche (Marc, 2005). La perspective interactionniste, ou interactionnisme symbolique va dans le sens du pôle nominaliste tout en représentant la tendance générale de la recherche en sciences humaines et sociales. Cette perspective s'inscrit dans un paradigme constructiviste aux approches systémique et complexe où l'on conçoit l'identité comme non définitive, plurielle et contextualisée. L'identité comme quête ambivalente ou affirmation décrit un individu non pas sujet dépendant, mais « acteur social capable d'instaurer un espace entre lui et les supports identitaires sur lesquels il s'appuie pour inventer son identité » (Marchal, 2006, p. 12; Kaufmann, 2004). Tel que le souligne Claude Dubar (2000), si l'identité relève de processus, alors il faut la penser en tant qu'identification en distinguant les identifications attribuées et les identifications revendiquées. Les identités résultant de processus

d'identification relèvent de l'altérité et des transactions plus ou moins réussies objectivement entre identités attribuées et identités revendiquées.

Dans le contexte de cette recherche-intervention auprès de femmes immigrantes conviées à interroger leur identité par la création en art, la perspective interactionniste saura être productive et riche. Sous cette perspective, l'individu participe activement à cette construction personnelle et sociale de l'identité. D'ailleurs, celle-ci a bouleversé la logique de subdivision hiérarchique des classes sociales et de la culture :

Avec l'interactionnisme symbolique, la culture est envisagée comme un processus en incessante construction, elle est inhérente à la dynamique relationnelle de sujets engagés dans des situations évolutives. (Vinsonneau, 2002, p. 49)

Dans cette perspective où l'action est prédominante, la notion d'identité culturelle et d'identité ethnique perd son sens homogène et objectivable. Les signes culturels marquent une différenciation et ne servent qu'à classer les acteurs sociaux sur la base d'une assignation ou d'une origine présumée. On se souviendra que dans les faits et dans un monde de plus en plus mobile, rien ne montre que les acteurs sociaux, « porteurs de cultures », incarnent l'essence de leur culture, de leur identité ou de leur ethnicité parce plusieurs facteurs, émotionnel, cognitif, historique, contextuel ou autres entrent en jeu dans la production de cette culture. Culture et identité se déclinent désormais au pluriel et dans la mouvance des interactions. Dans l'esprit d'une « identité saine » selon l'expression de Mucchielli (1986, p. 96), les groupes ne sont pas immuables et les individus cherchent l'équilibre dans le rapport à eux-mêmes, aux différents groupes qu'ils fréquentent et à travers les représentations sociales que la société promeut.

On situe la notion d'interculturel dans la même mouvance de l'interaction entre les porteurs de cultures. D'après la proposition de Margalit Cohen-Emerique (2000), une rencontre interculturelle implique que chacun soit invité à prendre conscience de sa propre culture et en venir à se distancier de celle-ci afin de saisir cette occasion de mieux comprendre la culture de l'autre. Sur ce point, Martine Abdallah-Preteuille (1997, p. 124) prône une éducation mondiale à l'altérité, car les références communes le sont de moins en moins. Partant de l'interculturel :

La diversité culturelle intègre toutes les formes de l'altérité, proche ou lointaine, culturelle ou ethnique, sociale, nationale, générationnelle, professionnelle... ou sexuelle. [...] Enracinée dans un temps et un lieu, dans une conjoncture, cette expérience est aussi et avant tout une expérience humaine inscrite dans une universalité où chacun participe à sa manière. [...] L'universalité apparaît donc bien comme une exigence grâce à laquelle vient s'inscrire l'altérité de l'Autre dans sa totale singularité et liberté.

Toujours selon Abdallah-Preceille (1997, p. 129), « La reconnaissance des différences ne doit pas conduire à l'abandon du principe d'universalité, d'où la recherche permanente d'un équilibre entre ces deux pôles. » L'interculturalité est affaire d'interaction symbolique et d'intersubjectivité (Abdallah-Preceille et Thomas, 1995). Le regard porté dans le rapport à l'autre ne se produit donc pas à partir du principe du même que soi, mais dans une interface de tensions ou d'« attention » entre la singularité des situations et l'universalité des valeurs. Une perspective de l'identité faisant place à la liberté des choix et des modèles est un idéal, toutefois dans les faits, elle ne peut se réaliser sans tenir compte des références culturelles et de la reconnaissance des personnes en interaction. En quelque sorte, le processus d'identité idéal se situe plutôt dans l'interculturalité, dans le rapport de construction et de co-construction qu'il met en place.

2.2.3 L'identité : l'art de s'inventer à travers une image de soi

À la suite de ce portrait évolutif du concept d'identité sous ses multiples aspects sociaux et psychosociaux, on peut se pencher sur une définition de l'identité personnelle telle que vécue au plus près de l'expérience ontologique de la conscience de soi. Cette perspective permet de se rapprocher encore plus de l'intervention artistique où les femmes seront amenées à se présenter à travers leur création en art et leur parcours migratoire.

Rendre compte de soi et dire « je » demeure un catalyseur important du questionnement de l'ontologie de l'être dans son rapport intelligible au monde et de sa permanence dans le temps. Cette notion de l'identité est particulièrement présente dans le phénomène de l'adaptation et de l'intégration de l'immigrant, interpellé dans son identité en questionnement et en recherche d'équilibre à travers ses interactions sociales. La terminologie autour du thème central de

la conscience de soi montre les notions de concept de soi et self-concept, représentation de soi et « self-schéma », image de soi, perceptions de soi et « self-percepts, self concepts, self-feeling ». L'identité personnelle est le produit de la socialisation permettant la socialisation du soi (Mead, 1963). L'« identité pour soi » renvoie donc à l'image que l'on se construit de soi-même et l'« identité pour autrui » est une construction de l'image que l'on veut renvoyer aux autres; cette image s'élabore toujours par rapport à autrui, dans l'interaction, en relation avec l'image que les autres nous renvoient (Dubar, 2000). L'identité du soi est également ce à quoi on se réfère en psychologie sociale pour penser la régulation des appartenances de groupe. D'après Joël Fronteau (dans Legault, 2002), l'image de soi joue un rôle très important dans le parcours de l'immigrant.

Sous une perspective interactionniste, les identités individuelles émergent des interactions plus qu'elles ne les précèdent. L'étayement du rôle de l'interaction dans cette construction du soi donne de bonnes indications sur le processus en cause. Selon une définition de Edmond Marc (2005, p. 29), la construction du soi résulte d'un triple processus : 1) somato-psychique; 2) pulsionnel; 3) relationnel. Ces processus font entre autres référence à l'identification, au miroir, à l'empathie, au mimisme et à la phénoménologie. On peut également dire qu'ils font écho à plusieurs aspects de l'expérience sensible «esthétique» tels que décrits au point 2.1.1.

1) Le processus somato-psychique se définit par l'image de soi s'étayant sur l'image du corps. Il fait appel aux sens et au corps comme instrument central de représentation et de relation pré dialectique au monde matériel et environnemental. Le corps est pris ici dans un sens générique, comme une herméneutique schématisée et figurative de sensations, une métaphore conceptuelle ou image de ce corps. Jacques Lacan (1996) a souligné l'importance du stade du miroir dans la constitution de l'identité, particulièrement lorsque celui-ci fait la synthèse entre l'image qu'il voit et l'expérience immédiate de son corps. Le corps est une présence continue à soi, car le point de vue sur le monde est toujours le point de vue sur soi dans le monde (Johnson, 1987). Certains auteurs font remarquer cette présence du corps dans les métaphores du discours au quotidien (Lakoff et Johnson, 1980).

2) Le processus pulsionnel est celui par lequel les images sont investies affectivement et qui, notamment, commande l'amour et l'estime de soi. Il fait appel au corps qui se pose à la base du sentiment d'identité dès que l'enfant en prend conscience par les sensations, les émotions et les tensions perçues de façon interne et externe. Cette conscience bâtie à travers l'estime de soi se poursuit sur le corps propre par les relations avec les autres. Comme le prétend Antonio Damasio (2003), l'identité est indissociablement le résultat d'un corps émotif et d'un esprit réflexif. L'intercorporalité s'opère en silence entre les corps partageant les émotions comme une empathie « multicanal » en action (Brunel et Martiny, 2004). Ce concept se réfère à la phénoménologie comme une perception intime du rapport entre soi et le monde (Merleau-Ponty, 1993) et par extension, à l'expérience telle que décrite par l'anthropologie (Turner et Bruner, 1986) et l'expérience de l'art (Dewey, 2005).

3) Le processus relationnel et intersubjectif se définit par l'image de soi se constituant dans le regard d'autrui, par exemple, dans le regard des parents pour l'enfant. Il fait appel à la dimension sociale de l'identité, au phénomène de l'identification (processus par lequel l'enfant s'assimile à des objets ou à des personnes), à la présentation et à l'affirmation de soi qui se bâtit à travers la rencontre de l'autre. On peut très bien ajouter l'imitation comme forme d'identification naturelle parfois inconsciente ou consciente. Le mimisme participe également à ce processus en ce qui a trait à l'apprentissage et au jeu d'appropriation de traditions, de modèles, de gestes, d'attitudes et de rôle (Jousse, 1969). L'empathie est un phénomène important qui se présente à différents niveaux dans l'interaction avec l'autre. Ce concept à la base de l'interaction symbolique a inspiré plusieurs courants théoriques faisant appel à la communication interpersonnelle se produisant en simultané entre deux personnes en interaction.

Comme on peut le constater, le processus relationnel représente plus que l'opération par laquelle le sujet humain se constitue (Laplanche et Pontalis, 1967), mais la voie par laquelle celui-ci fait sens, fabrique son image de soi et sa vision du monde. Selon Vincent de Gaulejac (2002, p. 179) : « la quête de reconnaissance, qu'elle soit sociale, symbolique ou affective,

devient l'élément central qui anime les destinées humaines. » Dans l'optique d'une identité non figée qui se réinvente comme le propose Jean-Claude Kaufmann (2004, p. 69), on peut dire que « la perspective de l'image de soi simplifie de beaucoup la définition du concept en agissant comme une boussole et surtout, éloigne le concept d'identité de la perception essentialiste ». Dans le monde actuel, l'évolution de l'identité est sans doute synonyme de liberté, toutefois, elle porte également le lot de facteurs d'insécurité des sociétés en grande mouvance rappelant sans cesse à la construction d'une cohérence créative et souple toujours mieux adaptée.

2.2.4 L'identité narrative : un concept d'ouverture et de créativité

Le philosophe Paul Ricœur représente une référence majeure, notamment parce que ses réflexions traversent et croisent plusieurs champs influents tels que la philosophie, l'histoire, les sciences humaines et sociales, la littérature et l'art. Il faut souligner que l'expérience de deux guerres mondiales a sans contredit apporté beaucoup à son œuvre et à sa pensée si l'on considère qu'il a été témoin de grandes ruptures et de souffrances humaines. D'après plusieurs lectures de l'œuvre de Ricœur, c'est à travers l'ouvrage « Soi-même comme un autre (1990) » suivant la trilogie « Temps et récit » (1983-1984-1985) que l'on trouve la meilleure proposition pour une théorie de l'identité du soi. Pour bien saisir les composantes de l'identité du soi, Ricœur (1990) identifie trois modalités de permanence dans le temps représentées par des questions telles que Qui parle? Qui agit ? et Qui raconte ? :

1) Sous la question « Qui parle? » se pose le pôle de l'identité Idem, identité du même en soi dominée par le caractère et sa permanence dans le temps. Le caractère est ce qui fait la marque distincte de quelqu'un, sa personnalité, son tempérament ou sa manière d'être. Bâti comme une sédimentation de traits accumulés depuis la naissance, le caractère abrite les *habitus*, les gestes mille fois imités et d'autres types d'empreintes plus ou moins internalisés. Selon Ricœur (1990, p. 45), « le caractère, c'est véritablement le quoi du qui », ce par quoi on reconnaît la personne, un pôle existentiel fondamental plus souvent stable que changeant dans le temps.

2) Sous la question « Qui agit? » se pose l'identité Ipse, identité de l'altérité en soi, dominée par la parole et l'interaction spontanée avec l'autre dans le moment présent. La rencontre de l'autre fait rupture et pose le défi de la tenue de parole du même. L'interaction avec l'autre fait émerger l'altérité remettant les faits sur le métier de la narration de soi. Le verbe d'action y prédomine s'inscrivant dans le récit, affirmant et révélant la personne dans sa pulsion et son énonciation. Le verbe établit un lien important avec les expériences, les pratiques et les gestes en contexte, car il fait partie des actes de langage manifestant l'action du « Qui » sur les faits. Le lien intime entre l'impulsion et la parole représente donc une seule et même performance issue de la vie, de l'intention motivée du « Qui » et de son caractère.

3) Sous la question « Qui raconte? » se pose l'identité narrative définie comme la capacité de la personne de raconter et de témoigner de son histoire en rassemblant les événements de son existence de manière concordante. L'identité narrative s'interpose dans une ouverture créée entre les deux pôles identifiés précédemment par l'identité Idem et l'identité Ipse. Le processus simultané signifie « je suis ce que je raconte ». Dans cette ouverture, le verbe n'est pas rattaché à une pratique simple du quotidien, mais à celle d'une praxis découlant du jeu et de l'intention dans le but de créer une réaction. Largement inspirée par la mimesis et le muthos d'Aristote comme on l'a vu plus tôt, l'identité narrative s'offre comme solution créative permettant qu'une nouvelle stratégie ou concordance inventée vienne réparer la discordance des faits de la réalité. Ainsi, le muthos par la mise en intrigue de son histoire, rend possible la reconfiguration des faits et de l'expérience temporelle confuse, informe ou muette.

Pour Paul Ricoeur (1990), « soi-même comme un autre » introduit l'identité narrative constitutive de l'émergence du sujet ou acteur social apparaissant simultanément comme lecteur et comme auteur de sa propre vie. L'homme se fabrique dans un croisement, car comme le dit Ricoeur (1985, p. 320), « Nous ne sommes jamais en position absolue d'innovateurs, mais toujours d'abord en situation relative d'héritiers ». Avec les possibilités de la fiction et de la créativité qu'elle implique, l'identité narrative produit une mimesis de la personne, une création opérant la transposition de la réalité en figures, une mise en scène dramatique symbolique des faits créant une illusion prise pour vraie.

Pour clore cette partie narration et identité, on peut observer que plusieurs points convergent vers ce que Jean-Claude Kaufman (2004) prône à propos de la réinvention de soi sinon, les soi possibles. On peut aussi y joindre l'expérience dont l'imagination est la clé ainsi que l'expérience de l'art comme ouverture à l'imaginaire à la créativité au sens de John Dewey (2005), de Ellen Dissanayake (2011) et de Donald Winnicott (1971). L'identité qui tend vers le sens d'une possibilité de création de soi à travers l'identité narrative a tout de même besoin de la reconnaissance, de l'empathie et de l'interaction avec l'autre pour ouvrir l'horizon de son affranchissement par sa créativité et son imaginaire. Le rapport à l'autre se produit non pas à partir du principe du même que soi, mais dans une tension entre la singularité des situations et l'universalité des valeurs, dans l'interculturalité.

C'est notre regard qui enferme souvent les autres dans leurs plus étroites appartenances et c'est notre regard qui aussi peut les libérer.

L'identité est une panthère qu'il faut apprendre à dompter.

Amin Maalouf (1998)

2.3 IDENTITÉ ET IMMIGRATION

Cette partie du cadre théorique se rapproche de l'identité de l'immigrant afin de mieux comprendre les différentes phases et les défis que celui-ci doit traverser. Le parcours migratoire donne plusieurs indications sur le phénomène tel que vécu sur le plan psychosociologique. À cet effet, l'ouvrage de Gisèle Legault et Lilyane Rachédi (2008) intitulé « L'intervention interculturelle » représente une base d'informations et de références précieuses pour un contexte québécois. L'adaptation de l'immigrant est également présentée, car celle-ci est le lieu de multiples ajustements, de prises de conscience et de ruptures de l'image de soi vécues de « l'extérieur et de l'intérieur », soit entre les dimensions sociales et ontologiques de la personne. L'intégration termine ce portrait en faisant écho aux descriptions du premier chapitre sur cet aspect.

2.3.1 Le parcours migratoire : une pluralité des expériences

L'ensemble du parcours migratoire comporte de multiples dimensions éclairantes sur la construction identitaire des nouveaux arrivants. Ceux-ci traversent plusieurs étapes successives déterminantes dans la recherche d'un équilibre entre leurs origines et celle du pays hôte. La condition même de l'immigration impose « une identité spécifique liée à la situation de migration dans ses multiples dimensions économiques, politiques, sociales et psychologiques. » (Cohen-Emerique cité par Roy, 2003, p. 12) Comme le souligne Daniel Calin (2003, p. 30), « La migration d'un pays à l'autre est la forme la plus radicale de changement de positionnement social, même s'il y en a d'autres, comme les migrations des campagnes vers les villes ou les promotions professionnelles et sociales ».

Le statut et les motivations de départ, l'arrivée et ses conséquences, l'adaptation et l'intégration de l'immigrant sont étroitement liés, d'où l'importance de considérer ce parcours migratoire depuis la période prémigratoire jusqu'à l'immigration (Grinberg et Grinberg, 1989; Legault et Rachédi, 2008). Le statut de l'immigration instaure un contexte déterminant pour le projet migratoire et les motivations de départ sont portées par les espoirs et les ambitions d'avenir personnels et générationnels (Vatz-Laaroussi, Bolzman et Lahlou, 2008). L'expérience prémigratoire fait partie de ce précieux bagage composé par l'histoire personnelle et familiale, les amis, l'héritage d'une mémoire et de la filiation, les valeurs et les croyances, les expériences de travail et de vie. Souvent, la famille d'origine a mis ses rêves et ses propres espoirs dans ceux qu'elle voit partir pour s'installer ailleurs (Bérubé, 2004; Vatz-Laaroussi, 2004, 2009).

L'adaptation, l'intégration et l'acculturation composent l'ensemble du parcours migratoire (Abou dans Legault et Rachédi, 2008). Ces étapes se déroulent sans démarcations tranchées, mais selon des étapes progressives devant être complétées avant de passer à un autre stade. Ce sont les processus de l'adaptation et de l'intégration qui posent de plus grands défis humains déstabilisants. À la mesure de la disposition personnelle et du statut, le choc de l'arrivée est plus rapide à surmonter, mais le choc de la rencontre de l'altérité plus lent et subtil s'avère être

un espace temps sensible de prise de conscience et de bouleversement où l'immigrant connaît des atteintes aux valeurs traditionnelles auxquelles il s'identifie (Maalouf, 1998).

Comme on a pu en prendre connaissance au premier chapitre, il y a des changements majeurs dans les habitudes acquises en ce qui a trait à la langue, au climat, à l'alimentation, à l'argent, au travail, à l'école, aux transports, aux soins de santé. La trajectoire migratoire provoque une crise identitaire menant l'immigrant à se sentir plus ou moins coupé d'un système dans lequel il s'est construit pour s'intégrer dans un autre système parfois très différent à plusieurs niveaux. Durant cette phase de confrontation, le problème de l'identité est double : d'une part, l'immigrant doit affronter une crise d'identité déterminée par la perte, la désintégration et la dépression et d'autre part, il doit affronter une identité de crise déterminée par l'adaptation, le changement et la transformation.

Reconnu pour ses travaux sur les stratégies identitaires, Carmel Camilleri (1989a, 1989b, 1990; Camilleri et Cohen-Emerique, 1989; Camilleri et Vinsonneau, 1996) prétend que l'immigrant vit le contact entre sa culture d'origine et celle de la société d'accueil comme un conflit, un morcèlement culturel, et subit ainsi une pression psychologique se répercutant sur son système identitaire. La cohérence entre la fonction ontologique de l'identité et la fonction pragmatique est ébranlée. Pour rétablir cette cohérence dans le sens d'une estime de soi positive, l'immigrant a recours à trois types de stratégies identitaires : 1) les stratégies d'évitement des conflits par la cohérence simple où la résolution du conflit varie entre la conservation des valeurs et l'opportunisme complet; 2) les stratégies d'évitement des conflits par la cohérence complexe variant entre le bricolage identitaire et la logique rationnelle; et, 3) les stratégies de modération des conflits qui ne règlent ni l'aspect ontologique ni l'aspect pragmatique de l'identité.

Selon d'autres modèles d'analyse des stratégies, l'immigrant se situe entre sa culture d'origine et celle de la société d'accueil. Les situations de contact des cultures peuvent devenir sources de difficultés menant éventuellement à un état de stress d'acculturation (Berry, 1980; Dasen et Ogay, 2010 cités dans Amin, 2012; Lipiansky, 1989, 1991, 1992). D'autres recherches,

comme celles de Taboada-Leonetti (1990), de Malewska-Peyre (1990), ont porté sur ce type de problématique et ont étudié les stratégies identitaires de sujets confrontés à l'hétérogénéité culturelle.

Judith Stern (1996) prétend que la nostalgie est essentielle à l'immigrant parce qu'elle se réfère à une géographie interne écrite au travers d'une histoire individuelle. Pour d'autres, cette nostalgie basée sur des souvenirs abstraits et déformés ne fait que fixer des convictions qui empêchent les immigrants de s'intégrer (Calin, 2003). La tenue de la promesse de constance à soi (comme à la famille) constitue un défi au temps (Ricœur, 1990). D'après Catherine Choron-Baix (2002, p. 62) : « Pour les migrants, le constant rappel du passé n'est pas seulement un remède au mal du pays, il est aussi le moyen de léguer à la descendance les valeurs auxquelles ils sont attachés et, par là, de se perpétuer. Dans l'exil, remémoration et transmission se déclinent ensemble. » Des théories permettent de penser que la mémoire humaine n'est pas un phénomène immuable capable de restaurer les souvenirs intacts (Kekenbosch, 2005). Les souvenirs et l'imagination posent un défi à la mémoire, car la menace permanente de confusion entre remémoration et imagination résultant de ces images du souvenir affecte l'ambition de fidélité en laquelle se résume la fonction de la mémoire (Ricœur, 2000).

L'expérience migratoire est souvent évoquée comme une série de pertes et de discontinuités, mais elle peut aussi instituer une continuité par ajustements divers. Comme l'entend Donald Winnicott (2001), la crise contribue à interpeler la créativité au sens d'une nécessité fondamentale à la vie humaine. Dans cet espace d'ajustements, l'immigrant développe d'autres stratégies lui permettant de créer des liens entre son héritage et celui à bâtir pour mieux saisir son projet d'immigration. Comme on a pu le constater sous le concept de narration, ces stratégies peuvent se révéler l'occasion de se découvrir des passions inavouées en écriture romanesque, où il est possible de jouer avec les éléments des cultures à travers le récit autobiographique mêlant réalité et fiction (Brunet, 2004; Rachédi, 2010) ou en arts visuels, pour aborder les faits du parcours migratoire sous l'angle du symbole et de l'espace tiers de la création, comme l'ont rapporté plusieurs auteurs (Fronteau, 2002; Gordon, 2011; Iglesias, 2007; Kokis, 2006; Rachdi, 1999).

2.3.2 L'adaptation : un travail d'équilibre sur l'image de soi

En se basant principalement sur la phase de l'adaptation, Joël Fronteau (dans Legault, 2002) fait un exposé détaillé du processus migratoire de l'immigrant sous la perspective psychologique et phénoménologique. Comme il le présente, le processus migratoire montre la dynamique pendulaire qui anime l'immigrant d'un intérieur individuel à un extérieur relationnel, du subjectif à l'objectif, de l'émotionnel au rationnel, de l'imaginaire au réel. Cette dynamique interpellant les dimensions personnelles et sociales représente un aspect important de l'immigration touchant l'image de soi. D'après Fronteau, cette image de soi est le paradigme de l'adaptation d'où provient une rupture, car au cœur de l'adaptation, on trouve l'identité d'un sujet qui se transforme et dont l'objectif vise la recherche de l'équilibre.

Dans la plupart des définitions, l'adaptation est liée aux conditions climatiques, mais on peut aussi lui associer la notion d'espace ou d'environnement auquel une personne doit s'ajuster pour retrouver un équilibre, procédant par apprentissages et par décodage de la situation ou de l'environnement. L'adaptation est à la base une expérience phénoménologique activant des réflexes proprioceptifs, perceptifs, sensoriels du corps et de l'esprit. Sur le plan psychologique, elle se définit comme un accommodement écologique, personnel, social et économique (Smit et Pilifosova, 2001). Sous un aspect ontologique, l'adaptation se traduit par un questionnement sur soi, dans le rapport aux autres et au monde. Elle peut s'avérer révélatrice des expériences acquises, des stratégies, des peurs comme des forces, de l'imagination et de la créativité personnelles.

La présentation du phénomène d'adaptation selon les deux dominantes : 1) intérieur; 2) extérieur. Celles-ci permettent de mieux comprendre les facteurs susceptibles de mettre en action le questionnement identitaire :

- 1) Sous une dominante extérieure, l'adaptation mène à une prise de conscience de l'arrivée et à la traversée du miroir. Trois espaces singuliers y surgissent : a) L'espace du souvenir; b) l'espace du projet; c) l'espace de la création (Abou dans Legault et Rachédi, 2008).

a) Chez lui, « l'espace du souvenir » permet au migrant d'adapter son espace et de le construire à l'image du pays d'origine par les objets, les rituels et la nourriture. Les aspects extérieurs tels la circulation dans la ville et le climat provoquent parfois un choc brutal ou une désorientation dans l'espace et le temps. De l'ordre du vécu subjectif, cette adaptation première met dans un état euphorique, apporte un sentiment de liberté face aux contraintes et aux coutumes. Les sens s'éveillent à l'environnement, procurant des effets grisants et s'offrant comme de nouveaux schèmes de référence dont il faut saisir en soi les espaces et en comprendre l'organisation et les codes.

b) L'immigrant est dans « l'espace du projet » lorsque le regroupement entre compatriotes l'aide à retrouver un équilibre de façon provisoire. La rencontre de l'altérité mène à une modification du comportement et des attitudes, sollicitant le processus d'identification. Dans cet espace, un fil d'appartenance tel un signe d'identification ou passerelle vers l'autre, mince ou large, est vite repéré par ceux dont l'identité est à fleur de peau (Maalouf, 1998). L'isolement ou le repli sur le groupe demeurent un danger.

c) La perte ou l'inadéquation des schèmes de référence peut poser des difficultés pour certains immigrants selon le statut d'immigration, qu'ils aient choisi ou non de migrer. Toutefois, cette perte favorise de nouvelles conduites et l'imitation devient alors un code presque obligé. Selon les dispositions de la personne, « l'espace de création » permet d'envisager de refaire une carrière ou de mettre à niveau ses compétences pour répondre aux exigences du pays hôte. Un regard ouvert et positif peut stimuler la curiosité et l'envie de se voir sous un angle inattendu.

L'arrivée se présente comme le miroir traversé : avant de partir, le pays hôte est un rêve et une fois arrivé, le pays d'origine devient là-bas. L'immigrant s'installe dans le rêve et le souvenir en prenant plus de place dans l'ici. L'inconnu se transforme en connu, et le connu en quelque chose de moins connu. Un décalage semblable se produit dans la perception du temps passé, présent et futur.

2) Dans le phénomène de l'adaptation sous une dominante intérieure, trois processus surgissent tels que : a) La prise de conscience; b) le mélange des impressions; c) la déconstruction et la construction identitaire en cours. Cette dominante met l'immigrant entre le passé, regardant vers l'avenir (Abou, 1981).

a) La rencontre avec l'altérité fait naître une prise de conscience, un questionnement sur soi et une complexification des impressions ressenties en l'absence immédiate de sens. Cette expérience soulève les sentiments du monde intérieur souvent vécu comme un repli sur soi. Le corps continue de fonctionner, mais l'esprit est absent et trop occupé à se refaire des repères et à comparer sans vraiment choisir, une amnésie empêche de parler de souvenirs, une fatigue culturelle, de la nervosité et de l'anxiété apparaissent.

b) Un brouillage s'installe et l'immigrant est ballotté au gré des observations étranges, drôles et curieuses, et les impressions jouent entre l'évidence et le superficiel. L'écueil de la parole ou le repli faute de communication significative ou de méconnaissance de la langue occasionne un sentiment d'isolement et d'incompréhension. L'immigrant se fait traduire les choses et dépend de l'autre pour tout, il semble avoir perdu son autonomie, les bons mots pour converser, communiquer ses pensées et questionner. Les enfants peuvent aider pour certaines choses comme ils peuvent apporter d'autres coutumes fort différentes auxquelles se confronter. Le langage infantilisant de l'hôte peut conduire au double processus de dévalorisation et de réification.

c) La déconstruction débute lorsque certaines des tâches habituelles semblent à réapprendre et que plusieurs autres activités du quotidien demandent de nouveaux ajustements. Le doute face à la réalité des faits, aux perceptions et à la conduite à adopter est le sentiment dominant : tout semble étranger et cette situation difficile met dans la posture de devoir échanger pour mieux s'adapter. Éventuellement, l'accumulation de petits détails dépasse ce qu'ils sont en réalité. L'immigrant peut rechercher la compagnie de compatriotes pour trouver un peu de quiétude et de compréhension sur le plan ethnique.

La construction identitaire apparaît lorsque l'immigrant a pu prendre assez de recul sur lui-même pour reconnaître sa culture et celle des autres. Paradoxalement, c'est en étant plongé dans une autre culture que l'on apprend à mieux connaître notre propre culture et à la présenter à l'autre. Cette affirmation équivaut souvent à une épreuve de séduction où l'immigrant doit reconquérir son identité extérieure, soit ce qu'il reconnaît en lui, et l'image que les autres renvoient de lui-même. Ce regard sur soi et sur l'autre permet de se découvrir de nouveaux talents et d'approprier la culture de l'hôte. Dans cette phase, l'immigrant devient apte à reconnaître les deux facteurs antagonistes de l'identité, celle perçue de l'intérieur (par soi) et celle perçue de l'extérieur (par l'autre), pour pouvoir se faire aider.

La description du phénomène d'adaptation laisse voir que le parcours migratoire peut devenir un projet avec une orientation déterminante pour la personne. Au sens anthropologique, le projet est assimilé au moment où un individu motivé entre en mouvement pour se confronter à ce qui l'entoure, à l'altérité (Boutinet, 1996). D'un point de vue psychologique et phénoménologique personnel, le projet se présente en trois temps : un premier moment où la personne est dans l'effort, poussant le Moi en dehors du Soi, un deuxième où elle entre en interaction avec quelque chose d'extérieur et, un troisième où elle fait l'aller-retour entre le premier moment individuel et le deuxième moment relationnel.

Sous des aspects sociologiques, comme dans l'intégration au sens politique, le projet suit cette même dynamique à laquelle s'ajoute l'action sollicitant la détermination, l'initiative et l'implication des acteurs sociaux dans un système d'orientation (société, communauté ou groupe) contribuant à spécifier le sujet historique (Touraine, 1965). Comme il a été présenté au premier chapitre, le processus d'intégration lié au rapport à la société civile est multidimensionnel et exige de s'adapter à toutes les dimensions de la vie collective de la société d'accueil. Les défis à relever sont de l'ordre personnel, familial, linguistique, socioéconomique, institutionnel, politique et communautaire. L'équilibre trouvé sur une majorité de plans est synonyme d'accomplissement du processus d'intégration : l'extérieur devient source de stimulation et le potentiel personnel se réalise dans les actions concrètes. Un

équilibre s'établit également entre le réel et l'imaginaire, permettant à l'immigrant d'identifier l'ici et le là-bas, l'avant et le maintenant, le nous immigrant et le eux société d'accueil. Le tiraillement entre deux cultures ressemble à une navigation entre la sphère privée (les anciennes façons) et la sphère publique (les nouvelles façons), car l'immigrant s'est bâti un vécu historique, une mémoire du lieu et des racines.

Comme on peut le constater, la phénoménologie du parcours migratoire fournit beaucoup de repères ainsi qu'une compréhension plus fine de la construction identitaire de l'immigrant au point de vue personnel et social. Ancrée dans des dispositions et un rythme unique à chacun, cette expérience d'adaptation sollicite une prise de conscience et une mise en action pouvant prendre forme dans un véritable projet d'intégration. Le cheminement à travers les théories et les concepts de ce chapitre montre de quelle façon la création en art et le parcours migratoire, objet de cette recherche, se font écho et peuvent donner forme à une relecture et à une reconfiguration identitaire, cette fois dans un projet de création d'une robe de papier témoignant de l'identité de femmes immigrantes.

2.4 L'IDENTITÉ NARRATIVE, VECTEUR DE CRÉATION EN ART EN CONTEXTE INTERCULTUREL

Ce dernier point rassemble tous les concepts du cadre théorique. Essentiellement, il fait une synthèse des composantes de ce qui représente la dynamique de construction identitaire et de création en art en contexte interculturel. Cette synthèse sera particulièrement utile dans l'analyse des données de recherche. Les auteurs retenus sont issus des champs de l'anthropologie, de la philosophie, des arts et de l'interculturel.

Le concept d'identité narrative de Ricœur se pose comme appui polyvalent tant pour le questionnement ontologique que pour la narration créative des histoires et des identités. Entre les faits hérités de l'histoire et les possibilités à venir, l'identité narrative s'offre comme ouverture consistant dans « la proposition d'un monde susceptible d'être habité. » (Ricœur, 1985, p. 150) C'est par l'identité narrative que se réalise une concordance pouvant reconfigurer

la discordance des identités ne serait-ce par la mise en intrigue des faits d'une histoire et/ou par le recours à la création en art comme élargissement des possibilités de l'imagination et des horizons (Dewey, 2005).

Dans le contexte de l'intervention en art de cette recherche, répondre de façon approfondie à la question « qui suis-je ? » conduit des femmes immigrantes à réfléchir sur elles-mêmes en racontant leur histoire, en partageant le phénomène du parcours migratoire et en créant une robe de papier reflétant cette image de soi. Répondre à cette question les place entre les faits hérités et les possibilités à venir et éventuellement dans cette conscience de soi, au cœur de la rupture des espaces, des personnes et du temps. L'art intègre volontiers les histoires individuelles à ses pratiques, mais il n'est pas limité au langage et aux mots qui laissent alors la place au symbole, à l'empreinte ou à l'intention rendus visibles à travers une identité narrative impliquant la personne, le monde, l'être-au-monde.

La robe est plus que l'enveloppe qui recouvre le corps, elle est la forme et son contenu s'exprimant à travers elle. Cet alambic cumulant les expériences (Dewey, 2005) contribue à la construction identitaire des acteurs sociaux en agissant comme vecteur de l'identité, de l'image de soi et de la narration des histoires. La robe-intervention souligne la place de ces femmes à l'intérieur de leur parcours migratoire en donnant la possibilité d'explorer l'imaginaire comme une illusion autobiographique. La robe de papier permet aux faits de l'histoire de chacune d'entrer dans l'action favorisant ce regard de « soi-même comme un autre. » (Ricœur, 1990) Parce que l'art rend l'expérience ordinaire, extraordinaire, il permet de penser que tout est possible. L'espace de création en art amène les personnes à sortir des restrictions et des habitudes et à se découvrir sous un angle nouveau (Levine et Levine, 2011). La robe de papier, cette identité narrative visuelle, s'illustre donc comme un espace transitionnel (Winnicott, 2001; Dissanayake, 1988, 2000, 2003, 2011) entre le réel et l'illusion, entre le monde intérieur et le monde extérieur. Si cet espace agit de la sorte pour une personne, il peut agir de même à l'intérieur du groupe de femmes réunies dans l'intersubjectivité, sous le même projet de découverte de soi et de l'autre comme soi-même.

Dans un contexte de création en art « dans » la communauté (Tremblay, 2013), l'art joue un rôle central dans la définition de l'identité, car il communique la culture, les histoires, les héritages et les valeurs. L'art favorise l'ouverture aux multiples perspectives et pratiques culturelles, car celles-ci représentent une richesse, un défi ou le reflet d'une transition des cultures mouvantes (Boughton et Mason, 1999). Toutefois, on doit se rappeler que rien ne montre que les acteurs sociaux, « porteurs de cultures », incarnent l'essence de leur culture, de leur identité ou de leur ethnicité parce plusieurs facteurs, émotionnel, cognitif, historique, contextuel, ou autres entrent en jeu dans la production de cette culture. Dans une perspective de l'interculturalité, la question de la diversité culturelle intègre toutes les formes de l'altérité, proche ou lointaine, culturelle ou ethnique, sociale, nationale, « générationnelle », professionnelle... ou sexuelle (Abdallah-Pretceille, 1997). La notion d'interculturel prend tout de même la culture au sérieux (Dasen et Perregaux, 2000), par exemple dans le cas où les appartenances sont fragilisées ou sous tension.

C'est sur l'axe ontologique qu'il faut s'arrêter et réfléchir, car cette expérience de l'altérité est de nature éthique et non pas seulement fonctionnelle et utilitaire (Abdallah-Pretceille et Thomas, 1995). Une rencontre interculturelle incite au regard sur soi-même, car comprendre l'autre c'est opérer une démarche, une action, un mouvement de reconnaissance réciproque en apprenant à penser l'autre sans l'anéantir (Cohen-Emerique, 2002). L'art procure un espace ouvert à cette reconnaissance, à l'intersubjectivité et donc au sens, car c'est un rendez-vous avec l'humain dans la narration et l'historicité qui nous ressemble et nous rassemble tous. Dans le contexte d'une rencontre interculturelle, l'identité narrative créative et artistique tend vers le besoin essentiel de l'être humain de préserver la continuité de son histoire (Vatz-Laaroussi, 2004, 2009; Vatz-Laaroussi, Bolzman et Lahlou, 2008) tout en inspirant son adaptation au changement, tant sur le plan individuel que collectif, car elle s'offre précisément, « comme ouverture consistant dans la proposition d'un monde susceptible d'être habité. » (Ricœur, 1985, p. 150)

En guise de conclusion, la présentation des concepts de l'art, de la robe, de l'identité et de la narration mène à prendre conscience de l'étendue des théories et de leurs applications à tous les étapes et chapitres de cette recherche. Quant à la présentation du phénomène du parcours migratoire, celui-ci montre bien son potentiel créatif et l'intérêt de saisir les dimensions du phénomène pour mieux comprendre cette expérience sensible de l'identité des femmes immigrantes. L'identité narrative n'est pas contrainte à un champ unique et déborde de tous les cadres en s'offrant comme acte producteur créatif de l'art visuel, notamment par la robe de papier métaphore de soi.

CHAPITRE III

*Ô chercheur, ô trouveur de raisons
pour s'en aller ailleurs.*

Saint-John Perse

Ce chapitre est consacré à la méthodologie envisagée pour cette thèse-intervention. La méthodologie englobe la posture de recherche, la méthode et les outils de l'intervention ainsi que les méthodes d'analyse des données empiriques. La méthodologie doit permettre de traiter les trois objectifs de la recherche, soit :

- 1) guider les femmes dans la création de robes de papier et recueillir leurs histoires migratoires;
- 2) observer, décrire et comprendre le sens que donnent les femmes à leur expérience de création en art en lien avec leurs histoires;
- 3) explorer comment la création en art et les histoires des femmes immigrantes témoignent de leurs constructions identitaires.

3.1 APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE QUALITATIVE

Le cadre de cette thèse-intervention, les activités menées auprès de femmes immigrantes font appel à une approche qualitative de la recherche, car cette dernière vise le sens et la compréhension de phénomènes sociaux et humains complexes au moment où ils se produisent dans leurs contextes naturels (Lessard-Hébert, Goyette et Boutin, 1996; Paillé et Mucchielli, 2005; Poupart et coll., 1997). Une approche qualitative à dominante interprétative a été privilégiée, car celle-ci implique de saisir des faits humains de « l'intérieur » conduisant à une compréhension des phénomènes de la création en art et du parcours migratoire tel que vécu par ces femmes. Cette approche permet de répondre à la question de recherche : Comment la création en art, dans le cadre d'une rencontre interculturelle, témoigne-t-elle de la construction identitaire de la femme immigrante?

La recherche qualitative s'appuie sur une connaissance empirique basée sur l'expérience et l'observation. Or, une « approche ethnographique requiert une immersion directe du chercheur afin d'appréhender le style de vie d'un groupe » (Anadón, 2006, p. 20). Selon Alex Mucchielli (2004), la recherche qualitative accorde une grande importance aux participants reconnus comme premiers « informateurs » détenant les réponses contribuant à la recherche. Intervenir auprès des femmes nécessite d'être empathique et à l'écoute de celles-ci pour saisir le sens qu'elles donnent à l'expérience et à l'action, dans leur vie quotidienne et dans leur réalité sociale (Karsenti et Savoie-Zajc, 2004), car « la restitution du sens tient une place centrale dans l'analyse des phénomènes humains » (Laperrière dans Poupart et coll., 1997, p. 384). Le sens ne peut être rapporté à des faits quantifiables ou à une vérité unique (Van der Maren, 2004). Le sens se rapporte donc à la complexité et à la mouvance de chacune de ces femmes immigrantes réagissant aux situations et aux contextes dans lesquels elles évoluent au fil du temps, dans le cadre de cette proposition de création en art et à l'instar de leur parcours migratoire.

3.2 LA RECHERCHE-ACTION

Les démarches engagées pour développer la question de recherche et pour élaborer une intervention artistique menée auprès de femmes immigrantes font référence à la recherche-action comme la méthode la mieux adaptée à ce contexte. Plusieurs variantes et familles de la recherche-action sont possibles selon les contextes (éducatif, industriel ou communautaire), les problématiques identifiées, les acteurs impliqués, le déroulement de l'action et le but visé (Barbier, 1996; Lessard-Hébert, Goyette et Boutin, 1996; Mucchielli, 2004; Paillé et Mucchielli, 2005; Van der Maren, 2004, Winter, 1989). Généralement, dans la mesure où l'objet de recherche et les objectifs à atteindre avec le groupe visé par l'intervention sont identifiés, l'implication de tous les acteurs se fait par ajustements successifs, répondant en partie à un besoin multiforme d'autoproduction de sens (Goyette et Lessard-Hébert, 1987). Autant que possible, il faut se rappeler qu'en recherche-action, on vise que « ceux qui créent la réalité sociale soient les mêmes que ceux qui créent le sens de cette réalité. » (Barel, 1984, p. 111) Ceci montre l'importance de tenir compte des expériences et d'être à l'écoute des

femmes. Ce principe fait également écho aux principes de l'art communautaire valorisant l'apport des histoires et la créativité de chacun.

D'après Alex Mucchielli (2004), l'action au cœur de ce type de recherche prend différentes formes variant entre l'instrumentalisation et l'intuition, et entre l'anticipation et la créativité, cette dernière faisant place à toute initiative de l'action des acteurs, comme c'est le cas ici pour cette intervention artistique. La définition de Pierre Paillé (Paillé dans Mucchielli, 2004, p. 224) fait écho au contexte d'intervention artistique de cette recherche et présente la recherche-action sous quatre grands traits reflétant cette action : 1) Une recherche appliquée, pour et dans le contexte avec les acteurs; 2) une recherche impliquée, où le chercheur a une influence sur les événements; 3) une recherche imbriquée, où les acteurs, le chercheur et le contexte sont liés; 4) une recherche engagée, visant une certaine utilité sociale tels un changement, une transformation, une innovation, une émancipation, etc.

3.3 COLLECTE DE DONNÉES, STRATÉGIE DE RECRUTEMENT ET ÉCHANTILLON

Cette section expose le choix des méthodes de collecte des données permettant de recueillir les histoires de la migration des femmes, les observations et les photos de l'évolution du projet de création en art et les commentaires. Elle présente également le repérage d'un organisme communautaire pouvant accueillir des activités artistiques ainsi que les démarches de recrutement pour rassembler des participantes à la recherche. Ces méthodes sont regroupées en quatre points sous les thèmes suivants : 1) l'entretien par entrevue; 2) les outils de collecte de données; 3) les stratégies de recrutement; 4) l'échantillon.

3.3.1 L'entretien par entrevue basé sur la technique du récit de vie

Pour cette recherche-action, un entretien individuel selon une trame semi-dirigée a permis de recueillir les histoires du parcours migratoire, miroir de la construction identitaire et du sens pour l'immigrant (Legault et Rachédi, 2008; Montgomery et Lamothe-Lachaine, 2012). Afin d'accéder à une narration la plus naturelle possible exposant les histoires personnelles,

l'entretien semi-dirigé a été privilégié comme mode le plus accessible pour le groupe de femmes. Ce mode s'inspire largement de la technique du récit de soi où il s'agit de « dire, écrire, exprimer soi-même les événements de sa vie, avec une prétention d'être vrai, autant que peut l'être un témoin privilégié, avec une dimension incontournable de la temporalité de ce qui a vécu, dont on rend compte aujourd'hui. » (Rhéaume dans Yelle, Mercier, Gingras et Beghdadi, 2011, p. 16) Les approches sollicitant les personnes au partage des histoires ont souvent été employées avec succès dans les interventions sociales auprès d'immigrants (de Gaulejac, 1999; Gohard-Radenkovic et Rachédi, 2009; Guilbert, 2007; Montgomery et Lamothe-Lachaine, 2012; Rachédi, 2010). L'entretien permet également de mieux connaître chacune des femmes tout en instaurant une forme de complicité et de confiance mutuelle permettant entre autres de relativiser le rôle de chercheur en mettant l'être humain de l'avant. Comme le dit Jean-Claude Kaufmann (2011, p. 43-44) [la trame d'entretien], « c'est un simple guide pour faire parler les informateurs autour du sujet, l'idéal étant de déclencher une dynamique de conversation plus riche que la simple réponse aux questions, tout en restant dans le thème. »

Le guide d'entretien pour une entrevue semi-dirigée (voir l'appendice D, p. 209) invite les femmes à raconter leurs histoires en se rattachant à trois temps constituant le fil du parcours migratoire soit : le passé, le présent et le futur. Sous ces trois temps : 1) le passé implique par exemple de parler de la famille laissée derrière, de leur occupation dans le pays d'origine, des raisons et des circonstances du départ; 2) le présent implique de parler des impressions premières de l'arrivée, du projet d'intégration et de l'adaptation; 3) le futur implique de s'entretenir sur le travail, la famille, les ambitions et les projets ayant une portée à plus ou moins long terme. Ces entretiens menés auprès des femmes témoignent de la construction identitaire et nous renseignent également sur les différents statuts, les déplacements, les grands événements, les ruptures de la migration, les rapports humains, les valeurs et les ambitions. Ces histoires racontées par les femmes sont importantes, car « [...] le travail de remémoration d'un sujet s'efforçant de reconstituer le fil de son parcours biographique renseigne sur ce qui a du sens pour lui. » (Bertaux, 2006, p. 76)

En regard de l'utilisation de ces histoires dans l'intervention artistique, il est prévu que celles-ci soient considérées comme repères et source de contenus afin de nourrir les activités de création et d'interagir de manière personnalisée avec les femmes. Connaître l'histoire de chacune a pour but d'observer comment la création en art disposera des histoires pour ces femmes. D'autres bribes informelles d'histoires en dehors des entretiens ont été recueillies et notées dans le journal de bord et ajoutées à celles déjà racontées. Dans le cadre de l'intervention artistique, il importe de souligner que la création de la robe de papier n'est pas abordée comme devant refléter l'illustration fidèle et systématique du contenu de l'entretien, mais comme le dispositif narratif des histoires, du parcours migratoire et de la mise en scène de soi.

3.3.2 Les outils de collecte de données comme moyens contribuant à l'analyse

En recherche qualitative ethnographique où l'observation est centrale, le journal de bord écrit est l'outil incontournable du chercheur (Anadón, 2006; Dolbec et Clément, 2000; Paillé et Mucchielli, 2005). Dans le cadre de cette recherche, la photographie s'avère essentielle pour documenter des activités en art visuel et servir d'aide-mémoire à la narration des histoires. D'autres outils se sont ajoutés à ceux qui étaient prévus, comme un questionnaire portant sur l'expérience de création artistique ainsi qu'un génogramme pour connaître les femmes et introduire les activités de création entourant la robe de papier. Ces outils seront détaillés comme suit : 1) Le journal écrit; 2) le journal photo; 3) le questionnaire; 4) le génogramme.

1) Le journal écrit comporte de multiples fonctions et sert à réagir de façon spontanée, à saisir les moments forts de l'activité, à réfléchir sur les diverses contraintes ou à savourer la richesse des partages (Jobin, 2010). Ajouté à cela, le journal sert au chercheur comme aide-mémoire pour s'interroger sur le déroulement des activités, pour organiser les changements à apporter et pour planifier le temps selon le rythme du groupe. Les observations inscrites au journal permettent également de procéder à l'amorce « du frottement des concepts entre eux » (Kaufmann, 2011, p. 95), particulièrement en recherche-action où le journal de bord est le support de la réflexion sur l'action ainsi que l'ébauche d'une interprétation compréhensive et de la construction de sens (Blais et Martineau, 2006).

Dans la fenêtre et le miroir du journal, le chercheur voit l'action, se voit dans celle-ci et peut porter un regard détaché sur l'évolution et la plasticité de la recherche. Relues régulièrement, les observations, les réflexions spontanées et tout ce qui est incongru, constituent des éléments qui amènent à prendre conscience des chocs culturels, des subjectivités et intersubjectivités en jeu tout au long du projet. Un dialogue intérieur entre soi et l'altérité s'instaure pour mieux voir ce qui fait obstruction et ce qui crée un pont avec l'autre ou pourrait favoriser une meilleure dynamique.

2) La prise régulière de photos constitue une forme de « journalisme visuel » en complément à la réflexion du journal écrit (Pink, 2006; Tremblay et Gosselin, 2008). Malgré les possibilités d'explorer les aspects visuels de la photo en recherche (Weber dans Knowles et Cole, 2008), une approche documentaire a été privilégiée de manière à demeurer neutre autant que possible. En visionnant attentivement les photos, il est possible de revivre les étapes de l'activité avec les femmes à travers leurs décisions et leurs intentions du début à la fin de l'ensemble des activités. La prise régulière de photos montre l'évolution du projet et se concentre surtout sur le travail réalisé par les femmes. D'autres moments de la recherche tels que l'exposition, les visites ou les présentations faites par des visiteurs font partie de la documentation.

3) Des questions soumises au groupe se sont ajoutées à la collecte de témoignages sur l'expérience de création des robes de papier (voir l'appendice E, p. 210). Les questions en trois temps couvrent : 1) la description de la robe de papier, visant à faire parler les femmes sur leurs choix personnel et culturel; 2) les idées ayant traversé l'esprit des femmes durant la réalisation, visant à parler de faits particuliers apportés par la création en art; 3) l'expérience personnelle tirée de ce projet, visant à faire parler les femmes sur un aspect marquant l'ensemble, un apprentissage ou autres.

4) En début d'activités de création, un génogramme personnalisé par les femmes elles-mêmes leur a été soumis pour mieux les connaître et les entendre parler de leur famille. Le génogramme sert surtout en intervention sociale pour représenter de façon graphique tous les

membres de la famille et comprendre le rôle de la personne en rapport à tous ces membres (Roy, 2008).

D'une certaine façon, la collecte des données, l'analyse et la réflexion sur les traces de ces données induisent des réflexes très utiles dans un contexte interculturel en faisant écho à un savoir-être et à un savoir-faire soit : « [...] le temps de décentration; le temps de la compréhension du système de l'autre » et « le temps de la négociation ou de la médiation » (Cohen-Emerique dans Legault et Rachédi, 2008, p. 127). Pour le chercheur et observateur, toute forme de collecte des données permet de se pencher après coup sur des traces témoignant de ce qui échappe à l'attention dans le feu de l'action. Dans le calme de la réflexion, le chercheur a une vue rapprochée sur des détails autant qu'une vue d'ensemble à partir des différentes perspectives de l'écriture, de la photo ou du visuel. Toutes ces formes de traces permettent d'enrichir l'analyse des données.

3.3.3 Les stratégies de recrutement

L'organisme communautaire était déterminé comme le terrain idéal pour mener cette recherche-intervention auprès de femmes immigrantes. Comme il a été mentionné au chapitre I, l'organisme communautaire représente un espace passerelle d'intégration et un lieu dynamique de créativité pour tous ceux qui le fréquentent. Pour commencer les démarches, des centres ont fait l'objet d'un premier repérage par appel téléphonique afin de prendre connaissance de la régularité de fréquentation de femmes immigrantes dans ces centres. Trois associations regroupant plusieurs centres pour femmes ont été contactées. Ces appels ont servi à prendre connaissance des besoins spécifiques de la population fréquentant le quartier, de la mission et de l'idéologie du centre, ainsi que de la logistique d'accès aux locaux et au rangement de matériel (voir l'appendice A, p. 203).

Ces appels se sont transformés en « stratégie de chaîne » (Miles et Huberman, 2003) permettant d'entrer en contact avec des personnes susceptibles de connaître les endroits où il y a une fréquentation de femmes immigrantes et où l'on accepte la recherche doctorale proposant

des activités de création en art. À partir de ces références fournies par des personnes clés ainsi que par mes directrices de thèse, quelques centres ont été visités dans l'est, au nord et au sud de Montréal. Dans la plupart de ces centres, on laissait entendre que le projet devait avoir des retombées apportant plus de visibilité, tout en rencontrant les goûts des usagers de l'organisme communautaire. On a aussi laissé entendre qu'il fallait être très autonome et négocier le type de collaboration désirée avec les travailleuses sociales. Dans tous les cas, les organismes ont exigé une page explicative du projet avec des objectifs simples dans un langage accessible et d'autres ont demandé un dépliant couleur pour mieux séduire leur clientèle (voir les appendices A, p. 203 et B, p. 205).

Parmi les stratégies permettant de faire avancer les démarches, il y a eu deux animations d'activités de création en art ainsi que la participation à deux événements, dont une « Portes ouvertes » et une fête de quartier. Ces actions ont servi à rencontrer des intervenants de quartier, à se faire connaître, à présenter le projet et à solliciter des participantes. Les démarches « en chaîne », l'aide de personnes clés et une page explicative du projet ont permis de trouver un lieu « naturel » et d'ouvrir au projet d'intervention artistique. L'entreprise Petites-Mains située au nord de la ville, sur la rue Saint-Laurent, a rassemblé toutes les conditions nécessaires pour mener le projet auprès d'un groupe de femmes d'origines variées. La mission de l'organisme a pour objectif de lutter contre la pauvreté et l'exclusion sociale en intégrant des femmes de toutes origines au marché de l'emploi. Instauré à l'origine par les Sœurs de Sainte-Croix, l'organisme Petites-Mains est reconnu pour offrir une formation et un stage menant à un emploi en couture industrielle, mais il offre également des cours de francisation et des formations à la recherche d'emploi.

Le projet d'intervention artistique a été accueilli favorablement par la direction qui avait déjà hébergé des projets d'artistes et de chercheurs universitaires dans le passé. Deux jours ouverts pour diverses activités et formations offertes au groupe de femmes désigné par la direction ont permis d'intégrer cette intervention artistique à l'horaire. Au point de vue logistique et accès, un grand local clair était disponible pour mener les activités de création en art, un bureau

pouvait servir de rangement, de lieu de travail et d'entretien avec les femmes. L'accès au centre a pu se faire en tout temps durant les heures de travail.

3.3.4 L'échantillon : portrait du groupe de femmes immigrantes recrutées

L'organisme d'insertion économique Petites-Mains est fréquenté par des femmes de toutes origines désirant suivre des formations à l'emploi, des cours de francisation ou assister à des séances d'information pour une durée limitée dans le temps. Théoriquement, pour cette recherche, ces facteurs signifient que l'on s'ouvre à un échantillonnage dit « au hasard, effectué en respectant le principe selon lequel chaque individu a une chance connue, non nulle et égale d'être choisi. » (Van der Maren, 1995, p. 327) Initialement, les critères de recrutement visaient de mener une recherche auprès de trois à huit participantes d'origines, de résidences, de conditions d'immigration et de statuts sociaux variés, et âgées de 18 à 65 ans. Idéalement, les femmes devaient comprendre le français ou désirer le pratiquer et avoir un statut d'immigrante de première génération (nées à l'extérieur du Canada). Aucun prérequis en art n'était exigé.

Dans les faits, le groupe désigné par la direction de Petites-Mains pour participer au projet de recherche allait au-delà des attentes en fait de disponibilité et de variété des origines. Ce groupe de femmes est composé de quinze femmes d'immigration récente (8 mois à 3 ans). Les femmes sont âgées de 18 à 30 ans (moyenne d'âge de 25 ans), en grande majorité elles sont parrainées, elles ont immigré de leur propre gré, elles sont réfugiées et ont fui une catastrophe naturelle. Ces femmes sont originaires d'Algérie, du Maroc, d'Haïti, de l'Inde, du Bangladesh, de l'Afghanistan, de l'Iran et de la Roumanie. Les trois quarts des femmes sont mariées, la moitié a des enfants, deux sont fiancées et une a divorcé moins d'un mois après son arrivée. La moitié du groupe n'a jamais travaillé et pour la majorité des jeunes familles, le statut social a diminué avec l'immigration, sauf pour celles qui vivent avec les parents ou les beaux-parents et celles dont le mari était au Québec depuis au moins dix ans. Plus de la moitié des femmes possède très bien le français et le tiers comprend l'anglais. Deux femmes du Maghreb parlent et comprennent le français de façon relative et cinq femmes originaires des pays de

l'Asie centrale étant à l'aise en anglais ont suivi des cours de français pour travailler et faire la demande de citoyenneté canadienne.

Un tableau sur les données sociodémographiques (en date du 20 octobre 2011) montre le pays d'origine, l'âge, les langues parlées par ordre de facilité, la date d'arrivée, les statuts d'immigration, le nombre d'enfants et l'expérience de travail :

PAYS	ÂGE	LANGUES	ARRIVÉE	STATUTS		ENFANTS	SCOLARITÉ	TRAVAIL
Algérie	29	Fr. Ara. An.	2008	parrainée	mariée	2	Cégep	oui
Afghanistan	20	Fr. Pach. An.	2003	réfugiée	fiancée	0	sec. IV	non
Afghanistan	18	Fr. Pach. An.	2003	réfugiée	fiancée	0	sec. IV	non
Bangladesh	28	An. Ben. Fr.	2008	parrainée	mariée	0	Maitrise	non
Inde	28	An. Pen. Fr.	2007	parrainée	mariée	1	Cégep	oui
Iran	27	An. Pers. Fr.	2009	accompagnée	mariée	0	Bacc.	non
Haïti	25	Fr. Cré.	2009	parrainée	mariée	0	Cégep	oui
Haïti	20	Fr. Cré.	2010	réfugiée	célibataire	0	Cégep	non
Haïti	30	Fr. Cré. An.	2009	accompagnée	mariée	2	Cégep	oui
Maroc	25	Fr. Ara.	2005	parrainée	mariée	3	Cégep	non
Maroc	30	Fr. Ara. An.	2010	parrainée	mariée	3	Cégep	oui
Maroc	26	Fr. Ara.	2008	parrainée	mariée	1	Cégep	non
Maroc	23	Ara. Fr.	2009	parrainée	mariée	1	sec. IV	non
Maroc	26	Ara. Fr.	2010	parrainée	mariée	0	sec. V	non
Roumanie	24	Fr. Rou. An.	2011	indépendante	fiancée	0	Bacc.	non

Données socio-démographiques au 20 octobre 2011.

Au moment de commencer l'intervention, les femmes étaient ensemble depuis deux mois et formaient un groupe uni par leurs activités communes de recherche d'emploi et de formation. La plupart avaient été formées en administration dans leurs scolarités et celles qui n'avaient jamais travaillé cherchaient surtout à se placer en cuisine ou dans une garderie. Une femme de la Roumanie n'a pu terminer le projet de création parce qu'elle a trouvé un travail à temps plein. Pour donner préséance aux recherches et aux stages d'emploi, les ateliers de création en art ont parfois été déplacés dans l'horaire, mais ils n'ont jamais été annulés. Sur tout le groupe, trois femmes disaient avoir déjà participé à des activités artistiques, deux étaient déjà allées au musée ou dans une galerie d'art et deux femmes avaient un artiste-artisan dans leur famille.

3.4 TRAITEMENT ET ANALYSE DES DONNÉES

La rigueur dans la consignation des données multiples et l'organisation de celles-ci ont favorisé l'analyse. Trois principes ont aidé à maintenir le fil de la recherche :

- 1) la prise de note rigoureuse des observations, par exemple dans le journal de bord, la transcription des entretiens, le classement des photos, la tenue des dossiers de chaque femme constituant les sources des données complémentaires;
- 2) l'évaluation régulière du rapport entre l'objet de recherche et les données ethnographiques et empiriques, par exemple à travers les divers moyens de la collecte des données témoignant de l'expérience des femmes et par la triangulation;
- 3) la référence constante aux objectifs et à la question de recherche, en l'occurrence, l'amorce de compréhension et d'interprétation de ce qui fait sens pour les femmes.

3.4.1 L'étude multicas : un mode d'investigation de contextes humains

La question de recherche vise à comprendre l'expérience des femmes et mène à l'étude de cas, plus précisément l'étude multicas. Ce mode d'investigation se présente comme la meilleure façon d'aborder l'étape d'analyse afin d'examiner les phénomènes et d'interpréter ceux-ci dans toute leur complexité. L'étude multicas est « une technique particulière de cueillette, de mise en forme et de traitement de l'information qui cherche à rendre compte du caractère évolutif et complexe des phénomènes concernant un système social comportant ses propres dynamiques. » (Collerette, 1997, p. 81). Cette technique cherche à éclairer les liens unissant les divers éléments tels que la richesse des situations de relations humaines et les significations que ces acteurs attribuent à la situation. Robert Yin prétend que « par rapport à l'étude du cas simple, une étude multicas, a pour but de découvrir des convergences entre plusieurs cas, tout en contribuant à l'analyse de chacun des cas. » (cité dans Karsenti et Demers, 2004, p. 231; Yin, 2014)

Toutes les femmes du groupe qui ont participé à cette recherche méritent d'être citées. Toutefois, la mise en forme des données a mené à faire la sélection des cinq cas les plus

significatifs parmi le groupe. Il est à noter que les femmes retenues pour ces études de cas ne constituent pas des modèles ou des stéréotypes. Les cas retenus devaient refléter des caractéristiques variées plus ou moins contrastées, riches, reflétant de la profondeur et de la complexité en ce qui a trait à la création en art, à la robe de papier, aux histoires, aux statuts, à l'âge et à l'immigration. Tel que l'explique Robert Stake (1994), le cas est d'un intérêt secondaire, il joue un rôle de support, facilitant la compréhension de quelque chose de plus large et complexe comme la dynamique de l'action et des rapports humains. Les activités de création en art et le récit du parcours migratoire ont montré la richesse de l'expérience de rencontre interculturelle avec ces femmes, et par extension, avec les autres femmes du groupe, et pour certaines avec les membres de la famille.

3.4.2 La triangulation : garante d'une analyse riche et complexe

Pour procéder à une étude de cas multiple, le chercheur doit s'assurer d'avoir couvert l'objet d'analyse sous divers angles. À cet effet, plusieurs types de triangulation peuvent être réalisées en recherche (Collerette, 1997; Mucchielli, 2004; Yin, 1984; Zamanou et Glaser, 1989), par exemple, la triangulation des données, la triangulation des chercheurs, la triangulation des théories ou la multistriangulation. Dans le cadre de cette analyse, une multistriangulation se présente d'abord avec une triangulation des données par les entrevues menées avec les femmes, la prise de photo régulière des activités d'atelier et les observations recueillies dans le journal de bord. Une triangulation de chercheurs se réalise également avec mes directrices de thèse dont l'une est spécialisée en art et l'autre en travail social, faisant écho au lien entre les observations en atelier et les concepts du cadre théorique. Une autre forme de triangulation apporte un point de vue différent sur les données avec la collaboration d'observateurs occasionnels tels que la direction du centre et les intervenants sociaux sur place, la stagiaire en art visuel, les invités et les visiteurs conviés à partager leur avis sur les activités d'atelier et les réalisations des femmes.

3.4.3 L'analyse et la présentation des données

Trois éléments se distinguent dans la production de l'étude multicas, soit : 1) le cadre général correspondant à une posture compréhensive s'appuyant sur l'expérience des acteurs; 2) la collecte et la mise en forme des informations; 3) l'analyse du cas. La technique de l'étude de cas avec la collaboration des acteurs est tout à fait appropriée ici, car elle « permet de reconstituer le processus suivi pour le scénariser et le documenter. » (Collerette, 1997, p. 83) Toutefois, la mise en forme du cas pose le problème particulier des informations à retenir et donc nécessite de clarifier celles qui sont liées à la question et aux objectifs de recherche.

L'étude multicas comporte deux niveaux de compréhension et de présentation des données : le premier niveau porte sur la narration de la situation étudiée et le second, d'un ordre d'abstraction supérieur, porte sur les significations.

Pour cette recherche, le premier niveau a impliqué la production de textes descriptifs pour les histoires de cinq femmes. À partir de ces descriptions de cas et en regard des objectifs de recherche, des caractéristiques communes ont formé une matrice touchant la création en art, le souvenir d'un vêtement et les repères culturels, l'image de soi, la migration, les traditions et l'autoperception de ces femmes dans la société d'accueil. En procédant avec une matrice conçue pour les besoins spécifiques couvrant tous les cas, il est possible de bien cibler les caractéristiques à étudier (Huberman et Miles, 1991) afin d'arrimer les données de façon méthodique. Dans ce premier niveau de présentation plus ou moins descriptif, le lecteur doit pouvoir suivre aisément l'évolution des événements et trouver les éléments pertinents permettant de saisir les divers aspects marquant un intérêt. À ce niveau descriptif, « il s'agit de rendre des choses compliquées compréhensibles. » (Bernard, 1988, p. 432) Il est important que la narration de la situation et de son évolution soit faite à partir du point de vue des acteurs et de celui du narrateur (Collerette, 1997). Comme il a été dit plus tôt, on vise que « ceux qui créent la réalité sociale soient les mêmes que ceux qui créent le sens de cette réalité. » (Barel, 1984, p. 111).

Dans la rédaction du deuxième niveau de présentation, soit l'analyse transversale, le lecteur doit pouvoir saisir les liens de causalité circulaire entre les événements qui sont présentés. À cette étape, le chercheur établit les critères qui lui permettront d'approfondir sa réflexion. Pour cette thèse-intervention artistique, le cadre conceptuel élaboré au point 2.4 « l'identité narrative en tant que vecteur de création en art en contexte interculturel » (voir p. 83) est déterminé comme celui qui éclaire le mieux ce deuxième niveau de significations où les concepts représentant les thèmes sont mis en rapport avec les données empiriques. La synthèse des concepts présentée apparaît comme un ancrage central auquel des éléments s'arriment pour créer un sens. L'expérience de création en art croisant celle du parcours migratoire saura témoigner de la construction identitaire de chacune des femmes. Dans le cadre de cette thèse intervention en art, la robe de papier en tant que métaphore de l'identité des femmes porte les significations permettant de comprendre et de répondre à la question de recherche.

3.5 ÉTHIQUE

L'éthique constitue un paramètre de complémentarité essentiel à la rigueur d'une recherche qualitative. Les aspects pratiques de l'éthique concernent le respect de l'intégrité des personnes, le consentement éclairé, l'évaluation des avantages et des risques pour les participantes, le choix juste et éclairé des femmes ainsi que la confidentialité des données recueillies. À la suite de l'obtention du certificat de l'Énoncé de politique des trois Conseils concernant l'Éthique de la recherche avec des êtres humains (EPTC), le formulaire long sur l'éthique et le formulaire de consentement à la recherche ont été soumis à l'approbation du Comité à l'éthique du doctorat Études et pratique des arts (voir l'appendice C, p. 206).

Les organismes sollicités ont exigé l'obtention de l'approbation de recherche avant d'accepter toute intervention artistique. Au moment de commencer les activités, les femmes ont été réunies en groupe pour prendre connaissance des détails de l'entente, poser leurs questions et signer le formulaire de consentement à la recherche. Toutes les autres personnes impliquées de près ont été tenues informées du cadre éthique de cette recherche. Une copie du formulaire de

consentement signé a été remise à chacune et l'original a été conservé en lieu sûr. En cas de besoin, les femmes avaient accès au formulaire long sur la recherche pour consultation ou pour des questions. Au moment des entretiens individuels, chaque femme informée de ses droits relatifs au consentement était libre de ne pas participer ou d'interrompre l'échange. Avant de commencer l'entretien, les informations du formulaire de consentement ont été présentées à nouveau à chacune des femmes avant de poursuivre avec l'introduction au sujet et les objectifs de l'entretien. Sur les quinze femmes, une seule a refusé de participer pour des raisons personnelles. Les entretiens ont été enregistrés sur un appareil numérique, conservés en lieu sûr et sont demeurés confidentiels. La transcription manuscrite ne permet pas d'identifier les personnes et des noms fictifs ont été choisis.

Martha Anadón (2006) rappelle à juste titre que le chercheur doit demeurer conscient de ses biais, de sa posture et de sa propre subjectivité à toutes les étapes de sa recherche. Le suivi de l'action et de la réflexion dans le journal de bord du chercheur est propice à entretenir la conscience de l'impact de nos faits et gestes sur l'autre. C'est ainsi qu'à un niveau pratique et personnel, les questions éthiques ont continué de faire leur chemin. Ceci a significé pour moi qu'il fallait toujours chercher à bien me connaître, me questionner, être consciente de mon pouvoir sur l'autre, travailler à un savoir-être et un savoir-faire créatifs à travers mes différents rôles de chercheur, d'intervenante, d'artiste et de femme de la société d'accueil.

3.6 LIMITES DE LA RECHERCHE

Les limites touchant les aspects de cette recherche-action sont complexes et se situent à différents niveaux. Les concepts de cette thèse intervention ne posent pas de limites, car ils peuvent être mis à contribution dans d'autres contextes avec des acteurs différents. La recherche qualitative en art n'apporte pas toutes les réponses, toutefois elle fait voir des expériences pouvant inspirer d'autres disciplines, d'où l'intérêt de la collaboration. Au-delà de considérations « accessibles ou transférables », les limites de cette recherche qualitative se trouvent à trois niveaux : 1) le recrutement, concernant le contexte; 2) l'échantillon, concernant le groupe de femmes; 3) l'outil principal de recherche, concernant le chercheur.

1) Le recrutement : Le contexte où a eu lieu l'intervention artistique a été déterminé par le hasard, ce qui en fait un cas assez unique et difficile à reproduire selon les mêmes conditions. La situation géographique en milieu urbain rend compte d'une réalité différente de celle des régions. Dans tous les cas, les directeurs des organismes ont été les premiers à convaincre de la pertinence de cette intervention artistique par la recherche-action. Celle-ci n'aurait pas été possible sans l'assurance d'une éthique, d'un projet avec des objectifs clairs et d'un minimum de connaissances de l'interculturel et du phénomène du parcours migratoire. Le court laps de temps disponible a nécessité de procéder rapidement pour démarrer les activités, se faire connaître, prendre connaissance des lieux, des personnes, des motivations de chacun et planifier une collaboration avec la travailleuse sociale. Toutefois, l'accès au centre et la possibilité de déborder de l'horaire ont permis de consacrer plus de temps à l'accompagnement des femmes. L'image du chercheur universitaire a un certain impact sur les rapports et les représentations faisant en sorte qu'il a été nécessaire de préciser et de remettre les choses en perspectives régulièrement auprès des personnes.

2) L'échantillon : Les participantes qui devaient se présenter tous les jours à leurs activités régulières de formation pour bénéficier de la compensation financière étaient avant tout liées à leur engagement à la recherche d'emploi pour un temps déterminé et donc, de passage à Petites-Mains. À tout moment, celles-ci pouvaient partir lorsqu'elles avaient trouvé un emploi. Les femmes engagées dans ce projet malgré elles n'étaient pas toutes motivées pour cette activité de création en art et plusieurs d'entre elles n'auraient pas participé sans les encouragements de la direction, du personnel et de moi-même. Ces facteurs ont été largement compensés par l'intérêt porté à leur endroit et leurs expériences personnelles, les étapes et les apprentissages variés du projet et l'effet d'entraînement de certaines femmes du groupe. Les femmes ont fini par s'approprier ce défi qu'elles ont transformé en espace de relâchement du stress et en source de motivation et de fierté. Les toutes premières démarches de recrutement ont montré la difficulté de rassembler des femmes immigrantes pour un projet sur l'identité malgré l'attrait séduisant de la création d'une robe. Cette forme d'obligation de participation

au projet représente une limite de la recherche bien que l'on ait mentionné aux femmes qu'elles avaient le choix de participer ou non dans le cadre de cette recherche.

La maîtrise inégale de la langue a pu constituer un facteur limitant l'approfondissement du dialogue avec les femmes. Les rencontres individuelles dans lesquelles les femmes se sentaient détendues et en confiance sont demeurées les plus riches et productives en termes de contenu réflexif et de partage. Le nombre de femmes était beaucoup trop grand pour approfondir un dialogue avec chacune et il aurait été impensable de séparer le groupe ou de travailler seulement avec certaines femmes. Les rencontres, les explications techniques, les présentations visuelles et les exposés devaient demeurer simples et courts pour concentrer l'attention. Le facteur temps a contraint l'intervention avec les femmes et empêché de faire le suivi du projet concernant l'appréciation de l'expérience de création.

3) L'outil de recherche : En art, l'artiste est le principal outil de sa recherche, car il mène plusieurs aspects de celle-ci. En tant que chercheur artiste, je considère comme limite ma tendance très favorable à l'art, aux histoires, à la rencontre interculturelle et au dispositif de la robe de papier issu de ma pratique artistique. Cette tendance forte me porte nécessairement vers les outils méthodologiques convenant à la façon dont je travaille avec les personnes, les expériences, les histoires, les contextes, l'art. À cela s'ajoutent mes origines québécoises « dites de souche » ainsi que mes convictions personnelles, citoyennes, politiques qui ont certainement teinté mon regard, mon intervention et mes choix théoriques. La combinaison de toutes ces tendances altère nécessairement la perception du sujet et l'interprétation que je peux en faire, par exemple dans le récit des histoires. Ne pas écrire cette thèse au « je » ou au « nous » de manière à laisser toute la place à la parole de ces femmes a été un exercice très formateur pour apprendre à me décentrer. Écrire sur l'autre a forgé ma parole et mon regard mais également un savoir faire et un savoir être tels qu'on les trouvent dans le développement de compétences interculturelles. À l'évidence, la recherche qualitative en art présente le sujet sous un angle singulier. Je souhaite que cette thèse intervention en art inspire le dépassement des limites en rencontrant le regard et la réflexion de lecteurs et de chercheurs d'autres disciplines.

Le chapitre de la méthodologie a présenté la recherche action, tout à fait adaptée au contexte de pratique d'art communautaire avec les femmes immigrantes. Il est intéressant de noter que la recherche-action et l'art communautaire partagent des valeurs de convergence et d'équité, de reconnaissance des histoires et des expériences des personnes en présence. Les outils de la collecte des données tels que le journal de bord, la prise de photos, les entretiens privés ainsi que la description des robes de papier seront particulièrement utiles pour documenter l'intervention artistique dans les moindres détails. Sur ce point, le chapitre IV qui suit présente les paramètres de l'intervention artistique et les histoires de cinq femmes à travers la création en art et leur parcours migratoire. Ce chapitre fera la mise en œuvre de ce qui vient d'être étayé ici comme méthodologie qualitative.

CHAPITRE IV

Pour bien élever les enfants et qu'ils acquièrent le langage correctement et rapidement, ma mère dit qu'il faut faire les gestes de soins quotidiens tout en expliquant avec des mots à l'enfant. Même s'il ne parle pas encore, l'enfant peut comprendre.

Marie-Lorraine (2011)

Le chapitre IV est consacré aux histoires de création de la robe de papier et à celles de la migration de cinq femmes. D'abord, ce chapitre présente une mise en contexte de l'intervention artistique au cours de laquelle des ateliers et des entrevues avec les femmes ont eu lieu. C'est à partir de la chronologie des ateliers que trois grandes étapes successives de la création des robes de papier sont dégagées. Dans un deuxième temps, la narration des histoires de création de la robe de papier et de la migration présente les expériences et les témoignages de cinq femmes. Ces histoires suivent les thèmes dégagés de l'analyse du corpus des observations participantes ainsi que des histoires du parcours migratoire des femmes partagées en entretien privé. Une brève discussion des résultats et une conclusion terminent ce chapitre.

4.1 MISE EN CONTEXTE DE L'INTERVENTION

L'intervention artistique consistait en une série de neuf rencontres conçues comme des ateliers de création en arts. Selon un horaire souple et établi d'avance avec la travailleuse sociale responsable du groupe, les premières rencontres d'atelier débutaient à partir de huit heures trente le lundi. Les femmes qui apprivoisaient les arts visuels pour la première fois ont pu travailler à leur rythme et toute la journée à partir de la cinquième rencontre.

Une étudiante en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal est venue donner un coup de main une demi-journée par semaine pendant sept rencontres. Elle aidait à organiser le matériel d'art, préparer les couleurs tout en accompagnant les femmes individuellement dans leur processus d'atelier et leur réflexion. Un grand local clair et ouvert

faisant 1500 pi² avec des fenêtres sur deux murs était mis à notre disposition. Cet espace offrait toute la liberté de déplacer les grandes tables pour nos besoins et la circulation. En tout temps, deux îlots consacrés aux livres, à l'impression, aux matériaux et à la couture étaient aménagés au centre de l'espace de travail, près d'une longue corde à linge double servant au séchage du papier. Tout ce matériel devait être mobile et prêt à être rangé après chaque rencontre.

Le recueil de l'histoire du parcours migratoire a été fait en parallèle aux rencontres d'atelier et les entretiens privés avec une femme à la fois ont été tenus dans un petit bureau fermé le lendemain des ateliers. Les entretiens se sont répartis entre la troisième et la septième semaine afin de laisser du temps aux femmes et à moi-même de nous apprivoiser un peu et ainsi, éviter un échange trop formel. La majorité de ces femmes nouvellement immigrées n'avaient pas vraiment eu l'occasion de partager leurs histoires avec d'autres personnes en dehors de la famille immédiate. Les échanges se sont poursuivis à d'autres moments, au cours des repas, des fêtes organisées au centre, lors d'une sortie dans une Maison de la culture et au cours de formations sur la religion et la communication interculturelle. Ces moments informels ont permis d'enrichir et compléter le portrait de ces femmes.

4.2 PARAMÈTRES DES RENCONTRES D'ATELIER DE CRÉATION

Pour mieux situer le contexte et introduire les paramètres des ateliers de création, les intentions d'intervention, les approches générales en atelier et les matériaux utilisés seront présentés dans ce qui suit. Un aperçu du contenu des rencontres d'atelier présente les objectifs et les consignes. Un volet « exposition » complète l'ensemble du portrait.

4.2.1 Intentions d'intervention artistique auprès de femmes immigrantes

Comme il était mentionné dans mon objet de recherche au chapitre I, l'intervention artistique sous forme de rencontres en atelier de création a pour but d'interagir avec les femmes pour apprendre à les connaître, les accompagner dans des activités en art visuel tout en échangeant sur leur parcours migratoire et tout autre sujet qui les concerne. La création d'une robe de

papier représente une expérience où l'imaginaire s'exprime et s'ouvre sur un espace de dialogue, d'interaction et d'échange culturel à l'intérieur d'un groupe réuni pour ce projet. Dans ce cadre, l'art se veut un espace d'ouverture et d'exploration permettant d'exprimer une histoire qui parfois a recours à d'autres moyens pour prendre parole. Par exemple, par la création en art, les femmes étaient invitées à se raconter par le traitement de la matière, la couleur, les impressions, le symbole ou autres. L'imaginaire, les émotions et la mémoire entreraient dans la danse des gestes naturels, des sensations, des impulsions et du rythme personnel traduit dans le corps à corps avec la robe de papier de taille réelle.

Le contexte des ateliers de création était favorable à une prise de conscience de l'image de soi, car les femmes se savaient observées et la participation au sein d'un groupe les incitait à porter attention à ce qu'elles projetaient d'elles-mêmes dans cette situation nouvelle. Il est important de souligner que, stratégiquement, le but du projet d'intervention artistique n'était pas d'accompagner les femmes dans un exercice d'illustration explicite de leur histoire migratoire représentée par la robe de papier, quoique cette histoire soit une référence fondamentale dans la création de la robe. Il s'agissait plutôt de ressentir, de voir et d'entendre ce qui faisait appel à la conscience de ces femmes engagées avec elles-mêmes et observer comment ce témoignage identitaire serait mis en scène à travers les rencontres. Cette approche qualifiée d'empathique doit être telle qu'elle mène à croire profondément en l'autre afin de se connecter à celui-ci pour voir et sentir le monde à travers ses yeux, ses gestes et son expérience (Belenky, Clinchy, Goldberg et Tarule, 1986). Ceci implique les manières de prendre, d'apprendre, de comprendre, d'appréhender, de s'approprier, de projeter, de refléter ou d'exprimer le monde. La connexion des expériences devait se produire à travers le partage du parcours migratoire, miroir d'identité de ces femmes, mais également par le choix d'un vêtement souvenir et la création en art qui, pour plusieurs femmes, représente un tout nouveau parcours de découvertes. L'empathie permet la reconnaissance de l'autre et situe l'expérience de création en art à un niveau des rapports humains plutôt que dans la performance technique.

Au sein du groupe, les situations d'échange visaient à favoriser les histoires afin de faire place aux pratiques culturelles et du quotidien, aux valeurs personnelles et symboles propres aux sociétés d'origine et dans les sociétés en général. Les femmes auraient l'occasion de partager leurs opinions sur le vêtement, lui-même porteur d'identités culturelles, de récits et de pratiques. Un moment privé pour le recueil de l'histoire migratoire était prévu dans le but de mieux comprendre et accompagner chaque femme lors des rencontres d'atelier.

4.2.2 Approches générales en atelier de création et matériaux

Pour la majorité des rencontres d'atelier, il y avait une routine de rassemblement de départ pour faire le point afin de bien comprendre les consignes, répondre aux questions et faire des démonstrations de techniques d'impression suivies d'exemples tirés de livres et de démonstrations menant à des explorations en groupe ou individuelles. D'une rencontre à l'autre, les activités se sont adaptées et ajustées au rythme et aux besoins des femmes. L'exposition des robes de papier marquant la fin du projet a été source de grande motivation pour mener tout le groupe jusqu'au bout du trajet de création de chaque robe de papier. Cet aboutissement correspondait aussi à une période importante de la fin des stages de formation célébrée par des fêtes pour les femmes et les employés de l'organisme Petites-Mains.

Les matériaux entièrement fournis consistaient en une sélection de teintes primaires et secondaires en pot de peinture acrylique, des vernis acryliques mat et lustré et des rouleaux de papier servant à la confection des robes. Chaque femme avait accès à un tube de colle en bâton, une paire de ciseaux, un godet pour l'eau, quatre grosseurs de pinceaux et des assiettes de plastique en guise de palettes de mélange des couleurs. Des pastels gras et secs, des crayons-feutres et des crayons de couleur étaient disponibles pour expérimenter le mélange de matériaux. Éventuellement, des matériaux et des techniques se sont ajoutés en fonction de l'aisance et des demandes des femmes tels que le raphia, les perles, les paillettes et les peintures à effet métallique. Des matières comme le vinyle, l'acétate, l'éponge, le liège, le styromousse, le carton et la corde ont servi à faire des pochoirs pour expérimenter les techniques d'impression. Les femmes ont été invitées à apporter leurs propres matériaux,

vêtements originaux, photographies ou objets personnels. Des mannequins faits maison, une machine à coudre domestique et des patrons de couture variés pouvant être facilement modifiés étaient accessibles aux femmes.

4.2.3 Consignes et objectifs du projet en trois étapes

Les consignes de ce projet de création de robes de papier ont évolué à travers trois grandes étapes dégagées de l'ensemble des neuf rencontres d'atelier. Une première étape a servi à l'exploration des différentes techniques, une deuxième a permis aux femmes de passer à la réalisation du papier tissu et une troisième a consisté à l'assemblage de la robe de papier finale pour l'exposition. D'une certaine façon, ces trois étapes font écho à la théorie du processus de création en art de Pierre Gosselin (2005) suivant une dynamique sur trois temps se chevauchant plus ou moins précisément : 1) une phase d'ouverture visant à stimuler les sens et les idées; 2) une phase d'action productive où le jeu et la mise en forme s'entremêlent pour rendre les idées visibles; 3) une phase de séparation où l'œuvre émerge et devient autonome à part entière s'exposant au regard extérieur. Selon Gosselin (2005, p. 4), « la création est une voie qui mène à la connaissance de soi et du monde » car elle invite à s'engager envers soi-même tout en étant attentif à ce qui se passe à l'extérieur.

Des objectifs étaient fixés pour chacune des étapes du projet de manière à favoriser un rapport entre la narration, la robe et les approches de la création. Ainsi, les femmes ont été amenées à se remémorer un vêtement significatif, à raconter leur histoire migratoire et à parler d'elles à travers la création de la robe de papier.

1) Ouverture à l'expérience : stimuler les sens, les souvenirs et les idées

La première étape de la série d'ateliers portait sur des explorations avec les matériaux en parallèle au choix d'un vêtement significatif dans la vie de chacune. L'objectif de cette étape visait le contact direct immédiat avec les moyens d'expression des arts visuels et le vêtement souvenir en tant que vecteur d'histoires. Cette première étape en est une d'exploration et de découverte ludique où chacun se laisse imprégner librement par les multiples approches avec

les matériaux, les récits d'expériences, les mémoires et tout autre apport contribuant à l'amorce du trajet de création. Les explorations avec la couleur et le papier avaient pour but de saisir les façons singulières de faire des traces, de repérer des teintes préférées, de s'approprier des techniques de base et solliciter la participation des sens et des gestes. Les femmes ont appris à mélanger les couleurs primaires, à créer des effets de transparence et de superposition de couleurs. Elles ont travaillé les textures avec les pinceaux, les mains ou l'éponge sur de petits échantillons de papier dont elles ont apprivoisé les réactions diverses et les limites. Elles ont appris à coordonner leurs gestes, travailler debout pour mieux voir leur projet prendre forme, s'organiser avec les outils, le séchage du papier, la couture et s'approprier l'espace du local avec les autres.

Juxtaposée à cela, la référence au souvenir en lien avec un vêtement déterminant et significatif visait à introduire les femmes au regard sur ce dernier par la perspective de la narration d'histoires avant celui de la mode ou du style de vêtement. Solliciter le rapport émotif face à un vêtement mémoire était une façon de faire appel au sens donné à des événements marquants, des personnes chères ou des stades importants et positifs dans leur cheminement de vie. Choisir un vêtement mémoire avait aussi pour but d'interpeler les femmes personnellement de manière à arrimer la création de la robe de papier à une fondation unique à chacune. Ceci correspondait aussi au besoin des femmes de se référer à quelque chose de concret et tangible qui colle à leur réalité, leur expérience, leurs sensations, leur fibre émotionnelle.

2) Action productive : jouer et donner forme à l'abstrait

La deuxième étape des rencontres d'atelier portait sur la teinture et le décor du papier ainsi que le choix du modèle et du patron de couture pour confectionner la robe de papier. Cette deuxième étape avait pour objectif d'amener peu à peu les femmes à jouer et mélanger leur façon personnelle de s'approprier les matériaux avec les mémoires liées à un vêtement ou leur histoire migratoire. En parallèle à cela, des démonstrations de techniques de pochoir, de découpage et d'impression étaient présentées. Des images permettaient de porter un regard sur les décors de tissu, les symboles de certains motifs, les types de vêtements et les repères

culturels. Dans cette phase d'action productive, plusieurs liens, analogies, emprunts et mélanges provenant de sources variées peuvent être envisagés. Tout en continuant d'investir les voies d'expression possibles, les échanges sur la culture, les symboles, les goûts personnels, les pratiques autour du vêtement et l'immigration pouvaient avoir lieu. Le vêtement invitait également à parler de climat, de traditions, de présentation de soi, d'image corporelle, d'occasions spéciales, d'achats, de mode et du quotidien. Des aspects du passage migratoire comme l'adaptation, la perte du contact avec la famille, les contrastes de l'éloignement, l'acclimatation, la pratique religieuse, les rapports humains nouveaux ou la langue pouvaient être amenés dans les échanges.

À partir d'une sélection d'images et de livres accessibles en tout temps, les femmes ont été introduites au vêtement dans le costume de spectacle, le vêtement traditionnel, la mode, l'anti-mode et l'art contemporain. Le décor des tissus a été présenté par styles de motifs géométriques, inspirés de la nature ou de représentations humaines, en mettant l'accent sur la charge narrative, culturelle et symbolique de ceux-ci. Les modes d'impression communs au tissu et à l'art visuel comme l'estampe et le pochoir ont fait l'objet de démonstrations dans le but d'encourager les femmes à produire leur tissu de papier imprimé, à s'approprier certains de ces motifs ou à inventer les leurs. D'autres approches les ont conviées à découper, froisser, plier et plisser le papier pour explorer la matière. Les femmes ont appris à tailler à partir d'un patron de couture et utiliser une machine à coudre pour en arriver à confectionner leur robe de papier.

En parallèle à ces activités d'atelier, le recueil de l'histoire migratoire a débuté auprès de chacune des femmes. L'entrevue avait pour objectif de couvrir les trois temps indissociables du parcours migratoire, soit le projet de migration, l'émigration et l'immigration. Les questions permettaient de dresser un portrait descriptif et chronologique de la migration ainsi que des aspects en lien avec l'adaptation à la société d'accueil, la famille, les rapports du couple ou avec les enfants. L'éducation et la religion étaient abordées selon les préoccupations et réalités de chacune. Les valeurs, le travail et les projets d'avenir venaient conclure l'échange.

Les activités de création en atelier ainsi que les autres rencontres informelles représentaient des occasions pour continuer les échanges et enrichir les histoires migratoires de chacune des femmes. La collecte de toutes ces histoires avait pour utilité de servir de point de repère et d'échange complice avec les femmes à travers la création de leur robe de papier.

3) Séparation : regard extérieur sur la forme émergée

À la troisième étape, l'objectif visait à amener les femmes plus loin dans le code visuel pour ajouter une dimension toujours plus originale et personnalisée à leur robe. Il y avait là un amalgame possible de toutes les étapes précédentes impliquant les empreintes personnelles, les histoires liées au vêtement et au parcours migratoire, les symboles, les repères culturels et le traitement des matières. Devant leurs robes de papier prenant forme sous leurs yeux, les femmes beaucoup plus confiantes et autonomes étaient en mesure d'appliquer les techniques qu'elles s'étaient appropriées et d'aider les autres le cas échéant. À cette étape cruciale symbolique et pour mieux comprendre ce qui était attendu d'elles, des témoignages et des robes de papier autobiographiques leur ont été présentés par une invitée artiste immigrante et par moi-même en tant qu'artiste. Faisant écho au travail d'autres artistes ayant utilisé le vêtement comme véhicule de création, ces présentations montraient des robes de papier où les histoires étaient mises en scène de différentes façons. Cette troisième phase correspond à une réorganisation des idées et des choix retenus menant à une nouvelle consolidation des symboles avec l'objet robe de papier. Dans le cadre de ce projet, la consolidation a été facilitée grâce à la mise en troisième dimension de la robe de papier prenant sa place dans l'espace. La phase de séparation s'est démarquée par le travail de la robe sur le mannequin de fabrication « maison » fourni à chacune. La robe de papier en trois dimensions révélait du même coup l'illusion d'envelopper un corps tout en opérant une forme de décentrement de soi pour ces femmes.

Une visite dans une « Maison de la culture » du quartier avait permis au groupe de voir une exposition commentée d'œuvres phares d'artistes en arts visuels du Québec. À travers les œuvres, les femmes ont pu reconnaître les approches utilisées en atelier telles que le collage, l'impression de motifs, la peinture avec les mains, le jeu des couleurs et les symboles

personnels. Des femmes disaient ne pas comprendre les images ou l'imaginaire de ces œuvres, toutefois il était intéressant de les entendre dire qu'elles pouvaient apprécier les approches avec les matériaux, semblables à ce qu'elles faisaient elles-mêmes dans les ateliers.

4.2.4 L'expérience de création des femmes et l'exposition des robes de papier

Des questions soumises au groupe se sont ajoutées à la collecte de témoignages sur l'expérience de création des robes de papier (voir l'appendice E. p. 210). Les questions en trois temps couvrent : 1) la description de la robe de papier; 2) les idées ayant traversé l'esprit des femmes durant la réalisation; 3) l'expérience personnelle tirée de ce projet. Parmi les commentaires, plusieurs femmes disent avoir beaucoup aimé le travail avec la couleur et les mélanges pour faire le décor. Elles ont été heureuses de découvrir les autres cultures en présence et l'histoire de leurs costumes. Certaines étaient contentes d'avoir des notions en art pour pouvoir faire des activités avec les enfants à la garderie et à la maison. Des femmes se sont découvert de nouveaux talents et ont voulu en savoir plus sur la couture et l'achat de matériel d'artiste. La plupart des femmes ont pris des photos de leur projet pour le montrer et l'expliquer à leur famille et plusieurs ont dit qu'elles auraient porté la robe si elle avait été en tissu. Durant la création de la robe de papier, la majorité des femmes disent avoir beaucoup pensé à leur mère en particulier. D'autres ont souligné le travail de leurs parents, tout ce qu'ils ont fait pour elles et les valeurs qu'ils leur ont transmises. Ce projet a représenté un très grand défi pour chacune, mais celui-ci a été compensé par la fierté d'avoir réussi à terminer la robe de papier avec tout le groupe, d'avoir senti le respect des autres femmes envers leur création ainsi que la solidarité et l'entraide de chacune. Certaines ont dit être prêtes à accomplir « n'importe quoi » et se sentaient vraiment plus en confiance. D'autres disent avoir vaincu la peur de parler en public et appris à collaborer avec d'autres cultures.

L'exposition des robes de papier constitue un moment privilégié pour montrer et parler des réalisations de chacune des femmes à des visiteurs qui repartiront avec leur expérience esthétique personnelle. Cette autonomie de l'œuvre dans le cadre d'une exposition représente tout un monde complexe de perception, d'accueil et d'appropriation du projet par les milieux

publics. À la fin des ateliers en décembre 2011, les robes de papier ont été exposées à quatre occasions et chaque exposition a donné lieu à une mise en scène différente, pour la plupart, organisée en très peu de temps et conjointement avec les hôtes de ces lieux d'exposition.

La première exposition d'un jour a eu lieu auprès des femmes en formation et du personnel du centre Petites-Mains avant les vacances de Noël. Quelques femmes ont pris plaisir à montrer leur robe et se prendre en photo avec des amies du centre. Cette exposition a été la plus significative pour les femmes qui avaient passé beaucoup de temps ensemble dans le local où étaient présentées leurs créations uniques. Les réactions des autres femmes du centre qui étaient formées à la couture industrielle et travaillant avec du « vrai tissu » allaient de la surprise, au rire admiratif, aux regards étonnés et sans mots. Certaines commentaient ce détournement de vêtements traditionnels en discutant passionnément.

Plus tard, en mars 2012, une autre exposition d'une journée intitulée « De la femme nait la lumière » a été organisée et présentée auprès d'un public plus grand à l'occasion de la Journée de la femme au centre Petites-Mains (voir l'appendice F, p. 211). Dans un grand local ouvert, les robes très colorées ont été mises en valeur au centre de la pièce à différentes hauteurs dans un décor de tissu beige, imitant des dunes. Un petit cartel avec le prénom, le pays d'origine et une phrase représentative de chaque femme accompagnait chaque robe. De grands panneaux montraient des photos du processus en atelier et un livre de signature était accessible pour laisser des commentaires. Les femmes présentes en soirée étaient plutôt réservées et intimidées par autant d'intérêt du public. Un carton d'invitation et une affiche ont été produits pour annoncer l'évènement qui comportait une remise des diplômes, un défilé de mode, des discours et une soirée animée. Des dignitaires, des membres de communautés religieuses liés au centre, des partenaires, des journalistes de la radio et de la télévision, des parents et amis sont venus à cette journée. Une allocution pour présenter le contexte et la démarche du projet a été prononcée devant l'assistance en soirée. La moitié du groupe de femmes a revu les robes dans une mise en scène élaborée et dans un cadre festif.

Le 21 mars 2012, une troisième exposition des robes de papier a pris place au Musée des maîtres et artisans du Québec. L'exposition des robes de papier colorées qui coïncidait avec l'équinoxe du printemps et avec l'immigration récente de femmes a inspiré le titre de « Fleurs d'équinoxe et robes de papier » (voir l'appendice F, p. 211). Exposer les robes de papier dans ce musée représentait une forme d'inscription symbolique du témoignage des femmes dans une institution québécoise dont le directeur est particulièrement favorable aux échanges interculturels et à la valorisation de la diversité culturelle. La mise en scène des robes dans cet espace avait été entièrement prise en charge par un groupe de stagiaires en technique d'aménagement d'exposition. À la différence des deux premières expositions, les robes avaient été séparées et réparties à travers le musée, forçant le visiteur à parcourir les lieux à leur recherche. Prévues pour durer dix jours, l'exposition bien reçue des robes de papier s'est prolongée sur deux mois.

Un cartel avec un court extrait représentatif de l'expérience des femmes ainsi qu'une description des techniques employées accompagnait chaque robe. Un document visuel montrant des photographies des ateliers pouvait être consulté sur place pour saisir la progression du projet (voir l'appendice G, p. 212). Des images de l'exposition ont été accessibles pendant plus d'un an sur le site Facebook du centre Petites-Mains. Une allocution a été prononcée en ouverture d'évènement présentant le contexte, le projet de création et les objectifs. Des invitations spéciales ont été envoyées aux femmes pour les avertir de la prolongation de l'exposition à partager avec leurs familles.

En juin 2012, une exposition d'un jour a eu lieu à la Maison des parents sous la recommandation du centre Petites-Mains, partenaire de l'organisme. L'exposition avait lieu dans le salon double de la maison où une dizaine de robes de papier avaient été placées en petits groupes, comme s'il s'agissait de personnes en conversation. Les responsables qui ont trouvé le projet original étaient touchés par les histoires des femmes et la diversité des robes.

4.3 HISTOIRES DE ROBES DE PAPIER ET HISTOIRES DE CINQ FEMMES IMMIGRANTES

Dans cette portion du chapitre, les histoires de la création de robes de papier et du passage de la migration pour cinq femmes seront présentées. Les histoires font appel aux entrevues, aux interactions, aux anecdotes, aux pratiques et à d'autres facettes identitaire, culturelle et personnelle ayant contribué à cette expérience de rencontre interculturelle. De grands thèmes concernant les trajets de création et de migration ont été dégagés pour organiser la narration de ces histoires.

Le récit de la robe de papier pour chacune des cinq femmes est basé sur mes observations et mes échanges avec celles-ci au cours des ateliers. En regard de la narration des histoires de robes de papier, les thèmes communs qui seront appliqués à toutes les histoires du trajet de la création menant à la robe de papier touchent :

- 1) la réaction face au projet de la robe de papier : déterminant dans l'engagement des femmes face à leur projet;
- 2) le souvenir d'un vêtement et les repères culturels : faisant référence aux contenus de mémoire et aux aspects affectifs;
- 3) la représentation de soi : en lien avec l'image de soi et les modèles d'identification;
- 4) les approches avec les matériaux en art : faisant écho aux intentions, aux impulsions naturelles gestuelles et au caractère;
- 5) la description de la robe et ses particularités uniques : constituant le thème ou le symbole qui fait intrigue.

Les histoires migratoires sont basées sur le contenu des entretiens ainsi que sur les notes d'observation du journal de bord du chercheur. En regard de la narration du récit de la migration, les thèmes suivants seront abordés pour la narration de l'histoire migratoire de ces femmes :

- 1) la chronologie de la migration : faisant référence aux motivations de départ, à l'arrivée et aux statuts;

- 2) les repères culturels regroupant les valeurs et les traditions : faisant référence aux contenus susceptibles d'être mis à l'épreuve par l'adaptation;
- 3) l'auto-perception de ces femmes dans la société d'accueil : en lien avec l'oscillation identitaire, le questionnement intérieur/extérieur, ici/ là bas.

Cette portion du chapitre présentant les histoires des femmes est complétée avec un commentaire à partir de mon observation participante, une première amorce de croisement des histoires et une conclusion.

4.3.1 Histoires de Marie-Lorraine : Guidée par la foi



4.1 Petits papiers de Marie-Lorraine

1) *La réaction face au projet de la robe de papier*

Marie-Lorraine avait un regard inquiet lorsqu'elle est entrée dans le local habituel où avaient lieu les rencontres hebdomadaires du groupe de femmes. Ce matin-là, tout ce qui s'y passait annonçait de l'inconnu. Elle en était figée dans sa posture, n'osant pas trop remuer, à moins que ça ne fût le froid qui commençait à se faire sentir dehors. Parmi toutes ces femmes silencieuses, intriguées ou amusées par la transformation du local habituel en atelier d'art, retrouver ses deux amies haïtiennes la rassurait déjà. Assises et collées les unes aux autres dans leurs manteaux d'hiver, elles échangeaient discrètement quelques mots en créole.

Les premières explorations avec la couleur se sont faites conjointement avec ses amies. Il fallait comprendre comment mélanger la couleur, comment manipuler les pinceaux, comment prendre soin de ne pas laisser sécher ceux-ci. Après plusieurs essais, le plus fascinant pour elle a été de contrôler le mélange de la couleur pour en arriver à la teinte de rose désirée. Le parallèle avec la cuisine avait eu un certain effet sur la préparation de grandes quantités de couleur, au point où elle en avait oublié de faire ses essais sur papier.

Plus tard dans les rencontres, Marie-Lorraine disait avoir habité non loin d'un voisin artiste peintre dans son pays, mais qu'elle n'avait jamais imaginé être un jour plongée dans un atelier d'art pour créer une œuvre de son cru. La mise en train de son projet de robe de papier avait pris un certain temps à démarrer. Peut-être était-ce un peu pour retarder son engagement dans un projet qu'elle voyait immense, aussi haut qu'une montagne à grimper.

2) *Le souvenir d'un vêtement et les repères culturels*

Le projet de création s'annonçait un peu moins stressant et plus agréable lorsqu'est venu le temps de parler de vêtements associés à de bons souvenirs ou dans lesquels les femmes s'étaient senties à leur meilleur à certaines périodes de leur vie. Pour Marie-Lorraine et une bonne majorité des femmes du groupe, la robe de mariée symbolisait un souvenir marquant, une étape très déterminante de la vie de jeune fille.

Nos échanges avaient soulevé les différences entre les femmes et les pays où l'on valorise et l'on adapte le vêtement traditionnel à la vie moderne. Ceci nous a amenées à parler des racines africaines, des conquêtes et du cours de l'histoire d'Haïti. Les robes portées par les femmes du pays sont toujours très simples et pratiques, et à Haïti, la mode nord-américaine est adoptée plus que toute autre. Les discussions ont eu pour effet d'intéresser les femmes au vêtement comme témoin important de l'histoire culturelle de leur pays d'origine.

Marie-Lorraine avait dans l'idée de confectionner une robe qu'elle porterait pour aller à l'église. Elle s'identifiait parfaitement à ce contexte de communion et d'harmonie où tout le monde faisait attention à ses vêtements et à ses manières. Ce n'était pas qu'une robe ne

l'ait marquée en particulier, mais elle s'était concentrée sur cette représentation de l'église rassemblant beaucoup d'étapes importantes de sa vie comme le moment de la communion, son mariage, le baptême de ses enfants, les messes et les funérailles. Le sermon du prêtre, la chorale et la prière, tout cela l'emplissait de moments forts vécus et partagés avec les siens. Marie-Lorraine en avait fait sa source d'inspiration indispensable pour passer à travers les étapes difficiles de sa vie.



4.2 La palette de Marie-Lorraine

3) *La représentation de soi*

Parler de vêtements et d'apparence faisait plaisir à Marie-Lorraine et comme elle aimait bien « tirer l'attention du public », il était très important pour elle d'être bien habillée et bien coiffée. D'ailleurs, elle portait des vêtements assortis à une coiffure très différente d'une semaine à l'autre donnant la réelle impression de quelqu'un de nouveau et d'un âge différent à chaque rencontre. À l'affût de la mode vestimentaire, elle avait déjà adopté les vêtements sobres et foncés de l'Amérique du Nord, mais de temps à autre, elle attirait les regards sur son corsage par une teinte tonique ou claire qui reflétait très bien son humeur. Marie-Lorraine était également bien consciente de l'effet de son sourire qui lui attirait la sympathie et de bonnes attitudes de la part des autres. De plus, elle était toujours à l'heure, polie et prête à collaborer. Elle entretenait une bonne opinion d'elle et disait soigner sa « beauté intérieure pleine de potentiel », tout en sachant aussi qu'elle possédait les pouvoirs d'une « créature mystérieuse » comme elle le disait elle-même.

Pour confectionner sa robe de papier et bien faire les choses, le patron de couture a été suivi à la lettre et aucune modification n'y a été apportée. Marie-Lorraine avait choisi le patron d'une robe simple et classique, taillée dans un style princesse, longue jusqu'au-dessous du genou et sans manches. Ce style soulignait la forme de la poitrine et la taille, moulant le corps comme un gant. Pour une taille généreuse, le modèle de la robe n'était pas provocant, mais la coupe élégante et structurée était destinée à discipliner le corps tout en permettant aux bras et aux jambes de bouger sans trop de contraintes. Marie-Lorraine s'était identifiée à ce style classique comme à une base solide. Pour la suite de l'aventure de création, elle pourrait se laisser porter par l'inspiration et décider du décor tranquillement à son rythme.



4.3 Teinture des grandes feuilles de Marie-Lorraine

4) *Les approches avec les matériaux en art*

En préparant ce qu'il fallait pour mélanger la couleur, Marie-Lorraine raconte : « Pour bien élever les enfants et qu'ils acquièrent le langage correctement et rapidement, ma mère dit qu'il faut faire les gestes de soins quotidiens tout en expliquant avec des mots à l'enfant. Même s'il ne parle pas encore, l'enfant peut comprendre. »

D'après Marie-Lorraine, le rose pâle est « définitivement » la couleur préférée des femmes et celle des hommes pour les robes portées à l'église. Enthousiaste, et avec l'aide de Sophie, l'assistante des ateliers d'art, elle s'était lancée avec un brin de nervosité dans le mélange de couleur. Pour quatre grandes feuilles de papier nécessaires à la confection de la robe, elle avait préparé sa couleur acrylique de base pour obtenir une teinte moyennement pâle de rose corail. Elle avait bien aimé cette teinte émergée des premiers tests avec le mélange des couleurs du deuxième atelier. De nouveau, comme dans ses premiers pas au cours des ateliers d'exploration de la matière, elle se perdait dans le mélange onctueux de la couleur acrylique. Maintenant, elle était là, debout devant son ouvrage, les bras près d'un corps crispé, retenant son souffle dans le haut dans sa poitrine au niveau de ses épaules, un gros pinceau large à la main. Marie-Lorraine s'était lancée en balançant son bras sur la longueur du papier pour étendre, ici et là, la couleur acrylique concentrée et dense. Elle redoutait à l'avance le moment où il faudrait prendre la longue feuille pour l'amener sur la corde à linge sans qu'elle se déchire. Le processus de teinture la pressait de vouloir terminer cette étape le plus rapidement possible, il y avait quatre grandes feuilles à teindre. Toutes les femmes autour étaient fébriles et déjà à l'œuvre, couvrant la corde à linge de feuilles aux couleurs vibrantes.

Au début, elle n'était visiblement pas à l'aise avec ce qui apparaissait comme un badigeon intuitif. Par un effet d'effleurages de plus en plus rapides et inégaux, le pinceau chargé de peinture laissait les traces d'une gestuelle un peu impulsive, mais l'effet était audacieux et agréable à l'œil. Les premières traces irrégulières de la première feuille maîtrisées, l'exploration avait trouvé un équilibre par une certaine harmonie des taches grenues superposées plus ou moins également en une texture camouflage rose vif sur fond blanc. Il faut dire aussi que les autres femmes approuvaient le résultat au point de vouloir imiter cette texture pour leur projet. Marie-Lorraine était fière de cet accomplissement, elle pourrait enfin respirer doucement.



4.4 La robe de papier de Marie-Lorraine

L'étape de la coupe et de la couture qui impliquait beaucoup de manipulation de grandes pièces de papier ressemblait à un autre beau défi et elle avait eu besoin d'aide pour démarrer. Avec sa mère et sa grande sœur, Marie-Lorraine avait déjà fait de la couture pour des modifications de vêtements. Mais le papier exigeait plus d'attention et d'indulgence avec elle-même. Comme la plupart des femmes, elle manipulait les morceaux avec soin, faisant bien attention de ne pas plisser ou déchirer le papier afin de garder une forme convenable à sa robe. Une fois passée l'étape de juxtaposition des morceaux en courbes de la poitrine, Marie-Lorraine avait enfin récupéré sa belle assurance pour terminer l'assemblage de la robe.

5) *La description de la robe et ses particularités uniques*

L'effet d'ensemble de la robe de Marie-Lorraine est d'un rose éclatant et vivifiant plutôt uniforme, malgré la texture modulée de la couleur. De plus près, une différence de teinte marquée par l'application d'un vernis sur le panneau central rend cette partie de la robe légèrement empesée et translucide.

Le décor avait représenté le moment où elle s'était le plus investie, où elle avait pu se concentrer sur les détails montrant son intérêt pour des managements plus fins et féminins, mais aussi à son grand étonnement, elle s'était découverte une capacité de décision et de créativité dans un domaine tout à fait nouveau pour elle. Pour adoucir les bords vifs des ouvertures de la robe, de petites plumes ou feuilles blanches de la taille d'un pouce de la main ont été découpées en série et collées une à une en dentelle légère. Un peu de bleu royal d'une voisine avait fait une tache qui tombait au niveau des hanches au dos. Pour masquer l'incident, Marie-Lorraine y a placé trois petites feuilles. Elle a répété le même principe de décor qui rehaussait l'emplacement des hanches devant et derrière. Elle était fière d'avoir trouvé cette solution qui attirait l'attention, laissant imaginer le regard sur des hanches ondulantes.

La robe assemblée et montée sur le mannequin avait donné beaucoup de satisfaction et un temps de réflexion pour penser au décor en revenant sur le vêtement mémoire et des aspects de l'entretien pour le recueil du récit de la migration. Les femmes avaient apprivoisé la routine des ateliers de création et certaines approches avec les matériaux, elles se laissaient séduire un

peu plus par les rêveries de l'imaginaire. Pour les aider à surpasser la confection d'une robe réaliste, elles avaient posé leurs questions après avoir vu des images de robes réalisées par des artistes, vu des exemples de robes de papier et entendu des témoignages de création portant sur des récits personnels. Les témoignages de création d'autres femmes avec la robe de papier avaient grandement marqué Marie-Lorraine.

L'air de rien, les trois petites feuilles avaient à elles seules fait beaucoup pour stimuler la confiance de Marie-Lorraine. Elle se questionnait sur les symboles qui pouvaient représenter sa foi, la paix, l'harmonie et le chant choral qu'elle aime pratiquer. De manière récurrente, Marie-Lorraine parlait souvent du symbole de la colombe de la paix et cherchait comment elle pourrait fabriquer et intégrer un oiseau à sa robe. Peut-être comme un heureux hasard, un oiseau perdu dans des décors des fêtes a trouvé son chemin vers la robe et le nid s'est imposé comme une solution pour finir le bord de l'encolure.

Cette encolure comme un nid en forme de couronne est fabriquée à partir de brindilles de raphia, une fibre venue d'Afrique, et peinte dans le même rose que la robe. Les fibres du nid étaient bien disciplinées et leur allure presque lisse n'était pas sans rappeler les techniques du cours de coiffure que Marie-Lorraine avait suivi. Elle montrait sa fierté d'avoir fait ce beau nid rose solidement accroché au sommet de la robe. Puis elle a peint l'oiseau en blanc et elle l'a couvert de plusieurs jeunes plumes duveteuses. L'oiseau est perché sur la gauche, la tête penchée vers l'intérieur du nid.



4.5 Marie-Lorraine

4.3.1.1 Histoire de migration de Marie-Lorraine

1) *La chronologie de la migration*

Marie-Lorraine chante pendant qu'elle fait ses travaux ménagers. Elle loue Dieu et dit que c'est bon, ça chasse son stress. Elle déclare : « Il y a des paroles vraiment fortes dans le chant qui donnent du courage et de la force. Comme ça, s'il y a quelque chose, ça passe au-dessus de la tête. Chanter en pensant, ça vaut deux fois prier. »

Marie-Lorraine était âgée de 27 ans lorsqu'elle a quitté sa ville natale de Port-au-Prince en Haïti pour arriver à Montréal avec son mari et sa fille en juillet 2009. Elle n'en était pas à son premier voyage en Amérique du Nord, des tantes l'avaient accueillie chez elles pour un séjour à New York, deux ans avant que sa demande d'immigration au Québec ne soit acceptée. Ce séjour de quatre mois en Amérique lui avait donné espoir en un avenir meilleur et un grand désir de trouver un lieu parfait pour vivre tranquille avec sa fille et son mari. De retour en Haïti, elle avait été ravie de voir sa demande d'immigration acceptée très rapidement. Grâce aux contacts de son père, elle allait pouvoir s'installer dans un immeuble tenu par un ami de la famille, au cœur du quartier italien de Saint-Léonard à Montréal.

Marie-Lorraine est la plus jeune d'une grande famille qui fait des affaires dans Port-au-Prince. Le père très respecté de son entourage a plusieurs commerces dont il s'occupe avec ses cinq fils et la sœur plus âgée de Marie-Lorraine. Sa mère a été enseignante après avoir aidé son mari avec ses commerces au début de leur rencontre. Elle était fière de voir ses parents qui se faisaient « féliciter de donner des commerces aux enfants. » Elle n'avait pas encore de commerce sous sa responsabilité comme les autres, mais elle aidait très bien sa mère qui lui confiait plusieurs tâches à la maison comme la gestion des domestiques, des repas et des réceptions des invités des parents. Marie-Lorraine « la fille gâtée de son père », comme elle le dit elle-même, étudiait en coiffure et en gestion.

Sa grande sœur a du talent pour les affaires et s'occupe d'une boutique, d'un commerce de denrées diverses et d'un « Dry » (nettoyeur). Comme elle voyageait beaucoup, le père avait décidé de donner le commerce de nettoyage à son gendre jusqu'à ce qu'il découvre que ce

dernier éprouvait des problèmes. Les affaires et les relations avec l'entourage ont commencé à s'embrouiller après que le père a donné un supermarché à un des fils. Selon Marie-Lorraine qui « voit les jalousies et les hypocrisies depuis qu'elle est toute petite, les gens autour font des plans et ce n'est pas bon. » Elle se met alors à penser de plus en plus souvent : « Mon Dieu, je ne veux pas que mon père donne les choses, je veux aller au-delà, je veux partir ailleurs. Je suis comme ça! » Sur le point de terminer ses études, Marie-Lorraine s'est mise dans la tête que le mariage pouvait ouvrir beaucoup de portes pour trouver du travail ailleurs que dans la famille. Avec le statut de femme mariée, les gens changent d'attitude.

Elle n'était jamais sortie avec d'autres garçons avant de rencontrer celui qui serait son futur mari. Elle avait prié Dieu et lui avait demandé : « Seigneur, donne-moi une seule personne avec qui faire ma vie. » Quelle chance que Dieu ait entendu sa voix et qu'il lui ait envoyé un mari avec qui tout est « vraiment, vraiment, vraiment bien! » Marie-Lorraine porte fièrement son statut de femme mariée parce qu'elle y trouve l'harmonie et le respect tant recherchés. « Tout le monde nous aime, tout le monde nous félicite tout le temps et nous demande comment nous faisons. » Comme elle « a beaucoup parlé à Dieu avant d'embarquer dans le mariage, il y a l'amour partout ». La vie du couple semblait retrouver des airs plus cléments et plus doux, d'autant plus qu'elle était enceinte.

La quiétude n'a pas duré et elle a dû fuir et aller se réfugier à New York auprès de ses tantes chez qui elle a habité quatre mois, c'était en 2007. Aux dires de son mari, c'était « le chaos dans la capitale ». Avec sa fille qui est née durant son séjour à New York, Marie-Lorraine a nourri le rêve de s'installer au Québec dont elle avait entendu parler en très bons termes tôt depuis sa jeunesse. Sa mère lui avait même donné le nom d'une ville québécoise en souvenir d'une femme avec qui elle avait tissé des liens d'amitié très forts. Le Québec ne pouvait qu'apporter du bien à Marie-Lorraine à l'orée de bâtir son avenir avec sa famille, comme elle l'entendait, dans la paix et l'harmonie.

Lorsqu'elle est revenue « au caille » avec sa fille, elle a convaincu son mari de faire les démarches pour immigrer au Québec et celui-ci l'a suivie dans ce projet. Marie-Lorraine

avait beaucoup loué et prié Dieu pour qu'il les aide dans leurs démarches. Elle dit que « Dieu a entendu parce qu'Il a envoyé ce bon ami de mon père qui avait les maisons et qui nous a beaucoup aidés les premiers mois pour trouver les choses. » Les liens avec la famille demeurent très présents, Marie-Lorraine dit : « Mais ici, Dieu a beaucoup aidé » et il continuera d'aider parce que « La famille entend parler de leur fille en bons termes jusqu'au pays. »

2) *Les repères culturels regroupant les valeurs et les traditions*

Marie-Lorraine avait tout laissé, sa « zone de confort » comme elle le dit si bien, pour venir dans un pays où il n'y a pas de famille, seulement elle, son mari et sa fille. Ce n'était vraiment pas facile au début, mais maintenant, elle se considère comme intégrée dans le pays. Grâce à Dieu, elle a de la force et elle est une femme solide qui collabore avec tout le monde. « Pour nous, le plan de Dieu est déjà établi, c'est à nous d'entrer dans le plan. Foi marche avec action : tu dois commencer et Dieu continue. Quand j'ai vu mon grand frère et ma grande sœur, j'ai dit, au lieu de grandir dans la ville où je suis née, je préfère aller ailleurs et c'est pas un mauvais choix parce que... » Le plus important est que partout où elle passe, Marie-Lorraine est reconnue et tout le monde apprécie sa collaboration. Ceci la remplit de bonheur et continue de lui confirmer qu'elle est dans la bonne voie.

Marie-Lorraine a sa famille immédiate et celle plus élargie de l'église qui lui fournit l'environnement propice à la prière, à la rencontre de Dieu et au soutien moral pour continuer de bâtir son avenir. « Dieu donne beaucoup, beaucoup, beaucoup. » Autant qu'elle le peut, elle s'implique dans la chorale et les activités de l'église où elle rencontre d'autres familles avec qui elle se lie d'amitié. Comme dans son Haïti natal, elle « prépare les repas et invite les gens à venir manger chez elle parce que c'est une bénédiction, comme ça l'a été pour sa mère. »

D'ailleurs, sa mère qui est venue passer trois mois les a félicités, elle et son mari, même si elle était découragée de les voir sans gardienne pour s'occuper des enfants. En Haïti, « ce sont les gardiennes qui s'occupent de courir après les enfants, pas les parents! C'est comme ça... » Sa fille va à la garderie et s'habitue bien à son nouveau milieu, par contre, Marie-Lorraine

souhaite que sa fille se discipline et apprenne à ramasser ses jouets et ses papiers pour ne pas faire fâcher son père. Comme elle a un peu de mal à avoir l'obéissance de sa fille à la maison, elle lit des livres sur le sujet et parle de cela aux préposées de la garderie de jour et à celle de l'église qu'elle fréquente. L'autre jour, elle a beaucoup pleuré, elle était vraiment malheureuse de laisser les enfants à son mari parce qu'« il est un peu stressé avec ceux-ci. » Alors, elle prend pour tâche de s'occuper des enfants parce qu'« elle a un bon caractère » et lui s'occupe de faire le rangement de la maison. Son « mari est d'accord avec ce système et ça marche bien comme ça.»

3) *L'auto-perception de ces femmes dans la société d'accueil*

Peu avant de commencer le programme de formation à l'emploi au centre d'insertion Petites-Mains, Marie-Lorraine a fait des études pour être préposée aux bénéficiaires et dit avoir été stressée par les examens. Elle a confiance et dit malgré cela : « Je vais demander à Dieu qu'il ouvre les portes du travail pour moi. Je crois en lui et dans ma force aussi. » Il y a du boulot dans ce domaine, son mari qui a l'habitude de travailler avec les ordinateurs en Haïti fait un travail de préposé avec les personnes âgées. Marie-Lorraine dit qu'il fait les choses « bien, bien, bien, parce qu'il soigne les personnes comme si c'était ses propres parents » puis elle ajoute : « [...] on lui dit que ça va, mais ensuite on lui fait des reproches. Il combat, combat, combat, pour enlever le stress. » Elle aurait aimé travailler au moins pour soulager la tension de son mari, mais elle devait rester avec son fils qui venait de naître.

Marie-Lorraine compte beaucoup sur sa foi pour l'aider dans son cheminement malgré un tracé qui ne ressemble en rien à ce qu'elle a vécu dans son pays. Hier, elle était dans un concert à l'église, ils ont tous chanté pour trouver Dieu. Marie-Lorraine dit : « Des artistes de Miami étaient invités et tout le monde était vraiment, vraiment, vraiment content, les personnes étaient touchées. C'était vraiment, wow! » Quel bonheur d'avoir accès à la prière et la chorale de l'église. Marie-Lorraine déclare : « Quand on est découragé, le cœur nous donne la force. C'est pas facile, c'est comme si on commence à zéro ici. Des fois, je dis à mon mari, je veux retourner chez moi. » Puis, elle rit un peu comme à chaque fois qu'elle se révèle et ne peut

s'empêcher de chanter pour s'emplir de courage : « Tu es le Dieu qui console, Tu es le Dieu qui restaure, Tu es le Dieu qui guérit mes douleurs, Tu es le Dieu qui console, Tu es le Dieu qui restaure, Tu es le Dieu qui guérit mes douleurs, Tu es le Dieu! Tu es le Dieu! Tu es le Dieu qui console, Tu es le Dieu qui restaure, Tu es le Dieu qui guérit mes douleurs... »

4.3.2 Histoires de Salima : L'art de bien faire



4.6 Petits papiers de Salima

1) *La réaction face au projet de la robe de papier*

Salima avait vu sa sœur confectionner des robes et peindre des décors sur ses vêtements et sa mère avait fait beaucoup de broderie pour ses deux filles lorsqu'elles étaient enfants. Elle disait ne pas être attirée par ces activités, mais elle connaissait un peu les façons de travailler avec la couleur et les outils. Salima savait surtout apprécier la valeur de la broderie fine, des matières somptueuses et des tenues sophistiquées. C'est donc sans laisser transparaître d'inquiétude devant l'annonce du projet qu'elle écoutait les consignes bien attentivement.

Les ateliers introduisaient une nouvelle façon de présenter des choses connues, une nouvelle façon d'aborder les arts et malgré ses expériences, tout ce projet paraissait un peu inusité. Il fallait pourtant bien saisir les consignes parce que la compagne marocaine qui suivait Salima partout attendait que celle-ci lui traduise et lui explique ce qui venait d'être dit. Cet exercice de traduction obligeait Salima à se faire une idée précise de ce qu'il y avait à faire dans sa langue arabe maternelle. Son défi semblait être de donner des exemples à l'autre sans que cette

dernière ne la bombarde de questions ou ne se mette à rigoler comme elle aimait bien le faire. La situation cocasse laissait voir comment les deux femmes interprétaient les consignes jusqu'à ce que les quatre autres femmes de même origine maghrébine se mettent de la partie pour faire un peu d'ordre dans la compréhension de tout cela.

En privé, Salima avait dit ne pas avoir hérité du talent artistique de sa mère comme sa sœur le développait. Elle avait mis un certain temps à passer à ses propres essais afin de travailler un peu à deux avec son amie. Ceci l'avait rassurée et les essais exploratoires des premiers ateliers aidaient déjà à mieux saisir la nature des activités de création. Il était difficile de croire qu'elle avait peur devant les essais de techniques et de couleurs multiples et harmonieuses qu'elle réalisait avec une certaine assurance. Elle avait compris plus tard que les attentes n'avaient rien à voir avec la performance de techniques artistiques, mais travailler de façon plus spontanée ne lui ressemblait pas et il lui faudrait trouver son chemin, sa manière.

Avec sa compagne qui avait de la facilité avec la couleur et du talent pour le dessin, peu d'ateliers avaient suffi pour que les deux amies deviennent des références en matière de goût et de style auprès des autres femmes du groupe. Cette reconnaissance avait visiblement flatté et mis Salima en confiance pour amorcer son projet et s'ouvrir aux possibilités de sa création personnelle. Au-delà des encouragements, le défi le plus grand était de faire confiance au papier pour tenir le coup lors de la confection de la robe.

2) *Le souvenir d'un vêtement et les repères culturels*

Salima adore les tenues traditionnelles, surtout lorsque celles-ci sont richement décorées et brodées par les artisans, nombreux à offrir leur talent aux stylistes de mode d'Alger. Elle assure que « les broderies ne sont pas comparables aux broderies mécaniques bon marché et que l'« on peut demander un dessin personnalisé aux artisans. » Dans ses valises, Salima avait rapporté plusieurs tenues traditionnelles en souvenir et à défaut de les porter ici à l'extérieur pour des raisons de discrétion, elle avait bien voulu en montrer quelques-unes au groupe des femmes non sans plaisir de faire voir le beau travail de finesse des artisans de son Algérie.

Salima avait une idée de robe en tête et c'est en regardant bien ses photos et en fouillant dans les valises chez elle qu'elle a fixé son choix de modèle. En regardant ses photos de mariage, elle s'est souvenue qu'elle aspirait à cet événement depuis un moment pour célébrer du même coup, plusieurs accomplissements personnels dont les études à l'académie, le travail et les tâches domestiques. D'ailleurs, le temps des fêtes au centre Petites-Mains nous avait montré qu'elle savait s'imposer par son art. Elle excellait aussi dans la préparation de plats et de pâtisseries algéroises autant que dans la danse qui, par sa présence et sa grâce, suscitait une grande admiration.



4.7 Salima à l'œuvre

Marqueur par excellence de son passage à la vie de couple et en mémoire de son pays, la tenue traditionnelle du mariage algérien rassemblait plusieurs de ses valeurs et avait une grande signification pour Salima. Parmi ses meilleurs souvenirs, ce sont les photos de cet événement qui ont retenu son attention plus que tout autre parce qu'elle était entourée de sa famille. Non seulement était-elle bien maquillée, coiffée, svelte et très élégante pour l'évènement, mais elle avait la bénédiction de ses parents, elle était entourée de sa famille, elle était parfaitement disposée à la vie familiale et prête à vivre avec son mari au Canada.

Pour sa création, Salima avait d'abord voulu préparer un petit modèle miniature en papier puis elle avait cherché dans la boîte de patrons de couture pour y trouver un modèle qui pouvait se rapprocher de la tenue traditionnelle algérienne. Cette tenue est habituellement faite de trois morceaux distincts : une jupe longue, une veste et un châle. Salima dit que « plusieurs

femmes portent le sarwel loubya », une jupe de soie bouffante à plis, cousue au bas, et fendue de chaque côté du genou à la cheville pour laisser passer les jambes. En guise de corsage, c'est le karakou, un veston court à manches longues, taillé dans du velours noir, qui demeure l'incontournable du mariage algérien. Salima raconte que « le vêtement est fait de broderies de fil d'or majboud ou fetla très élaborées et faites à la main. » Les broderies qui illustrent des thèmes de la nature bordent richement les manches et tous les contours du veston qui s'agrafe sur l'avant. Salima dit que « le velours est tellement chargé de broderies de soie qu'il est lourd comme une armure et qu'il empêche de bouger. » Elle s'empresse aussi d'ajouter qu'elle « était très mince pour le mariage, c'est plus classe. » En guise de coiffe, la tradition veut que les femmes portent un châle « m'harma » à longues franges qui met les cheveux en valeur.

3) *La représentation de soi*

Toujours souriante tout en se montrant sérieuse et respectueuse, Salima avait une bonne estime d'elle-même et faisait en sorte de se sentir en harmonie avec tout le monde. En général assez discrète avec une touche personnalisée, elle était habillée sobrement la plupart du temps, jouant plutôt sur la variation de ses foulards en carrés de soie lustrée, colorés à motifs géométriques ou floraux et ses sacs à main à la mode aux couleurs éclatantes. Salima qui faisait très attention à son apparence et son alimentation aimait beaucoup parler de vêtements, de maquillage et de parures féminines pour toutes les occasions. Comme plusieurs femmes du groupe, elle était passionnée par les accessoires sophistiqués. Elle ne se gênait pas pour poser des questions, apporter ses observations ou partager ses convictions.

Curieuse et observatrice, Salima qui paraissait sûre d'elle et en contrôle était soucieuse des détails et s'appliquait toujours à faire les choses avec ordre, soin et précision. À travers ses gestes et ses préoccupations, on pouvait voir qu'elle avait appris à faire un travail irréprochable et à bien prendre soin des outils de travail pour qu'ils puissent durer et bien servir. Souvent, elle restait après l'activité d'atelier pour aider à rassembler les matériaux, nettoyer les tables ou transporter le matériel au rangement.



4.8 La robe de papier de Salima

Ces manipulations rituelles représentaient sa façon d'appriivoiser et de s'approprier son projet de création. Elle avait repéré le rangement comme faisant partie d'un ensemble de connaissances pratiques à acquérir pour mieux atteindre ses objectifs de perfectionnement. Comme s'il s'agissait d'une danse, ses gestes et ses déplacements s'inscrivaient dans une chorégraphie harmonieuse dans l'espace de l'atelier. D'une certaine façon, elle était reconnue comme la gardienne de l'ordonnement des choses auprès des autres femmes qui respectaient son espace de travail, tout en s'inspirant de ses manières. À travers cela, elle était même disposée à accompagner des femmes qui avaient besoin d'aide ou de conseils pour se sentir plus performantes.

4) *Les approches avec les matériaux en art*

Beaucoup d'explorations avec la couleur avaient précédé la mise en train du projet et comme plusieurs des femmes, Salima se sentait de plus en plus à l'aise pour bouger librement dans le local pour accéder aux matériaux et aux outils ainsi que pour étendre les feuilles de papier à sécher sur la corde à linge. Elle avait bien compris les réactions du papier et du médium acrylique parce qu'elle avait testé tous les pinceaux, les vernis, les colles et couleurs spéciales en préparation de son travail. Après les premières explorations avec ces techniques, elle avait décidé de ne pas s'engager dans des approches trop spontanées qui la mettraient dans un déséquilibre dont elle n'aurait su maîtriser les conséquences.

Pour bien se concentrer sur son travail de coloration et ne pas être dérangée dans cette étape, elle s'était retirée seule à une table pour peindre son papier. Elle avait soigneusement préparé son matériel, dont suffisamment de couleur acrylique dans la teinte de bleu turquoise de la mer et du ciel de la Méditerranée. Elle s'identifiait à cette couleur de l'eau et à la luminosité particulière de ce coin de pays.

Un petit accident avait causé un dégât qui l'avait fait beaucoup rougir, mais tout avait été repris sous son contrôle. Puis, avec grande efficacité, elle avait inondé de couleur, quatre grandes feuilles de papier et s'appêtait à faire de même avec une autre feuille en la saturant de médium acrylique lustré. Salima cherchait un effet de couleur uniforme égal, sans textures

apparentes, pareil au tissu de soie qu'elle avait en tête. Cette étape de « teinture » avait rendu plusieurs femmes un peu nerveuses parce qu'il y avait de grands risques que le papier se déchire lorsqu'il était amené à la corde à linge pour sécher. Mais Salima avait réussi cette étape et pouvait enfin s'adonner à la taille et l'assemblage du modèle qui la mèneraient au travail qui l'intéressait plus que tout, le détail du décor au petit pinceau, comme s'il s'agissait du fin travail de broderie de l'artisan.

5) *La description de la robe et ses particularités uniques*

Pour sa création, Salima avait opté pour un sarwel chelka sans plis et plus moulant auquel elle avait rajouté un corsage donnant une allure sirène à celui-ci. La particularité de son sarwel était qu'il est taillé en aplat soulignant ainsi le contour de la silhouette d'une femme de petite taille. En aplat lui aussi et assorti au sarwel, le karakou était fidèle à la tradition avec son encolure adoucie par des courbes et sa manche droite serrée sur le bras. Salima voulait que le style de son sarwel ainsi que son karakou soient inspirés des nouvelles tendances mode du « kwiyaat algérois », un ensemble confectionné dans un tissu soyeux plus fin, plus léger et très coloré dont les broderies argent brillent, comme les mille et une facettes d'un diamant Kwiat.

En fond sur le sarwel, un motif de « botei » en forme de goutte de la taille d'une cuillère à thé a été imprimé de manière très régulière par estampage à l'aide d'un pochoir de styromousse. Celui-ci fait un léger contraste lustré sur le fond plutôt mat. Au premier coup d'œil, la création de Salima apparaît monochrome bleu turquoise, mais c'est pour mieux mettre en scène et offrir à nos yeux le travail de patience, de minutie et de finesse du détail dans lequel elle excelle.

Salima, qui a reçu son nom de son père, a personnalisé son décor en intégrant un monogramme de son prénom en calligraphie arabe dans le décor de l'encolure du dos et du devant du karakou. Peintes au pinceau à l'aide de vernis teinté de turquoise foncé, les lettres ont été répétées en miroir en suivant le rebord de l'ouverture du col avant. Entrelacés à ce motif principal tout en courbes, de petits motifs floraux délicats imitant le fil de la broderie se répandent en arabesque autour de la signature. Dans le même style, le bout des manches près du poignet et le haut de la robe au niveau de la poitrine portent les mêmes broderies au pinceau.

Pour ajouter encore plus de fantaisie, Salima a ponctué son décor de perles brillantes en formes de fleurs patiemment collées à des endroits choisis.

Créé à la toute fin et pour symboliser son arrivée au Canada, le châle est fait de papier couvert de vernis brillant le rendant translucide comme de la glace. Sur ce fond lustré, de petites perles et les lettres du nom en arabe finement découpées dans du papier argent sont parsemées ici et là, comme au gré du vent. Superposées à cela et réparties plus ou moins également en quinconce, des coroles de papier argent découpé en forme de flocons de neige de la taille d'un poing semblent flotter à la surface du châle. En référence au foulard m'harma, Salima a garni les extrémités du châle d'une longue frange argent.



4.9 Sophie et Salima. Le costume traditionnel Algérien

4.3.2.1 Histoire de migration de Salima

1) *La chronologie de la migration*

Il faisait beau et il n'y avait pas de neige lorsque Salima est arrivée au Canada le lendemain de son 26e anniversaire, le 22 avril 2008. Elle se souvient bien de la date et du jour, elle avait déjà un petit garçon âgé d'un an lorsqu'elle a débarqué à l'aéroport, exténuée de ce premier long voyage, pour retrouver son mari. Heureusement, « le douanier canadien avait été très gentil et patient. » Elle avait tout de suite remarqué l'accent québécois et elle avait dû le faire répéter

quelques fois parce qu'elle ne comprenait pas tout. Son mari lui avait parlé du Québec où il vivait depuis onze ans et ceci l'avait un peu préparée à vivre ses premiers contacts.

Salima vient d'Alger « la blanche » où, comme elle le déclare en rafale : « j'ai tout fait : naissance, école, travail, mariage et tout... » Ses études en gestion et en informatique l'ont menée à travailler dans un poste administratif pour faire la paye des enseignants, des directeurs et des autres employés des écoles. Elle a beaucoup aimé son domaine parce qu'elle se sentait efficace et qu'elle avait accès à l'informatique. Son ambition n'était pas vraiment de travailler encore longtemps et même si elle y rattache plusieurs beaux souvenirs valorisants, Salima voulait fonder une famille avec un homme qui saurait apprécier ses qualités.

Une fille avec qui elle s'était liée d'une grande amitié au travail voulait lui faire connaître son frère célibataire qui vivait et travaillait à l'étranger en pensant qu'ils pourraient peut-être se fréquenter. L'étranger lui rappelait son père qui voyageait souvent et partout au monde pour son travail. L'amie lui avait conté que « son frère avait quitté l'Algérie pour travailler en Allemagne et comme il avait eu du mal à faire ses papiers alors il est venu au Canada où il habitait maintenant depuis 11 ans. »

Salima raconte : « Mon amie, elle a tout organisé pour que son frère vienne dans sa famille à Alger. Mon amie elle me connaissait bien! » En le rencontrant, Salima a tout de suite su qu'il deviendrait son mari. Elle souriait en disant que tous deux avaient « attrapé le coup de foudre. » Pour faire une demande en mariage, Salima dit que « ce sont les filles qui décident du garçon et le père doit accepter le choix. » Mais, c'était gagné d'avance, car elle était complice avec son père, elle déclare : « Mon père il était très près de moi, il était comme un ami. Il m'a toujours guidée et il a beaucoup aidé. » Voyant sa fille heureuse avec un homme plus âgé, sérieux et travaillant, et qui avait voyagé, le père de Salima avait tout de suite approuvé son choix et s'était affairé à préparer la fête du mariage.

Salima, qui a deux garçons, est au Québec depuis trois ans et demi. Elle avait dû attendre un an et demi en Algérie avec son premier fils avant de recevoir l'autorisation de rejoindre son

mari au Canada. Heureusement, elle avait sa famille pour s'occuper d'elle et du bébé. Elle dit : « tous les jours, c'était différent, il y avait ma sœur, mes tantes et mes amies pour aller avec le bébé. » L'attente pour les papiers lui a semblé longue et au bout d'un an et demi le jour du départ est arrivé.

Au début, la petite famille vivait dans un appartement à Longueuil. Elle a beaucoup aimé ce quartier, il y avait des arbres et de grandes rues larges et tranquilles. Elle était enceinte de nouveau, cette fois avec des difficultés hormonales et ça n'a pas été facile. Salima dit : « J'ai fait la dépression parce que j'étais seule, toute la journée, enfermée dans la maison avec mon enfant. » Sa famille lui manquait énormément malgré l'aide de son mari. Le climat n'a pas aidé non plus, elle redit : « j'étais seule, seule avec mon mari, tout le temps. C'était difficile et il y avait toute cette neige... il y avait beaucoup de neige cette année-là. Je n'étais pas très mobile et je ne sortais pas sans mon mari. Il fallait attendre qu'il ait fini sa journée pour faire les courses. Je trouvais pas toutes les choses. Maintenant, depuis que nous sommes déménagés à Montréal ça va, on trouve toutes les choses comme chez nous. »

2) *Les repères culturels regroupant les valeurs et les traditions*

Salima avait des voisines de palier qu'elle voyait parfois, mais elles travaillaient toute la journée et elle devait les attendre pour pouvoir avoir un peu de conversation entre femmes. En Algérie, elle « était bien entourée avec sa sœur, sa cousine et ses amies. Mais arrivée ici, plus personne, plus de famille... » Sauf peut-être le cousin de son mari qui habite à Montréal. Il adore l'accent québécois, il le pratique et fait rire Salima. Lorsqu'il leur rend visite, ils le font parler, elle dit de ce cousin : « Il parle le québécois, il adore cet accent, il dit, j'aime cet accent, je veux tout faire en québécois! Le sport, la nourriture, les habits québécois! »

Salima aime beaucoup recevoir la famille et les amis à la maison. C'est important pour elle et en même temps, c'est l'occasion de mettre ses talents de cuisinière hors pair à l'œuvre pour préparer la fête et les bons petits plats. Ces occasions lui permettent aussi de porter quelques-uns des vêtements rapportés d'Algérie et de recréer un peu de l'ambiance du pays. Son mari ne

se préoccupait pas de tout cela et maintenant, il est content. Salima ajoute : « Mon mari avait pris des habitudes et il avait oublié des choses. » Un peu grâce aux demandes des enfants, elle est fière de dire : « Chez moi à la maison, je fais la lasagne italienne, le spaghetti français et le poutine québécoise! Et avec les enfants, on regarde aussi le hockey sur glace à la télévision. »

Beaucoup de ses repères culturels et religieux ont disparu de son quotidien et elle cherche à en recréer le décor ou les pratiques lorsqu'elle le peut. La prière et les rituels de sa religion musulmane sont très importants et elle ne manque pas à sa pratique. Pour elle, « la pratique religieuse est à la base de tout. » Elle a du mal à croire que les personnes puissent faire autrement. Salima ajoute que dans ses relations, elle privilégie les personnes qui démontrent une bonne éducation. Pour elle, un Québécois qui aime les immigrants et qui les comprend est quelqu'un qui a beaucoup voyagé.



4.10 Salima et son amie marocaine

3) *L'auto-perception de ces femmes dans la société d'accueil*

Salima trouve que ce n'est pas facile avec les études, les enfants, la garderie, le loyer et les dépenses. Son mari veut suivre une formation facile pour accéder au marché du travail le plus rapidement possible tout en travaillant comme chauffeur de taxi, ce qui peut aussi être compatible avec les études. Il avait un diplôme en biologie et ne travaillait pas dans son

domaine, par contre il était vaillant et se trouvait du travail pour subvenir à ses besoins. Grâce aux stages en milieu de travail, Salima a obtenu un poste dans une boulangerie. Elle adore la cuisine, mais elle n'aime pas travailler dans la cuisine. C'est le travail auprès des enfants qui l'intéresse. Comme il n'y a pas la famille et les parents pour aider ici alors il faut tout faire et travailler. Mais son employeur est très content d'elle, il dit qu'elle travaille vite et qu'elle est organisée. Selon lui : « c'est la première fois qu'il reçoit une stagiaire qui travaille bien comme ça et honnêtement ». Salima explique : « lorsque je prépare pour travailler, tout est à sa place pour faire les gâteaux. Mon employeur, il trouve la table vide pour étendre les ingrédients et la pâte et tout pour faire les formes. »

Salima est fière que l'on reconnaisse son travail et son organisation, mais elle demeure déchirée entre rester à la maison avec ses enfants ou travailler pour payer la garderie et ne pas être isolée. La boulangerie est à Verdun, loin de chez elle, et très tôt le matin vers cinq heures, elle doit lever et préparer ses deux jeunes garçons, les faire déjeuner et préparer les boîtes à lunch. C'est son mari qui va les mener à la garderie, « ils sont prêts, mon mari il les prend et les met dans l'auto... Oui, c'est une tâche facile à faire... il n'a qu'à les mener à la garderie ». À la fin de la journée, c'est elle qui passe prendre ses enfants parce que son mari étudie pour pouvoir conduire un taxi : « Il dit il ne peut pas garder les enfants à la maison, il n'a pas la patience pendant qu'il étudie. »

Salima ressemble à son père. Elle dit de lui qu'il est très compréhensif et lui donne des conseils tout le temps. Ils étaient vraiment très attachés l'un à l'autre et elle lui parle au téléphone régulièrement plus qu'à sa mère. Elle déclare : « lorsque j'ai mariée et je suis partie de la maison, mon père, il a tombé malade pour une semaine parce que je l'ai quitté. » Grâce à ses voyages d'affaires, son père est venu lui rendre visite plusieurs fois. Sa mère, qui a des problèmes de santé et qui ne voyage qu'avec son père, n'a pu venir aussi souvent pour passer du temps avec elle et ses petits-fils comme Salima l'avait souvent souhaité, surtout avant qu'elle ne se mette à travailler.

4.3.3 Histoires de Amyra et Zulfa : Tandem pour un trio



4.11 Petits papiers de Amyra et Zulfa

1) *La réaction face au projet de la robe de papier*

Les deux sœurs étaient arrivées en retard le matin où toutes les femmes faisaient connaissance avec les matériaux et les outils. Elles étaient quand même à l'aise et elles ont vite intégré les activités comme s'il s'agissait d'un rafraîchissement de leur mémoire avec ce qu'elles avaient fait en arts plastiques à l'école primaire et secondaire. Amyra, la plus âgée des sœurs, semblait être un peu plus à l'aise et aidait sa jeune sœur qui ne savait que faire de la couleur acrylique. Les filles ont testé tous les médiums, se fixant plus longuement sur les dessins à la ligne avec les crayons-feutre et le pastel qui se rapprochaient de ce qu'elles adoraient, le décor au henné sur les mains.

Pour la robe de papier qu'elles avaient décidé de faire à deux, Amyra et Zulfa étaient absolument ravies d'avoir accès au patron de couture d'une robe traditionnelle afghane. D'après la date sur le patron de couture, le modèle correspondait à la génération de leur mère. Elles n'auraient qu'à suivre les instructions, ce qui enlevait beaucoup de tension sur la bonne marche de leur projet.

Les filles avaient l'habitude de réaliser toutes les tâches de la maison à deux depuis toujours. Elles disaient qu'elles partageaient tout et qu'elles étaient au même niveau en tout, comme des jumelles. D'ailleurs, il était devenu presque impossible de les rencontrer séparément ou

de penser Amyra sans Zulfa, ceci rendant leur complicité indéniable. Devant la tâche, elles se montraient ouvertes, volontaires, prêtes à apprendre et concentrées sur les instructions du patron de couture qui les avaient ancrées et beaucoup sécurisées. Amyra pourrait orienter Zulfa et ainsi, à deux, elles pourraient faire avancer leur projet comme les autres femmes du groupe.

2) *Le souvenir d'un vêtement et les repères culturels*

Amyra et Zulfa ont réalisé bien vite qu'un vrai travail d'équipe était la meilleure solution pour tailler les vingt-cinq morceaux de tissu papier qui entraient dans la confection de la robe qu'elles avaient choisi de faire. Deux jeunes filles étaient illustrées sur la couverture de l'enveloppe du patron de couture pour la robe afghane, c'était tout désigné. Accompagnant les instructions du patron, il y avait un court texte qui faisait la description du style de la robe, expliquant quelle variété de tissus était utilisée et la signification des motifs de la broderie de ces robes nomades afghanes. Amyra et Zulfa étaient intriguées par le modèle traditionnel qui n'avait rien de ce qu'elles connaissaient. C'est ainsi qu'elles ont patiemment entrepris leur travail après avoir bien lu les instructions en anglais et séparé les tâches de chacune.



4.12 Les essais de textures de Amyra

Par courtes phrases, les filles parlaient de leur pays et de leur mère qui s'occupait de la famille. Amyra et Zulfa ne parlaient jamais de leurs quatre frères et deux sœurs. Elles étaient très attachées à leur mère et s'occupaient de l'aider dans ses tâches à la maison en l'absence du père qui voyageait beaucoup pour son travail d'importation de chaussures.

La hiérarchie et les traditions de partage des tâches étaient importantes et sur ce point, Amyra veillait avec soin sur sa plus jeune sœur en prenant la parole, en la corrigeant, en lui expliquant ou en lui dictant les tâches à accomplir en atelier. Amyra et Zulfa n'aimaient pas parler d'elles devant les autres femmes et préféraient l'intimité de quelques femmes qu'elles savaient discrètes pour échanger lorsqu'elles en avaient envie. Au centre Petites-Mains, elles étaient devenues amies avec une autre femme afghane qui apprenait le métier de couturière industrielle au troisième étage. Ensemble lors des pauses, elles parlaient longuement en Pachtou. Les nouvelles des familles laissées derrière, l'actualité internationale sur la situation du pays et la vie difficile trouvaient écho chez l'une et l'autre.



4.13 La corde à linge de la famille. Le pochoir de Zulfa

Les filles n'avaient pas manqué de commenter le style de la robe en disant : « le modèle de la robe n'est pas pratique pour faire la cuisine et le lavage à la main à cause des manches trop grandes. » Elles trouvaient aussi qu'il y avait beaucoup trop de tissu qui entraînait dans la confection de la robe. Amyra et Zulfa racontaient aussi en détail à leur mère ce qui se passait dans les ateliers de création. Amyra dit : « Notre mère se plaint que nous ne savons pas broder et coudre comme elle le faisait à notre âge. » Et Zulfa ajoute : « Elle dit que nous ne savons plus rien faire de nos mains... »

3) *La représentation de soi*

Amyra et Zulfa étaient tout en discrétion dans leur présence et leurs déplacements dans l'aire de l'atelier. Toujours sans mot dire, elles s'affairaient à la tâche, concentrées sur les étapes du

projet qu'elles avançaient plus ou moins en fonction du groupe. Souvent, elles discutaient à voix basse entre elles pour se mettre d'accord, comme une forme de négociation. Les sœurs ne se mêlaient pas aux autres femmes sauf parfois pour aider dans certaines tâches ou pour changer la routine. Tout le groupe pouvait les oublier facilement puisqu'elles sortaient rarement de l'espace de confection de leur robe. La majorité du temps dans les conversations, c'est Amyra toujours souriante qui répondait aux questions et donnait le ton en orientant vers les sujets qu'elle aimait comme les enfants, la nature et la mode. En général, les sœurs ne posaient pas de questions et ne cherchaient pas à intervenir. Elles observaient de loin et en silence tout ce qui se passait dans le groupe.



4.14 Les deux sœurs à l'œuvre

Amyra et Zulfa portaient les mêmes styles de vêtements sobres à l'américaine dans des teintes différentes. Il était rare de les voir travailler sans leur manteau bien attaché parce qu'elles avaient froid tout le temps. L'une avait son manteau gris et l'autre son manteau beige dans le même modèle. Comme elles avaient la même taille menue, elles pouvaient échanger leurs vêtements pour varier un peu et faire des combinaisons différentes de l'une à l'autre.

Certains détails les distinguaient, surtout leur foulard qui marquait les personnalités de chacune. Tout comme dans leurs explorations couleur du premier atelier, Amyra, délicate et douce dans ses gestes, aimait les couleurs pâles et les effets de transparence. Zulfa, spontanée

dans ses gestes, aimait les couleurs très sombres ou saturées et les contrastes marqués. Arborant fièrement leurs bottes neuves, elles montraient leurs goûts distincts, l'une préférant les talons hauts élégants et l'autre, les bottes à mi-jambe, sans talons dans un style décontracté. Amyra racontait justement que les bottes avaient été un sujet de discussion avec leur mère qui voulait qu'elles achètent des bottes chaudes pour l'hiver alors qu'elles voulaient des bottes selon leurs goûts personnels.

4) *Les approches avec les matériaux en art*

Il a fallu beaucoup de persévérance pour ces filles avec ce projet immense de coloration de papier à organiser, de pochoir à préparer et imprimer, de plissage et d'assemblage des multiples morceaux. Amyra et Zulfa étaient autonomes dans leur projet et suivaient les étapes de confection. Une fois le papier taillé, les couleurs acryliques rouge carmin, vert olive et noir avaient été préparées en quantités suffisantes pour couvrir une quinzaine de morceaux au pinceau large. Chaque morceau représentait une des couleurs du drapeau afghan sauf un seul morceau oublié peint en rouge cerise. Cet exercice de manipulation et de teinture répété avait instauré une vitesse d'exécution à la hâte. La juxtaposition des teintes qui n'était pas régulière et tout à fait contrôlée donnait une impression de tissu feutré « fait main » qui n'était pas désagréable. Étalées sur la corde à linge comme les vêtements d'une grande famille, les vingt-cinq feuilles saturées de couleur avaient l'apparence d'un velours de coton épais. Sur une dizaine de morceaux restants, on pouvait voir que les trois couleurs du drapeau étaient peintes dans l'ordre et parfois dans le désordre.

Dans toutes les décisions à prendre, Amyra disait à Zulfa quoi faire et celle-ci se laissait porter par les instructions. Les filles travaillaient sans relâche en complémentarité. Amyra, plus délicate dans sa gestuelle, s'occupait plus souvent des détails décoratifs tandis que Zulfa, plus impulsive, était très bonne pour manipuler les vingt-cinq morceaux de papier et les assembler à la machine.



4.15 La robe de papier de Amyra et Zulfa

Jamais elles ne s'étaient plaintes, jusqu'au moment où elles ont dû faire les fronces de tous ces morceaux, voyant que leur tâche venait de se compliquer et de s'allonger dans le temps. Même si elles voulaient confectionner ce modèle depuis le début, elles venaient de réaliser que le type de robe correspondait aux valeurs, à l'histoire et aux pratiques d'une autre époque du contexte de nomade. Amyra dit : « Mais nous, on porte pas les robes avec beaucoup le tissu comme ça! » Une solution a été proposée pour ne pas perdre courage, mais plisser le papier volontairement pour donner forme à la robe n'était pas un geste qui les mettait visiblement à l'aise. Avec l'aide d'autres femmes qui les ont encouragées, elles ont patiemment froncé les plis de la robe pour lui donner sa forme. Ce passage plus difficile a vite été oublié lorsqu'est arrivé le moment du décor.

5) *La description de la robe et ses particularités uniques*

Les caractéristiques du décor traditionnel tel que proposé dans les explications du patron de couture ont pu être réinterprétées par Amyra et Zulfa. Pour le décor des grands panneaux de couleur, elles se sont inspirées des saisons et d'éléments de la nature. Pour les accents décoratifs, elles ont privilégié des couleurs saturées et des accessoires brillants auxquels elles s'identifient. Ensemble, elles avaient décidé qu'une saison pouvait être attribuée à chaque teinte du drapeau afghan. Ainsi, des branches à petits fruits ont été imprimées pour le printemps et l'hiver sur les fonds noirs, des fleurs d'été ont couvert les fonds verts et des feuilles d'érables rouges du pays d'accueil ont tapissé en ton sur ton, les fonds rouge carmin. Parce qu'elles adoraient regarder le scintillement de la neige sous l'éclairage du soir, un vernis à paillette avait été appliqué sur certaines des impressions au pochoir.

Ce travail de construction monumental représentait une fierté pour Amyra et Zulfa qui avaient réussi à se rendre jusqu'au bout de l'assemblage de la robe en incorporant les choses qu'elles aiment en motifs imprimés. Les nombreux plis «smock» et volants rendaient la robe de papier imposante et l'impression émouvante qu'elle était réellement habitée. La personnalisation de la robe ne s'est pas arrêtée là et une autre couche de décor s'est ajoutée à la robe qui manquait de détails au goût de Amyra et Zulfa. Les filles la trouvaient

plutôt sombre dans l'ensemble, réalisant après coup que les nombreux plis déformaient et camouflaient les impressions au pochoir.

Pour rehausser les bords vifs des manches et du bas de la robe, Amyra et Zulfa ont superposé des rubans faits de dégradés aux couleurs saturées de l'arc-en-ciel sur une bande large argent. Au niveau de la poitrine, elles ont collé de petits miroirs argent, encadrant un appliqué rond et double de papier bariolé, découpé en dentelles, imitant la broderie traditionnelle des plastrons de robes nomades afghanes. Cet appliqué double était composé d'une grande forme dans les teintes froides et saturées de bleu et de vert clair et d'une plus petite forme dans des teintes chaudes et saturées de jaune, d'orange et de rouge.

4.3.3.1 Histoire de migration de Amyra et Zulfa

1) *La chronologie de la migration*

Après un séjour de deux ans, Amyra et Zulfa ont dû quitter le Pakistan rapidement avec peu de bagages avant d'arriver au Canada en 2003 avec leur mère et les autres frères et sœurs plus vieux. Originaires de l'Afghanistan, Amyra avait 7 ans et Zulfa avait 5 ans lorsqu'elles sont parties de la ville de Gardez, pas très loin de Kabul, près de la frontière du Pakistan. Ce récit, elles demandaient à l'entendre régulièrement de leur mère pour se faire des images ou préciser les conditions du départ. Elles commençaient souvent leurs phrases par « ce que ma mère raconte... » Comme leur père voyage toujours beaucoup pour son travail, c'est leur mère qui s'occupe de toute la famille avec elles.

Leur grande famille compte huit enfants, dont quatre sœurs avec elles, et quatre frères. Les sœurs confirment : « en tout, cela fait dix avec notre parent... » Avec un air sombre et sérieux, les filles se consultaient à savoir lesquels de leurs frères étudiaient, lesquels travaillaient et quel âge ils avaient, comme si on leur posait la question pour la première fois. Puis, sans plus de détails, elles ont oublié de parler de l'occupation de leurs sœurs. Amyra déclare : « Mon frère le plus vieux il a 28 ans et les autres se suivent avec un an de différence pour chacun ». Sortant de tous leurs calculs en riant, elles ajoutaient : « Le présent, on oublie tout le temps. »

Amyra et Zulfa racontent que leur père a toujours été à l'extérieur du pays à cause de son travail sur des bateaux qui faisaient l'import-export de marchandises. Avant qu'elles ne naissent, il avait été d'abord aux États-Unis pour faire du commerce et ensuite au Canada, où il a fait une demande de résidence qui a été acceptée. Voyant que la guerre s'intensifiait et rendait les conditions de vie de plus en plus difficiles et périlleuses pour sa famille, le père et un ami avaient organisé le départ de la famille pour le Pakistan où celle-ci est demeurée un peu plus tranquille pendant deux ans dans une maison construite pour elle. D'après ce que leur mère raconte, les conditions étaient difficiles partout où ils étaient. Amyra dit : « il n'y avait pas beaucoup de nourriture et c'était très dangereux de sortir. Et puis on était séparés de notre famille. » Amyra et Zulfa disent : « Nous étions seuls sans personne dans cet endroit avec plein d'étrangers partout. » Pendant ce temps qui a paru très long, leur père préparait sa demande pour faire venir la famille au Canada. Amyra confirme : « comme ils ont accepté, nous on est venus ici ».

Leur père qui restait en contact régulièrement avant qu'ils n'arrivent leur disait qu'il y avait eu beaucoup de neige, mais qu'elle était à « fondir » avec le printemps. La famille n'avait pas de bagages lorsqu'elle est arrivée, que deux ou trois tenues pour chacun. Le petit appartement deux pièces du père au centre-ville n'était pas l'endroit rêvé des deux sœurs qui s'y trouvaient à l'étroit. Confinées dans cet endroit bruyant, elles ne sont pas sorties pendant de longs mois, même l'été venu. Amyra et Zulfa se contentaient de regarder par la fenêtre et trouvaient tout très étrange. La sensation de crainte de l'étranger n'était pas bien différente de celle vécue au Pakistan.

Amyra et Zulfa disent : « Maintenant, on est habituées. Nous on savait pas parler la langue anglais et français et tout ça. Puis on est allé à l'école primaire et au secondaire. » Elles habitent dans « une maison très grande avec un parc pas très loin », c'est là qu'elles ont commencé à sortir dehors et à aller à l'école. Elles aiment la nature et les arbres, surtout lorsque tout est vert. Elles aiment aussi la neige, le soir en particulier parce qu'il y a des reflets scintillants multicolores. Leur maison a deux étages et il y a six chambres. Les autres ont leur

chambre, mais Amyra et Zulfa qui ont vécu beaucoup de choses qui les ont soudées de près déclarent : « Nous on a notre chambre ensemble et on s'échange les vêtements, on a la même taille et les mêmes goûts... »

2) *Les repères culturels regroupant les valeurs et les traditions*

Les filles aiment que leur maison soit assez grande pour que plusieurs membres de la parenté viennent les visiter. Amyra et Zulfa trouvent très difficile d'avoir été séparées de leur grande famille et chaque occasion de se réunir est très importante. Cela n'arrive pas souvent, mais lorsque celle-ci s'annonce, avec leur mère, elles préparent les repas afghans avec les légumes, le riz, la viande et le pain. Elles entretiennent régulièrement la conversation avec les membres de la famille pour maintenir les liens. Zulfa dit : « avec l'immigration plus difficile, s'ils viennent, on les renvoie ». Les deux filles racontent que leur mère parle beaucoup avec la famille au téléphone. Elles ne connaissent pas beaucoup les tantes et oncles par contre, elles ont des cousines qu'elles connaissent seulement par le téléphone et qu'elles rêvent de rencontrer.

Ces visites font beaucoup de bien à leur mère qui souffre de l'éloignement de sa famille. Amyra et Zulfa disent : « Ma mère elle a parfois mal partout au corps, la semaine passée, elle est allée à l'hôpital parce qu'elle avait mal. Ils ne savent pas ce qu'elle a. » Les filles lui font des massages et souhaitent travailler comme assistantes de pharmacie pour mieux connaître les médicaments qui pourraient soigner leur mère.

3) *L'auto-perception de ces femmes dans la société d'accueil*

Avec leur père souvent parti pour les affaires, les autres frères et sœurs occupés à leurs études ou leur travail, les deux filles n'ont pas terminé leur secondaire parce que leur mère avait besoin d'elles à la maison. Ceci laissait penser que d'autres plans avaient été prévus pour Amyra et Zulfa en âge de se marier.

Elles avaient eu du bon temps à l'école où elles se sont fait des amies de toutes les origines. Puis, elles rient de cela et disent : « c'est tout mélangé! » Pour voir ces amies, elles devaient prendre des rendez-vous la fin de semaine lorsqu'elles pouvaient se libérer. Amyra et Zulfa

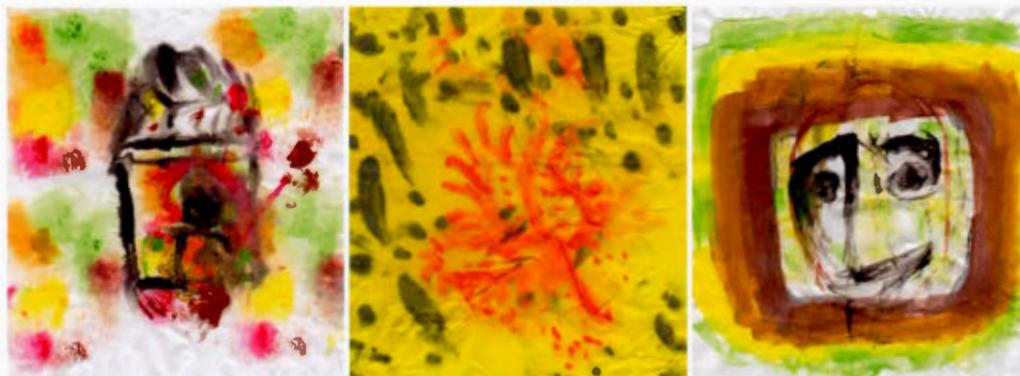
disent : « on parlait toujours du passé et de ce qui était drôle. On parlait aussi des professeurs et des autres amis. » Elles riaient en pensant au passé et se racontaient comment elles avaient du plaisir à être ensemble. Enthousiaste, Zulfa ajoute : « Aux pauses, nous aimions être avec nos amies pour faire des activités et les devoirs à la bibliothèque. »

Les deux sœurs inséparables étaient jolies et avaient une bonne estime d'elles-mêmes. Elles s'encourageaient régulièrement en parlant beaucoup ensemble et elles mettaient tout leur cœur à l'ouvrage, même si la robe afghane traditionnelle apparaissait de plus en plus éloignée de leur époque actuelle à mesure qu'elles avançaient dans leur création de robes de papier.

Un dîner partage pour le temps des fêtes au Centre avait été l'occasion de mieux distinguer les personnalités de chacune. Amyra portait des vêtements afghans magnifiques et légers, bordés de rubans dorés modernes. Sa sœur Zulfa était vêtue de noir dans une tunique non traditionnelle et un pantalon ajusté qui la montrait très élégante et svelte. Parce que c'était la fête et qu'il n'y avait pas d'hommes dans la salle, les filles avaient délaissé le voile, montrant ainsi leurs magnifiques cheveux noirs lustrés et légèrement bouclés. Sans plus se retenir, Zulfa avait exprimé son talent pour la danse en offrant une danse en solo. Les mouvements intuitifs de la danse et l'emprise de son corps sur l'espace révélaient son talent pour ce mode d'expression.

À la fin des ateliers, les deux filles paraissaient heureuses et en grande confiance plus qu'à l'habitude. C'est que Amyra et Zulfa se sont fiancées en fin d'année à deux frères afghans qui vivent et étudient en Angleterre. Ils viendront ici sous peu pour se marier et travailler dans des emplois en génie. Zulfa se mariera avec l'aîné et Amyra avec le cadet. Elles pourraient enfin fonder leur famille et s'occuper des enfants qu'elles aiment tant.

4.3.4 Histoires de Umaiza : Renaissance de soi



4.16 Petits papiers de Umaiza

1) *Réaction face au projet de la robe de papier*

D'un grand calme extérieur et avec un regard attentif qui ne laissait paraître ni nervosité ni inquiétude, Umaiza écoutait les consignes avec un certain intérêt puisqu'elle avait déjà un peu touché à l'aquarelle et confectionné les vêtements pour ses poupées lorsqu'elle était jeune. La réaction au projet était donc heureuse parce qu'elle se trouvait dans une activité artistique, ce qu'elle se réservait de faire un jour. Ce jour était là et créer une robe de papier n'était pas comme faire du dessin, mais ceci n'avait pas freiné son engagement qu'elle a toujours maintenu tout en calme et douceur, selon un rythme lent et réflexif qui lui est personnel.

Faire de la photo et des portraits au fusain de ses amies et de ses neveux et nièces qu'elle adore est ce qu'elle préférait. Sa mère aurait voulu qu'elle fasse plus de couture pour confectionner ses vêtements, mais Umaiza préférait courir les boutiques à la recherche de vêtements soigneusement sélectionnés après plusieurs essais et réflexion. Souvent, elle passait des commandes de tenues traditionnelles modifiées selon son design à des artisans de Dhaka. Ceux-ci les lui confectionnaient et brodaient des châles, des tuniques et des pantalons sarwel fabuleux de soies colorées et de parures fines et très élaborées. Elle connaissait et recherchait le travail de ces artisans qui se dépassaient sans compter dans leur art. Umaiza disait que « personne ne voulait faire le shopping avec elle parce qu'elle mettait trop de temps à tout

regarder avant de décider ». Par contre, ceux-ci étaient bien contents des cadeaux parce qu'ils étaient vraiment bien sélectionnés pour eux personnellement!

Lorsque venait le temps d'échanger au cours des ateliers de création, Umaiza n'hésitait pas à questionner et faire part de son commentaire devant les autres femmes. Il faut dire que cette activité de création particulière était tout à fait nouvelle pour ces femmes qui, pour la plupart, préféraient poser leurs questions surtout en privé. Ce sont les étapes de la création qui ont intrigué Umaiza plus d'une fois. Elle voulait y croire et voir cela arriver dans sa vie, connaître ce processus mystérieux et trouver son chemin pour y arriver.



4.17 Umaiza à l'œuvre

2) *Le souvenir d'un vêtement et les repères culturels*

Umaiza a eu une belle enfance parce qu'elle était avec sa famille et ses amies qu'elle n'a jamais quittées jusqu'au moment d'entrer à l'université. Les souvenirs liés à la maison, les fêtes avec les nombreux cadeaux, les visites chez les grands-parents, les vacances et les voyages à la plage durant l'été ont entretenu un véritable sentiment de bien-être et de parfait bonheur.

Pour se faire une idée de son projet de robe, Umaiza avait fait un dessin d'elle-même âgée d'environ 9 ou 10 ans. Au trait à la mine de plomb, le dessin montrait une petite fille souriante, aux grands yeux, portant deux tresses, la main dans une des petites poches garnies de fleurs en appliques. Sans motifs imprimés, la robe à l'occidentale était simple et ample jusqu'au bas

du genou. Sous le petit col Claudine, il y avait un plastron de fleurs en appliques ceinturé par un ruban décoré. Avec le col, une petite manche courte et bouffante donnait à la robe son style petite fille. Une inscription au-dessus du dessin disait : « Quand j'étais piti Umaiza », dont le mot « piti » était presque entièrement effacé.

La robe qu'elle a choisi de réaliser s'apparentait au dessin à peu de choses près. Comme le dessin, Umaiza avait choisi un patron de ligne « A » qu'elle avait taillé bien attentivement selon des instructions en anglais qu'elle comprenait mieux. Elle avait ajouté un ruban plié au bas de la robe et aux manches pour que ce soit plus joli. Les manches de sa robe de papier étaient courtes, mais sans l'effet bouffant de la robe du dessin. Elle n'avait pas oublié les poches qu'elle adorait sauf que cette fois, elle n'en avait mis qu'une seule juste assez grande pour qu'une petite main d'enfant puisse encore y cacher des secrets.

3) La représentation de soi

Le modèle de sa robe de papier était plutôt grand et comme elle avait l'habitude de porter tous ses vêtements serrés à la taille, elle est restée fidèle à ce principe en ajustant sa robe de papier par deux pinces au dos seulement. Elle disait faire cette modification sur tous ses vêtements « pour les personnaliser » et les mettre à sa main.

Umaiza se trouvait de petite taille et faisait parfois référence à ce trait physique lors des échanges en privé. Elle dit que plus jeune : « j'ai pensé moi adoptée parce que les parents et tous les autres étaient vraiment très grands... » Raconter cette anecdote la faisait rire à tout coup et elle mettait alors sa main devant sa bouche pour cacher ses dents. L'histoire liée à sa petite taille a fini par entrer dans les annales de la famille et comme le faisaient remarquer ses parents, ce trait de la petite fille de la famille compensait largement son caractère plus déterminé que tout autre. Malgré la difficulté à trouver un emploi ici à Montréal dans son domaine, elle était fière d'être éduquée et de posséder un diplôme d'études de deuxième cycle. Elle reconnaissait que les études lui avaient appris l'aisance à émettre une opinion structurée et réfléchie, ne pas hésiter à poser des questions en s'affirmant et être autonome et ordonnée dans ses démarches.

Umaiza se percevait comme étant une personne très calme, émotive, avec un bon cœur. Elle disait aussi qu'elle se voyait comme : « une belle femme autant à l'intérieur qu'à l'extérieur. » Toutefois, elle disait vouloir échanger ses dents trop droites pour avoir « la beauty teeth » parce que « c'est joli lorsqu'on sourit ». Sa sœur qu'elle admire a cette dent canine un peu croche vers l'avant, juste vis-à-vis de l'œil.

Comme Marie-Lorraine, Umaiza avait le don de se transformer par ses vêtements de tous les styles et sa coiffure parfois décontractée ou disciplinée. Le temps des fêtes avait été l'occasion pour elle de se présenter dans une tenue traditionnelle resplendissante et très féminine, ce qui en avait étonné plusieurs. Le contexte de cette fête inspirait une image inavouée d'elle-même et on aurait dit que Umaiza sentait cette différence. Elle était restée assise sans bouger sur sa chaise tout le long de la fête, à moins que ce ne soit le vêtement qui lui ait imposé cette retenue.



4.18 Collaboration à la robe de Umaiza

4) *Les approches avec les matériaux en art*

Les premiers essais exploratoires n'étaient pas multiples et spontanés pour Umaiza qui se laissait littéralement imprégner par les effets qu'elle créait avec le médium acrylique. Chaque essai sur échantillon de papier était traité comme une pièce unique. De cette initiation aux matériaux et aux médiums acrylique, des paysages, un cours d'eau bordé d'arbres, un mandala aux couleurs de l'arc-en-ciel, une maison et un petit visage encadré par une fenêtre avaient émergé comme une suite de planches illustrées tirées d'une histoire vécue. Il y avait beaucoup

de zones floues dans ses mélanges de couleur, comme si les dessins originaux avaient trempé dans un bassin d'eau.

Le temps accordé aux activités d'ateliers avait révélé Umaiza comme une femme très sensible aux émotions et sensations que les médiums lui procuraient. La couleur semblait être reliée à ses émotions alors que les manipulations du papier étaient connectées à une pensée précise. Souvent, elle était dans cet espace lui appartenant, une sorte de bulle d'analyse et de relation intime avec les tâches à accomplir pour sa robe de papier. Absorbée par ces tâches, elle oubliait le temps, ne souhaitant pas que l'activité cesse parce qu'elle y était bien, sans soucis.

Pour teindre ses grandes feuilles de papier, Umaiza avait mélangé un violet clair attrayant et vibrant pour sa robe de papier. Le fond du tissu de papier était peint avec un pinceau large selon différentes textures parfois mouillées et floues et à d'autres moments, celles-ci étaient sèches et rudes. Elle est intervenue sur ce fond de la même façon qu'elle l'avait fait avec ses explorations premières, selon l'inspiration du moment, en suivant les réactions du médium en accord avec ses réactions personnelles et sensorielles. Elle aimait être présente à son expérience avec la couleur, et heureusement, le papier avait tenu le coup sans menacer de se déchirer.

Plus tard sur une feuille à part, elle a peint un visage de femme dont la tête était voilée d'un sari jaune. Était-ce sa mère, elle-même ou une des femmes du pays, Umaiza demeurait silencieuse sur ce point. Puis, plusieurs types de décors à partir de techniques diverses se sont succédé sur la robe sans qu'il y ait d'idées préconçues, au gré de l'intuition. Elle a essayé le découpage en dentelles, le pliage, les torsades de papier et la peinture. Umaiza, qui avait rapporté ses matrices de bois servant à des pochoirs sur tissu pour ses poupées d'enfance, était tout à fait ravie de les utiliser à nouveau pour en imprimer les motifs sur sa robe de papier. Voyant le travail qu'elle avait décidé de faire avec le pliage du papier pour son ruban décoratif, quatre femmes étaient venues lui prêter main-forte pour plier le papier à tous les 0,5 cm. Ce pliage répétitif imposait une discipline régulière et précise qui convenait bien à Umaiza. On aurait dit qu'une prière se cachait dans chaque pli en gage de protection.

Umaiza prenait beaucoup de précautions pour préparer son travail et ranger son espace avec des gestes lents et posés. Entre ses mains, la robe de papier était toujours manipulée avec grand soin, comme s'il s'agissait du corps d'un être vivant fragile qu'il ne fallait pas froisser ou contrarier. Entre ses doigts, le papier était manipulé avec précision. À tous les ateliers, sur l'heure du midi et souvent en plein travail sur sa robe, Umaiza parlait longuement au téléphone avec sa mère et lui faisait parvenir des photos de sa robe en évolution. Sa mère, qui lui faisait des compliments sur sa création, était désormais complice de l'évolution de son projet.

5) *La description de la robe et ses particularités uniques*

Pour des raisons dont elle ne voulait pas parler, Umaiza avait tenu à placer le portrait de femme à l'endroit de la robe où la couleur de violet était la plus diluée et floue, sur la droite au-devant de la robe. Il représente une femme jeune avec un foulard jaune de la couleur du curcuma, bordé avec des petites rayures aux couleurs du drapeau national, de vert et de rouge. Le foulard de la musulmane n'est pas serré sur sa tête, mais simplement déposé pour couvrir celle-ci.

Les cheveux sont détachés, légèrement bouclés, longs et noirs. La femme se couvre le visage avec une seule main cachant un œil et la bouche. Les ongles saillants sont vernis avec une teinte rouge sang. Les yeux, que l'on devine grands et maquillés, sont fermés. De grandes feuilles vertes longues et minces en demi-lunes et délicatement découpées en dentelles forment une sorte de cadre ovale sur le portrait de la femme, comme accouchant sur une tête.

Le bas de la robe bordée d'un ruban de finition plié en petits plis très réguliers d'un centimètre, longuement et patiemment exécutés, témoignait d'un souci de finesse du détail décoratif. Une fausse poche appliquée plutôt basse sur la droite était confectionnée dans ce même ruban plié. Un autre niveau de décor est apparu plus tard après l'exposition des robes au Centre Petites-Mains au temps des fêtes. Il s'agissait de décors faits à partir de torsades de papiers jaune et violet disposés au bas de la robe. Ils semblaient indiquer une période joyeuse comme de petits feux d'artifice. Au dos, au niveau du centre des épaules, un autre décor réalisé avec les torsades de papier jaune représentait un petit soleil ou une petite fleur jaune et mauve. Celle-ci était encadrée par une torsade de papier jaune qui en délimitait l'espace.



4.19 La robe de papier de Umaiza

4.3.4.1 Histoire de migration de Umaiza

1) La chronologie de la migration

Umaiza a grandi à Dhaka et y a étudié. Elle avait 28 ans lorsqu'elle est arrivée à Montréal pour rejoindre son mari en 2007. Il avait fait ses études à Montréal et y habitait avec ses parents. Depuis quelques années, il avait un bon travail stable qui lui permettait de se marier, obligatoirement pour le maintien des traditions, avec une femme du Bangladesh. Cette famille de bonne réputation avait beaucoup voyagé et certains de ses membres s'étaient établis à Montréal et Toronto. Comme le voulaient les parents, la proposition et le mariage avaient été convenus entre les pères de famille. Ces derniers avaient tout organisé pour que Umaiza et son mari se rencontrent, qu'ils apprennent à se connaître un peu et en viennent à vouloir s'unir. À partir du moment où les deux fiancés se sont mis d'accord, tout s'est passé très rapidement et avec une grande efficacité. Il en a été de même pour les papiers qui ont été remplis pour l'immigration de Umaiza au Canada, très rapidement après son mariage.

Umaiza s'est séparée de son mari trois mois après le mariage, ce qui a beaucoup choqué ses parents. Elle s'était retrouvée à Montréal avec un homme qu'elle croyait connaître, dans un milieu très différent, un climat et des façons de faire complètement nouvelles. Ses parents, qui aiment beaucoup leur fille, ont essayé de la comprendre et la pressaient de revenir au pays pour reprendre sa vie en main. Umaiza dit qu'elle aurait eu une belle vie conforme à la tradition si elle était restée au Bangladesh, mais que maintenant, il était trop tard et trop de démarches étaient entreprises ici pour s'intégrer et travailler. Umaiza déclare : « Ils ont demandé pour viens avec nous. J'étais dit non, que je voulais rester là. C'est maintenant, j'ai vraiment indépendante, c'est mon vie, moi je choisis ce que je veux faire. Ils ont moi compris, ils ont moi donné oui, c'est bon chance, on va toujours t'aider. »

Pour faire sa place dans ce nouveau milieu, le chemin n'a pas été facile et les obstacles ont été nombreux. Comme elle a eu du mal à arriver financièrement, Umaiza a eu besoin d'aide de ses parents. Elle habitait chez une cousine éloignée du côté de son père. Celle-ci lui avait aménagé une petite chambre pour l'accueillir. Comme toute la famille lui faisait sentir la honte

d'avoir brisé son mariage, l'espace s'était resserré sur elle, la maintenant isolée et silencieuse dans sa chambre. Umaiza dit : « C'est que j'ai idée, quand une femme a fait comme ça, comme divorcer ou quelque chose, tout le monde a séparé. » Confinée à sa petite pièce, elle ne voulait voir personne et avait complètement cessé de parler.



4.20 Umaiza à l'œuvre tout en parlant avec sa mère au Bangladesh

Au retour d'un séjour d'un mois au Bangladesh où elle avait pu profiter d'un peu de réconfort, elle a trouvé du travail dans une chaîne de restaurants et elle a repris des cours de français pour mieux s'exprimer. Elle faisait un peu plus d'argent et avait loué un grand appartement. Au grand désespoir de ses parents, elle avait quitté la chambre de sa cousine pour aller vivre en colocation avec une parfaite étrangère originaire du Nouveau-Brunswick. Puis, elle en a eu assez du travail à temps partiel, et par un service d'aide à l'emploi, elle a trouvé un travail dans un centre communautaire francophone. Elle commençait ses journées à sept heures et finissait à 18 h. Comme elle suivait encore des cours de français le soir, elle était très fatiguée et « regardait le montre tout le temps pour aller coucher. » En parallèle, elle avait des rencontres avec ses avocats pour son divorce. Il y avait beaucoup de choses importantes à régler en même temps. Tout de même, avec ses cours de français à temps partiel au Cégep du Vieux-Montréal, elle s'est rendue au niveau trois après huit mois. Elle a bien compris la grammaire, mais elle a

trouvé que son accent n'était pas bon parce qu'elle faisait du bruit avec sa bouche en parlant. À cause de cela, elle a encore arrêté de parler...

2) *Les repères culturels regroupant les valeurs et les traditions*

Au départ, Umaiza n'était pas d'accord de se marier et elle avait refusé. Son père qui la trouvait âgée et difficile à satisfaire insistait et lui faisait des propositions qu'elle refusait toujours. Ses parents attentifs et à l'écoute auraient voulu une famille et une belle vie pour leur fille. Même si Umaiza réussissait bien dans ses études, ceci n'avait pas autant de poids à leurs yeux que le mariage et la famille.



4.21 En costume traditionnel posant derrière sa robe de papier

Un jour, Umaiza, qui se demande encore comment elle avait pu en arriver là, a accepté de fréquenter le garçon qui était en visite au pays avec ses parents. Ils se sont vus pendant un mois permettant aussi aux beaux-parents d'examiner leur future belle-fille et voir si celle-ci allait respecter les traditions familiales, faire la cuisine et participer aux tâches domestiques. La mère

du garçon avait eu le temps de s'attacher à Umaiza et l'aimait beaucoup. Puis, l'inespéré s'est produit pour son père qui attendait ce moment impatientement. Ses beaux-parents ont préparé une très belle réception de mariage au couple. Sur sa photo, Umaiza est habillée avec un sari jaune ,et selon la tradition, les époux étaient couverts de fleurs et de curcuma.

Umaiza dit que « les filles de son pays peuvent étudier, et trouver le travail d'enseignante, par exemple. Et aussitôt qu'elles se marient, la vie change, on les garde à la maison pour travailler et s'occuper des enfants. » Ce sont les parents qui décident et idéalement, les filles sont mariées très jeunes tout de suite après l'école vers l'âge de 16 ans. Elle dit que les filles passent sous l'emprise de la belle-famille et la famille qui décide de tout : « [...] they all have the same point of view ». Elle avait du respect pour ses parents qu'elle aime beaucoup et pour ne pas les décevoir, elle s'était laissé convaincre par son père. Mais elle disait aussi que tant que les enfants vivent sous le même toit que les parents, les décisions de ces derniers ont priorité.

3) *L'auto-perception de ces femmes dans la société d'accueil*

Les conditions du mariage traditionnel lui apparaissaient encore plus contrastées maintenant qu'elle regardait ces coutumes à partir d'ici. Pendant longtemps, Umaiza avait vraiment peur de sortir et pensait tout le temps à cet échec, à la famille loin et déçue, aux démarches avec les avocats, au travail difficile à trouver, aux cours de français, au reste de la famille qui avait honte. Malgré ses détours exploratoires pour se loger et pour se faire une vie, Umaiza espérait un jour que ses parents pourraient venir la visiter pour voir comment elle s'organise bien. Elle se presse d'améliorer son sort et pense que ceux-ci doivent faire vite avant de ne pas pouvoir se déplacer aussi loin. Umaiza les sent vieillir, pensant qu'« ils ne prennent plus la vie de manière spontanée depuis quelques années et qu'ils réclament plus de calme. »

Pour l'instant, elle est triste et frustrée et elle se sent comme une « shoppist », une consommatrice qui se fait refuser l'accès à une qualité de vie. Elle a même pensé aller en Ontario pour trouver du travail et y vivre. Elle déclare : « La vie est plus chère, mais les opportunités sont plus grandes pour les gens comme nous ». Ici à Montréal, elle doit améliorer

son français pour travailler, il y a des opportunités, mais il faut se battre plus durement. L'environnement n'aide pas beaucoup et elle n'a pas l'énergie et le goût de trouver du travail. Umaiza déclare : « I feel I am in a shell or something... I cannot move. [...] It's a big change in a life. It's giving me something different immigration. » Tout lui rappelle les échecs ici, son mariage, le travail, la famille. À un certain moment, elle a voulu porter le voile pour retrouver un peu de calme par la prière et éloigner les regards des hommes sur elle.

Sa famille immédiate désire la voir heureuse avec ses enfants, sa voiture et sa maison. Des problèmes de santé la ramènent toujours à sa mère qui lui dit qu'elle doit avoir des enfants, comme elle a fait elle-même pour pallier le problème héréditaire d'endométriose. Umaiza reconnaît toutefois que l'immigration lui apporte une liberté qu'elle n'aurait jamais eue autrement. Depuis trois ans, elle s'est faite des amis du Québec, de l'Ontario et de son pays. Tous ses amis l'encouragent beaucoup dans ses démarches et soutiennent son moral.

4.3.5 Histoires de Rubeina : Raison passion



4.22 Petits papiers de Rubeina

1) *La réaction face au projet de la robe de papier*

Rubeina montrait une indépendance face au groupe des femmes, observant, impassible, les réactions de chacune à l'écoute des consignes, comme si elle surveillait le niveau d'écoute des femmes. Assise bien droite sur sa chaise, elle dégageait de l'assurance et de la vivacité. Rubeina voulait bien se prêter au jeu, tout en se demandant à quoi il servirait de faire une robe

de papier et surtout, comment un tel projet pouvait être valorisé. Elle trouvait celui-ci intrigant tout en mettant en question les étapes de réalisation de ce trajet d'initiation aux arts plastiques. Voyant les autres femmes s'affairer, elle s'est préparée à relever tous les défis, vérifiant si elle avait bien saisi les consignes.

Rubeina était toujours curieuse et très efficace pour s'atteler tout de suite à la tâche, comme si cela calmait une forme d'urgence, une forte pulsion d'énergie à canaliser. Ses premiers essais montraient qu'elle pouvait se laisser aller facilement à l'exploration des techniques et aux superpositions de teintes avec un certain don pour l'harmonie des couleurs. L'ambiance de labeur de cet atelier, les encouragements entre femmes et l'esprit de groupe avaient fait en sorte de l'entraîner dans le courant.

2) *Le souvenir d'un vêtement et les repères culturels*

Sans équivoque, le vêtement traditionnel salwar-kameez qu'elle avait souvent eu l'occasion de confectionner pour elle-même lorsqu'elle était jeune représentait la tenue tout-aller qu'elle aimait porter dans son pays. Rubeina tenait à réaliser cette tenue traditionnelle parce qu'elle lui rappelait sa vie près de sa famille ainsi que les valeurs transmises par ses parents.

Pour montrer la forme de la tenue traditionnelle qu'elle voulait confectionner, Rubeina avait dessiné deux modèles en aplat d'un trait de contour très sûr au crayon de plomb. Des deux modèles identiques aux lignes très géométriques dont elle disait l'un pour femme et l'autre pour homme, la tunique féminine se distinguait par son décor perlé à l'avant. En expliquant son dessin, elle racontait qu'au Kashmir et au Punjab, au nord de l'Inde, les femmes et les hommes portaient le pantalon large salwar, avec la tunique longue ou courte kameez. Ici, Rubeina porte le salwar-kameez seulement à la maison et à l'église Sikh où elle se couvre la tête d'un grand châle léger. Elle avait bien remarqué que le vêtement n'avait plus tout à fait le même sens, comme plusieurs autres choses qu'elle tenait pour acquises dans son pays.

La tenue était choisie non pas uniquement pour rappeler son pays, mais particulièrement parce que celle-ci était liée à un souvenir précis d'elle-même à l'âge de quatorze ans, alors qu'elle

avait pris des responsabilités en démarrant « une business » à partir de la maison. Rubeina racontait qu'une de ses tantes lui avait envoyé son fils en difficulté avec les mathématiques parce qu'elle avait vu « des capacités intellectuelles » en sa nièce. Elle n'était pas peu fière de dire qu'il a fallu peu de temps pour que d'autres mères profitent de cette occasion pour lui envoyer leurs enfants faire leurs devoirs. Lorsqu'elle avait réalisé qu'elle « pouvait faire ces activités et gagner de l'argent », Rubeina s'était « procuré un scooter personnel », elle s'était mise à « acheter les choses à ses parents » et elle s'était « inscrite dans un collège privé anglais. » Elle avait adoré faire ce travail tout en étudiant parce qu'elle aimait sentir que « ses connaissances augmentaient. » Son père voyait que ces activités canalisait positivement l'énergie et le « caractère » de sa fille. Manifestement marquée par cette occasion d'explorer ce sentiment de pouvoir, Rubeina s'était sentie libre et « avec beaucoup de responsabilités pour une jeune femme. » Son dessin et un petit modèle miniature en papier avaient donc servi d'inspiration pour réaliser un pantalon, une tunique longue et sans manches ainsi qu'un châle symbolisant cette période importante de sa vie.

3) *La représentation de soi*

Rubeina se décrivait comme une fille de taille « moyenne, pas laide et pas belle », ayant du « tempérament », ne sachant pas « si c'était correct ou non. » Elle qui disait « se fâcher trop rapidement » laissait surtout voir qu'elle s'attendait à de l'honnêteté et de la franchise dans ses relations. Rubeina aimait qu'on la questionne et elle était volontiers encline à parler de son pays et de ses parents envers lesquels elle était très reconnaissante. À travers les ateliers, elle avait échangé sur le respect des parents, les dialectes et les religions. Elle aimait comparer les façons de vivre d'ici et de « là-bas dans son pays », notamment en ce qui concerne les valeurs familiales, les conditions climatiques, la façon de gérer la maison et la nourriture. Il faut dire que le contenu des examens qu'elle préparait consciencieusement pour l'obtention de la citoyenneté canadienne la mettait dans cet esprit de questionnement et de désir de compréhension d'un nouveau système de valeurs. Elle disait souvent cette phrase : « c'est tellement différent de mon pays ici. »

Lorsque nous parlions vêtements, Rubeina disait ne pas y porter attention en comparaison à d'autres filles de son entourage en Inde qui aimaient les tenues seyantes « pour attirer les regards ». Elle portait le vêtement traditionnel au temple et dans le privé de sa maison, autrement, elle misait sur la discrétion de ses vêtements pour se mêler aux autres en s'habillant à l'américaine. C'est ainsi qu'elle avait adopté le jeans, des chaussures sport et le kangourou de coton ouaté gris qu'elle affectionnait pour le confort pratique. Le temps des fêtes, célébré au centre Petites-Mains, représentant une magnifique occasion pour plusieurs femmes de porter la tenue traditionnelle, ne lui avait pas fait changer d'idée pour autant. Elle avait préféré porter une chemise blanche, un débardeur couleur marine et un jeans n'atténuant en rien sa présence sincère, son rire franc et son esprit de fête. Rubeina, qui avait l'énergie naturelle d'une sportive et qui communiquait un enthousiasme contagieux par son entrain et son authenticité, savait faire lever les filles de leurs chaises pour danser sur toutes les musiques.



4.23 Rubeina à l'œuvre

4) *Les approches avec les matériaux en art*

Sans que ceci ne la tracasse pour autant, Rubeina ne se souvenait pas de ses premiers gestes d'exploration et ne reconnaissait pas les échantillons de couleur qu'elle avait réalisés lors du deuxième atelier. La couleur séchée transformait les résultats de ses nombreux essais. Bien

qu'elle ait manqué quelques ateliers, le retour dans le contexte de l'activité la remettait à la tâche avec une facilité d'adaptation et de concentration remarquable, ses gestes organisés et précis montrant un sens du travail manuel et de l'organisation.

Pour suivre le courant dynamique du groupe et teindre ses feuilles de papier avec un gros pinceau au pouvoir couvrant, Rubeina avait mélangé une couleur acrylique de teinte turquoise à laquelle à peine un peu de blanc avait été ajouté pour en éclaircir la valeur. La couleur vibrante qu'elle connaissait bien était au goût de Rubeina qui, souriante, cherchait à obtenir un effet lisse et sans textures de pinceau apparentes, comme un vrai tissu de teinte uniforme. Satisfaite du résultat après plusieurs couches successives, la densité de la couleur donnait un effet de toile épaisse très opaque, faisant oublier que la base était de papier fragile. Elle avait fait confiance au papier pour ne pas céder à la densité de la couleur.

Elle s'est par contre retrouvée déçue d'avoir manqué de médium acrylique pour teindre la dernière grande feuille de papier. D'autant plus qu'une femme avait pris cette feuille à son insu, alors qu'elle était bien concentrée sur son ouvrage. Heureusement, l'humour a servi à désamorcer la réaction de Rubeina, plutôt fâchée de s'être fait dérober sa feuille. La solution a été de rallonger le peu de couleur restante avec de l'eau. Cette feuille de papier beaucoup plus pâle a été réservée pour les panneaux latéraux du pantalon et pour le châle. Même si ce n'était pas dans le plan imaginé de Rubeina, l'effet créé par cette solution avait fait son chemin et s'était révélé très attrayant une fois le vêtement assemblé.

Le châle et le salwar-kameez assemblés dans un temps record, la troisième dimension du vêtement assemblé, ont apporté à Rubeina plus d'assurance, de confiance et d'audace pour mieux réagir aux rebondissements imprévus de la création dans la suite de son décor. Comme pour plusieurs femmes du groupe, l'effet d'émulation faisait avancer le projet de Rubeina vers la date finale des rencontres. Dans cet esprit, voir apparaître la forme d'une robe de papier avait été un facteur de motivation important, atténuant le souvenir de jours plus confus. Il arrivait encore que le projet de la robe de papier sollicite son intuition plus que prévu et ceci la laissait pensive devant ces zones abstraites plus ou moins contrôlables. Dans ces moments,

elle préférait s'abstenir de travailler à son projet de création, prendre du recul et regarder les autres femmes pour s'en inspirer, si ce n'était pour les aider. Elle parlait rarement de ce qu'elle avait envie de faire avec son vêtement, mais elle écoutait les suggestions de toutes en silence. Parfois, la solution arrivait la semaine suivante, cet espace-temps d'éloignement devenant nécessaire pour mieux revoir son projet.



4.24 Détail de texture de la robe de papier de Rubeina

5) *La description de la robe et de ses particularités uniques*

La tunique kameez rectangulaire, longue et mince, sans manches et fendue sur les côtés faisait contraste avec le pantalon salwar large, plissé et réaliste, taillé en triangles avec sa fourche basse. La tunique bien droite et sans pinces à la poitrine faisait penser à la taille d'une jeune fille menue aux formes encore timides. Semblable au vêtement traditionnel et imitant les bijoux, un large galon doré garnissait les rebords du salwar aux chevilles ainsi qu'aux extrémités du châle. Fidèle au dessin de départ et à un petit modèle réalisé en miniature pour inspirer la tunique, Rubeina avait travaillé son vêtement en aplat sur la table, sans patron de couture, comme elle le faisait jadis adolescente.

Au premier regard, la teinte d'ensemble de la tenue traditionnelle est plutôt uniforme, mais cet effet sera vite détourné par la succession de couches décoratives qui nous donne à « lire » des signes et des graphismes superposés librement. Rubeina avait commencé son décor en

peignant à main levée et de façon aléatoire au pinceau moyen, des chiffres arabes et des lettres de l'alphabet Penjabi suffisamment gros, comme si elle avait écrit au tableau pour de jeunes élèves. Le devant et le dos de la tunique étaient couverts de cette texture et une partie des morceaux du pantalon exhibait aussi cette calligraphie aux couleurs cuivre doré. De plus, elle s'était amusée à marquer la trace de son pouce avec un vernis de paillettes dorées pour atténuer un peu le contraste des chiffres et des lettres.

Manifestement, elle avait plus de plaisir dans cette phase du projet, s'inspirant à sa façon des femmes qui avaient trouvé satisfaction dans leur technique et leur création d'effets visuels. Superposées à ce décor de fond, des spirales aux teintes chaudes créaient un contraste de valeurs et de quantité qui attirait l'œil au-devant de la tunique.

Rubeina avait pratiqué l'impression par transfert et réalisé, sur des carrés de papier de la grosseur d'un poing, une série de spirales avec les couleurs superposées de vert, blanc et orange du drapeau indien. Celles-ci étaient découpées en rond, collées en appliques et mises en place selon les pétales pour deux fleurs superposées à la verticale l'une sur l'autre. Avec un large sourire de contentement et parce qu'elle mettait la touche finale à son trajet de création, Rubeina avait disposé des pierres d'un turquoise semblable au tissu en bordure des ouvertures de la tunique.

4.3.5.1 Histoire de migration de Rubeina

1) *La chronologie de la migration*

Rubeina est la plus jeune après deux frères et une sœur tous nés à Agra près de Delhi en Inde. Ses grands-parents paternels habitaient au Punjabi, au nord du pays, là où son père a fait ses études. Ce dernier est parti pour Agra pour y faire des affaires et il a ouvert une compagnie de transport pour acheter des camions. C'est là qu'il a connu sa mère et qu'ils y ont établi leur famille.

Le père de Rubeina qui connaissait très bien sa fille avait prévu un plan bien différent pour que celle-ci puisse s'épanouir dans des conditions et un avenir qu'il jugeait plus favorables. Elle déclare : « Chez nous, les enfants ils ont beaucoup le respect pour les parents qui décident beaucoup les choses. » Avec l'accord de sa fille, il a pris contact avec un ami au Canada dont il connaissait bien la réputation de la famille et en particulier celle du fils, en qui il voyait un futur mari pour sa fille. Le fils était camionneur, un point commun qui plaisait bien au père de Rubeina. Cette famille habitait Montréal depuis dix ans et c'est d'un commun accord entre les deux pères que Rubeina et le fils ont été mis en contact pour faire connaissance tranquillement par téléphone. Elle raconte qu'après quatre ans d'échanges réguliers, « le mari et ses parents sont arrivés dans le Inde pour le mariage. » Rubeina est fière de dire que son père avait vu juste en eux et qu'il avait fait un bon choix de mari pour elle. Celui-ci connaissait bien le « caractère » de sa fille et savait qu'elle allait honorer sa promesse de « ne jamais décevoir ou de le laisser tomber. » Rubeina était particulièrement près de son père. Après un certain temps passé chez sa belle-famille à Agra, le mari est revenu au Canada pour « faire les papiers pour l'immigration » et c'est ainsi que Rubeina est venue le rejoindre à Montréal six mois plus tard, le 22 novembre 2007.

Rubeina habite un appartement dans un immeuble qui appartient à ses beaux-parents à Ville LaSalle. Ses premières impressions étaient que « c'était une vie complètement différente que dans notre pays! » En riant de bon coeur, elle raconte être arrivée dans la neige qu'elle voyait pour la première fois... Elle rit encore en regardant ses pieds, et elle dit : « Je ne peux pas marcher! » Mais son mari est bon et lui a tout expliqué : « Il a acheté les bottes, le manteau et toutes les choses, beaucoup de choses pour la neige ». Puis, on l'a bien avertie de ne pas tomber parce qu'elle devrait payer les frais médicaux si elle se cassait un membre. Lors de son premier hiver, elle a décidé de ne pas sortir, sinon de marcher tout doucement parce qu'elle était enceinte. Rubeina a un très bon mari attentionné, « c'est une très bonne personne et il fait les jokes », il l'a sortie et aidée « à comprendre comment les choses fonctionnent, il a enseigné moi toutes les choses ». Elle déclare : « We have to learn something, but for that, we need some time to understand things ».



4.25 La robe de papier de Rubeina

2) *Les repères culturels regroupant les valeurs et les traditions*

Rubeina a toujours « donné le respect à ses parents. Les parents font toutes sortes de choses pour nous. » Elle racontait que dans sa culture, elle était fidèle tout le temps parce qu'elle « ne pouvait pas avoir les chums... Des filles font les choses en cachant, mais je n'étais pas capable. » Sa sœur et elle ont toujours respecté la volonté des parents. Elle déclare : « Depuis que je suis toute petite, j'ai toujours aimé mes parents, tout le temps! My parents, they are the best parents in the world... they are like God to me, they gave me everything I wanted... »

Sa maternité et la distance qui la séparait de ses parents lui faisaient remarquer que l'environnement, la société et les valeurs se vivaient bien autrement ici. Elle ajoute : « La mère est un cadeau de la vie et on doit saluer notre parent qui nous a donné notre vie. » La distance lui a apporté ce regard sur ses valeurs et lui faisait dire : « dans mon pays j'ai toujours pensé pour moi-même. » Il y a de bonnes choses de part et d'autre dans chacun des pays, mais Rubeina se demandait maintenant ce que sa fille fera pour elle et son mari : « Est-ce que ma fille va donner moi et mon mari le respect? » Ce dernier a un bon travail, il gagne de l'argent pour assurer un bon futur à leur fille, « mais notre fille... » Rubeina prie beaucoup et elle est très heureuse d'avoir accès au temple Sikh Gurdwara à LaSalle près duquel elle habite. Déjà, elle avait très hâte d'y amener sa fille.

Elle avait même remarqué que son mari s'était reconverti à la religion après qu'elle soit arrivée au Québec. Maintenant, ce dernier portait la barbe et le turban et il était devenu végétarien. Elle dit : « I don't know what was inside of his head, but, he said, okay, I will now return to my religion again. » Elle disait cela en souriant, mais ceci lui faisait très plaisir parce que c'est peut-être un peu grâce à elle s'il était revenu à une pratique intégrale. Il faut dire que Rubeina avait du mal à cuisiner la viande et se sentait mal chaque fois qu'elle entrait dans cette section au supermarché. Afin qu'il prenne de bonnes habitudes alimentaires et qu'il puisse se consacrer à des moments de prière en chemin, Rubeina préparait tous les repas végétariens nécessaires pour son mari, conducteur de camion sur longue distance. La pratique religieuse prenait une autre dimension qui les aidait à retrouver un peu de paix et d'équilibre.

3) L'auto-perception de ces femmes dans la société d'accueil

Un jour, Rubeina est sortie chercher du travail avec ses beaux-parents. « Tous les trois, nous avons marché toute la journée dans la neige pour trouver le travail ». À chaque endroit, on lui demandait si « elle avait l'expérience ». Rubeina avait longtemps pensé que c'était facile en Amérique de trouver du travail et faire sa vie. À travers ses démarches, elle avait rencontré des personnes qui n'aimaient pas les immigrants et pensaient que ces derniers voulaient l'aide sociale. Elle se rendait compte tous les jours que tout coûte cher et que c'est aussi difficile que dans son pays. Elle ne perdait pas espoir parce que le centre d'insertion Petites-Mains lui donnait des occasions de stage, cette « expérience québécoise » et elle continuait de chercher tout en suivant des cours de français. Rubeina déclare : « Si je viens au Québec, je parle le français pour donner le respect, c'est normal. Si le Québécois vit dans le Inde, il doit parler le Indy pour le respect. »

Rubeina se sentait privilégiée d'avoir des beaux-parents qui gardaient sa fille de deux ans pendant qu'elle faisait toutes ses démarches de cours, de stages et de demandes d'emploi. Ils sont fantastiques et lui disaient de faire tout ce qu'elle a à faire. Ils avaient même emmené la petite en Inde avec eux pour la présenter aux parents de Rubeina chez qui ils ont habité quelques mois. Elle aurait bien voulu les accompagner et revoir ses parents qui l'inquiètent parce qu'ils commencent à être malades. Sa mère souffre d'arthrite et son père fait de la pression et du diabète. Ils se parlent beaucoup au téléphone, mais en raison de la distance, il est difficile de soulager les parents qui s'inquiètent et s'ennuient beaucoup de Rubeina qu'ils n'ont pas vue depuis quatre ans maintenant.

L'immigration avait apporté beaucoup de changements dans sa vie. Elle dit : « Ici il n'y a personne, personne à qui parler comme avec la mère. You know what I mean ? » Même sans avoir à parler, elle souhaitait être juste là, simplement, comme à la maison avec ses parents, sans jugement, sans questionnement, dans l'acceptation la plus totale. Pas que sa belle-mère ne soit compréhensive, au contraire, mais Rubeina ne pouvait pas être entièrement elle-même. Elle percevait que, pour ses beaux-parents, elle était « la femme de leur fils » s'empressant quand même de dire qu'elle aime sa belle-mère et qu'elle remercie aussi son mari de la confiance et

de la patience qu'il lui témoigne. Parler lui faisait comprendre ce que son père avait souhaité comme projet d'avenir pour elle et la famille.

Son mari avait son permis pour conduire les camions et avec ce travail, il voyageait beaucoup. Depuis deux ans, il part quatre ou cinq jours parfois jusqu'à Vancouver et en Californie. Rubeina dit qu'elle a la patience parce qu'elle connaît ce métier en ayant côtoyé son père dans son entreprise de camionnage. Elle dit que son mari n'avait pas accepté de faire ces longs courriers sans être sûr qu'elle pouvait bien se débrouiller avec les affaires de la maison et les courses. Elle souriait en disant cela, car ça la rendait très fière de montrer qu'elle allait à la banque avec sa carte, prenait l'argent de l'épicerie à partir du compte conjoint et faisait les courses par elle-même. Elle est « très reconnaissante que son mari lui fasse confiance » de la sorte parce qu'à d'autres moments, c'était difficile de rester forte devant lui.

Beaucoup, beaucoup de larmes avaient coulé alors qu'elle était enceinte et nouvellement arrivée au pays. « Mais, maintenant, je suis capable de faire ça, ça, ça... » Avec un regard direct montrant un air très satisfait, Rubeina déclare : « on a l'argent, on a la maison, les meubles et nous avons notre fille. »



4.26 Rubeina danse

En guise de conclusion, les histoires de la création en art montrent que le choix d'un vêtement porteur de mémoire et de sens a été une décision importante pour les femmes qui désiraient s'arrimer à des repères concrets en lien direct avec leur expérience de la vie. Dès lors, dans une image positive d'elles-mêmes, la création a fait une place de choix aux histoires du parcours migratoire plus complexes et uniques à chacune, avec ses références, ses émotions multiples et variables, plus abstraites à saisir et difficiles à représenter. En somme, on constate que la narration des histoires fait émerger la richesse de la création des robes de papier et des expériences de la migration pour chacune des cinq femmes en se faisant écho de manière implicite.

Le chapitre V présentera le deuxième niveau de l'analyse multicas. L'analyse transversale des histoires opère un croisement par une lecture qui, cette fois, développe plus amplement le rapport entre les observations et les concepts du cadre théorique, prenant appui sur des extraits significatifs de l'histoire des femmes.

CHAPITRE V

La Valeur indiscutée, source de toute valeur authentique, est l'égalité de tous les hommes.

Sélim Abou (2009)

5.1 ANALYSE TRANSVERSALE DES HISTOIRES

À la suite des études de cas du chapitre précédent, ce chapitre offre une analyse transversale des histoires présentées. À partir d'une base qualitative écartant certes la représentativité, cette analyse vise à comprendre, à travers la création de la robe de papier, comment les femmes y ont inscrit leurs identités, ce qui s'est présenté aux sens, comme au sens, et comment ces observations peuvent être liées par induction aux concepts du cadre théorique. L'analyse propose des pistes de réponses à la question de recherche : Comment la création en art, dans le cadre d'une rencontre interculturelle, témoigne-t-elle de la construction identitaire de la femme immigrante ?

Comme on a pu le constater au chapitre II, la robe représente le vecteur conceptuel de plusieurs aspects du projet touchant l'identité. La robe est plus qu'une enveloppe, mais le dispositif de l'oscillation intérieur et extérieur touchant cette image de soi si importante dans l'adaptation de l'immigrant, la cohésion de soi par la narration et l'espace de l'imaginaire en art. Le concept de robe apparaît donc comme la métaphore conceptuelle et l'image de soi idéale pour structurer une compréhension de l'identité en construction dans ce cadre d'intervention artistique.

En se basant sur l'identité du soi selon Paul Ricœur (1990) telle que présentée dans le cadre conceptuel ainsi que dans les conclusions partielles émergeant des histoires, trois constats témoignant de la construction identitaire sont proposés pour cette analyse transversale. Il s'agit de : 1) la robe-habitation, métaphore de l'expérience des espaces temporels et physiques; 2) la robe-histoire, métaphore de l'expérience de prise de parole et de rencontre de l'altérité; 3) la robe-identité-narrative, métaphore de l'expérience de création totalisant les histoires des femmes.

*La maison natale se situe en nous, elle a inscrit
la hiérarchie des diverses fonctions organiques d'habiter.*

Gaston Bachelard (2002)

5.1.1 La robe-habitation : expérience des espaces temporels et physiques

Le trait dominant de ce constat montre que le choix d'un vêtement mémoire a permis aux femmes de reconstruire un espace de calme et de paix intérieure rassurant, la robe-habitation. Devant l'invitation à répondre à la question « qui suis-je? » par la création d'une robe de papier les représentant, les femmes ont été conviées, en quelque sorte, à se référer à des lieux et à des personnes qui les ont engagées dans une prise de conscience de la rupture des espaces physiques et temporels. En deux temps, on verra d'abord comment la robe-habitation fait référence au modèle hérité d'un autre milieu de vie, d'un autre climat, d'une autre culture et d'autres habitus et ensuite, comment elle se rapporte à des personnes directement liées à l'identification de ces femmes. Une conclusion trace des parallèles avec les concepts.

À première vue, on a tôt fait de remarquer le contraste entre les manteaux d'hiver sombres portés en tout temps dans les ateliers par les femmes et les couleurs vibrantes ainsi que le style des robes de papier créées par celles-ci. Les fêtes de Noël avaient été l'occasion de voir des femmes dans leur costume traditionnel. Certaines étaient franchement à l'aise et d'autres semblaient figées, brutalement conscientes d'apparaître ainsi vêtues dans un environnement interculturel nouveau, loin du cadre original. D'autres avaient préféré laisser leur costume chez elles. En parlant de ce qu'elles portaient chez leurs parents, chez elles à la maison, pour les occasions spéciales et en public, plusieurs de ces femmes prenaient conscience du rôle du vêtement dans la construction de cette image de soi.

Dans l'espace des ateliers de création, les robes de papier créées par les femmes du groupe mettent de l'avant la lumière, la brillance des couleurs et la culture. Les patrons de couture, véritables modèles américains, étaient parfois critiqués ou convoités. Au-delà de cela, ils faisaient valoir le plan, l'architecture du vêtement correspondant à l'environnement et aux manières d'habiter le monde. Rubeina et Salima, qui ne s'identifiaient pas aux patrons

proposés, ont insisté pour tailler la forme elles-mêmes afin d'aller le plus près possible de leurs images souvenirs, du statut social et de l'environnement original avec ses façons de faire et d'habiter l'espace. Le patron de robe traditionnelle afghane avait amené les jeunes sœurs Amyra et Zulfa à discuter de l'encombrement de « la largeur des manches », du travail de broderie à la main et de la « trop grande quantité de tissu » comme des facteurs non adaptés aux façons de faire, de bouger, aux façons d'être et au contexte de leur vie actuelle.

La robe-habitation reflète l'espace de la maison familiale originale et originelle ou un lieu hautement symbolique quant à l'identification. Celle-ci a une forte signification pour Rubeina qui s'y est épanouie en faisant la classe à de jeunes élèves chez elle, gagnant beaucoup en autonomie et en confiance. Pour Amyra et Zulfa, c'est le foyer intarissable, nourrissant toutes leurs histoires et pour Umaiza, c'est l'espace de liberté où se blottissent ses plus beaux souvenirs et jeux d'enfance. Liée à une identification extérieure à celle de la famille, la robe-habitation est représentative de la religion « à la base de tout » pour Salima. L'église représente l'espace sacré par excellence de Marie-Lorraine, qui s'y ressource en prenant appui sur la parole de Dieu lorsque, « c'est pas facile », que « c'est comme si on commence à zéro » et qu'elle veut « retourner chez elle au caille. »

La robe-habitation fait référence aux modèles d'identification, renvoyant l'image positive et approbatrice de soi par le miroir de la famille ou du groupe d'appartenance. À travers les histoires, on entend parler les pères de Rubeina, Salima et Umaiza, confirmant la forte personnalité de ces filles. Pour renforcer cette confiance en atelier de création, il était important de reconnaître chacune en allant dans le sens de leurs caractères singuliers, ce « quoi du qui » comme le dit Paul Ricœur (1990).

La robe-habitation amenait à parler de différences des coutumes et des cultures, des décisions entourant le projet d'immigration, de l'avenir des enfants et des habitudes nouvelles que ceux-ci rapportaient à la maison. Ceci tracassait Rubeina et Marie-Lorraine alors que Salima semblait avoir développé ses petits trucs en cuisinant la poutine et en écoutant le hockey avec ses fils. L'espoir de continuité transmis comme une promesse de constance à soi et à

la famille laissée derrière constitue un véritable défi à la permanence dans le temps et une source de grands questionnements pour les femmes. Cette rupture montrait le déchirement ressenti avec autant d'impact par les membres de leurs familles dont l'état de santé a inquiété Amyra et Zulfa, Umaiza ou Rubeina, partie au chevet de sa mère qu'elle n'avait pas vue depuis quatre ans.

La robe-habitation s'est prêtée à l'hommage et à la filiation comme symbole d'apaisement et de continuité pour ces femmes : par exemple, l'intégration à la robe du nom donné à Salima, symbole de la temporalité intergénérationnelle. Le visage de femme peint par Umaiza se rapporte à la femme bangladeshie comme à sa grand-mère et à sa mère avec qui elle parlait au téléphone pendant la confection. La large robe traditionnelle de Amyra et Zulfa fait directement référence à la mère et par extension, au père, veillant à la réputation et au maintien du clan familial comme le veut la tradition. Pour Marie-Lorraine, la continuité s'exprime symboliquement par la robe portée à l'église, sanctuaire des célébrations de tous les passages de la vie, de la naissance à la mort.

En conclusion, la robe-habitation montre la rupture des espaces physiques et temporels certes, mais elle s'offre comme l'occasion de renouer avec la continuité des identités familiales, dans l'espace transitionnel de la création en art en contexte interculturel. La mise en relief de la rupture des espaces intérieurs et extérieurs s'illustre comme un facteur central de construction identitaire entre ici et là-bas (Dubar, 2000; Marc, 2005). Il faut rappeler que pour les immigrants, le rappel du passé représente la double fonction de passage du legs et de la perpétuation de valeurs et d'histoire (Vatz-Laaroussi, 2007), d'où l'importance de considérer le parcours migratoire depuis le départ avec ses espoirs et ses ambitions pour le futur (Fronteau, 2000; Grinberg et Grinberg, 1989; Legault et Rachédi, 2008). La confection de la robe a fait appel à des savoir-faire transmis de manière intergénérationnelle (Vatz-Laaroussi et coll., 2012).

Toutefois, à partir du choix de modèle de robe, les femmes ont pu se sentir « bien dans leur peau » comme celles qu'elles étaient dans cette robe tirée de leur mémoire, confiantes pour

s'engager pour la première fois, dans un projet personnel de création de robe de papier. L'art touche les fibres sensibles émotionnelles et sensorielles des femmes et les amène à la réflexion et à la mémoire dans l'espace imaginaire. L'adaptation vécue de l'extérieur social et de l'intérieur ontologique est à la base un ajustement et une recherche d'équilibre dans de nouvelles conditions (Abou, 1981, 1995; Fronteau, 2002). La robe-habitation s'offre comme l'occasion de renouer avec la continuité des identités personnelles et familiales d'une « manière spéciale » (Dewey, 2005; Dissanayake, 2011).

La robe-habitation est cette seconde peau, protégeant l'espace intime tout en ouvrant sur l'espace social (Ribière, 2014). En valorisant la dimension ontologique de ces femmes et en y reconnaissant les identifications familiales, la robe-habitation s'est transformée en espace onirique et transitionnel d'affirmation nouvelle et de repos dans le passé. En art, cet espace transitionnel comme aire intermédiaire d'expérience, de jeu et de créativité est précieux parce qu'il est très rarement remis en question (Winnicott, 1997). En apprivoisant cet espace au fil des rencontres, les femmes ont pu trouver une forme d'équilibre renouant avec leur continuité historique et le sentiment de cohérence personnelle (Ricœur, 1990; Dewey, 2005). Au sein du groupe, cette expérience commune a apporté une grande complicité exprimée à travers un respect des valeurs, de la créativité et des qualités singulières de chacune.

*L'identité d'une personne n'est pas une juxtaposition d'appartenances autonomes,
ce n'est pas un patchwork, c'est un dessin sur une peau tendue;
qu'une seule appartenance soit touchée et c'est toute la personne qui vibre.*

Amin Maalouf (1998)

5.1.2 La robe-histoire : expérience de prise de parole et de rencontre de l'altérité

Le trait dominant de ce constat montre que le contexte de création en art a instauré une condition d'émergence cadrant l'histoire du parcours migratoire dans la structure hors norme de la robe de papier. À partir de ce qui peut être conçu comme la métaphore de la robe-histoire, on verra comment ce dispositif témoigne des grammairies personnelles, comment il fait une relecture des symboles culturels et comment il s'empare d'aspects significatifs liés au parcours

migratoire, miroir et centre de gravité de l'identité de l'immigrant. Une conclusion trace des parallèles avec les concepts.

Après que les femmes eurent identifié le vêtement mémoire de leur choix, le projet de création de la robe de papier a pris de la densité et de la vie grâce au partage des idées, des images, des histoires et des aspects culturels du vêtement au sein du groupe de femmes. À différents degrés, selon l'aisance de chacune face au projet d'intervention, les femmes ont pris conscience de leur statut, de leurs valeurs et de la pluralité des cultures en présence. En atelier, le mélange des couleurs, la teinture et le séchage des grandes feuilles avaient entraîné les femmes à s'entraider et à s'appropriier tout l'espace et le temps disponibles. La corde à linge témoignait d'une cohabitation de couleurs à l'image du groupe. Les patrons de couture avaient amené beaucoup de commentaires sur l'image corporelle, les styles de vie, les tâches des femmes et les rôles. Les activités de création donnaient l'occasion d'interroger les autres sur leurs choix et de partager les valeurs personnelles, familiales et culturelles. L'énergie déployée par certaines femmes déjà à l'œuvre stimulait celles qui étaient plus craintives, poussant celles-ci à prendre leurs décisions et à passer à l'action.

Les traces laissées sur les papiers qui flottaient sur la corde à linge donnaient à lire bien des grammaires personnelles et révélaient les caractères rencontrés à travers les histoires migratoires. Par exemple, on reconnaissait l'état intérieur de Marie-Lorraine par la texture rose, camouflant en beauté « son stress » devant la nouveauté. Comme un ciel sans nuages se reflétant dans la mer Méditerranée, le turquoise impeccablement réparti du papier tissu de Salima mettait « l'accent » sur son application à « bien faire les choses » de manière ordonnée et esthétique. Cette attention aux détails évoquait sa recherche d'équilibre et de valeurs sûres à travers la poursuite de son projet migratoire. Le papier teint avec passion au point d'oublier de teindre une feuille laissait voir la fébrilité de Rubeina et sa volonté de passer à l'action avec toutes « les nouvelles choses à apprendre » du pays hôte.

La robe-histoire montre une relecture des symboles culturels tenus plus ou moins pour acquis tels que le drapeau national interprété différemment par exemple par Amyra et Zulfa, racontant

leur attachement à travers une interprétation modifiée de l'ordre des couleurs du drapeau afghan et du décor de chaque couleur avec des éléments de la nature représentant les saisons. Les spirales du décor du « salwar kameez » de Rubeina témoignent de son interprétation de la roue et des couleurs du drapeau indien. Le contexte de création a permis aux femmes de s'entraider, de faire des échanges et des emprunts de symboles, par exemple pour Amyra et Zulfa qui ont eu de l'aide d'une femme marocaine pour le décor de la robe, pour Umaiza qui a accompagné d'autres femmes dans leurs décisions. Puis, Salima et Rubeina ont ajouté des mots à leur robe de papier en rappel à Catherine et à moi-même qui avons présenté nos robes de papier et nos démarches artistiques.

La robe-histoire montre aussi que le vêtement fait référence à la grande Histoire, par exemple pour Marie-Lorraine qui, voyant surgir les costumes autour d'elle et les traditions rattachées à ceux-ci, avait remonté jusqu'aux origines africaines de sa propre histoire pour en savoir plus. Ces femmes qui ne s'étaient jamais vraiment penchées sur le costume traditionnel se sont mises à s'y intéresser plus sérieusement et ont pris conscience, comme Salima, de toutes les influences historiques des conquêtes du pays ayant transformé le design de ce costume, vecteur de production et de reproduction d'identités. Amyra et Zulfa ont fait une relecture de l'histoire de leur pays d'origine lorsqu'elles ont lu les instructions de montage du patron de la robe afghane traditionnelle qui datait de l'époque de leur mère. La robe était alors composée de tissus fleuris importés par l'URSS et son plastron, symbole de protection, était brodé avec les couleurs de la famille. Pour toutes les femmes, la robe-histoire faisait écho aux souvenirs, mais elle faisait aussi référence à l'histoire du mouvement des peuples, qui comme elles, sont partis vers un avenir meilleur avec leur héritage en bagage. Pour certaines femmes, ceci leur a fait prendre conscience de leur statut fragilisé, tandis que d'autres y ont perçu les avantages de leur nouvel environnement de vie.

La robe-histoire montre que dans l'espace de création, des événements centraux liés aux histoires migratoires sont apparus naturellement et concentrés sous forme de symboles. Par exemple pour Rubeina, ce sont ces chiffres et cet alphabet ainsi que les deux groupes de

spirales faisant penser aux membres de deux familles, rappelant son génogramme familial réalisé au premier atelier. Le visage mystérieux de la femme voilée de Umaiza concentre tout son questionnement, l'intrigue principale de son parcours et un regard extérieur sur elle-même. Marie-Lorraine a donné sens à sa création de robe de papier comme à sa migration en incorporant le nid-d'oiseau au col de sa robe. L'histoire de Amyra et de Zulfa se reconnaît à son décor aux couleurs brillantes greffé à la robe monumentale par ses nombreux plis et ses couleurs lui donnant une apparence sombre. Enfin pour Salima, le nom inscrit dans le karakou et dans ce châle montre son ouverture et son désir de faire un pont entre « les accents de l'Algérie et du Québec ». Tous ces symboles concentrent, en une image très significative, une bonne part de cette histoire migratoire. Leur seule présence visuelle amenée à la surface de la robe de papier témoigne du désir des femmes d'avoir une prise sur les événements de leur histoire.

En conclusion, l'analyse découlant de la robe-histoire montre que l'art s'offre comme un contexte préservant la continuité des histoires tout en inspirant l'adaptation au changement (Krensky et Lowe Steffen, 2009). Elle situe les femmes à la croisée des faits hérités de l'Histoire et de leur histoire et les possibilités d'avenir et « d'advenir » par la relecture des repères ou des faits de leur histoire. L'art fait une relecture de ce qui est tenu pour acquis à travers une imitation qui n'est jamais qu'une seule, mais une création en contexte, une mimesis faisant une mise en scène située entre raconter et montrer (Aristote, 2006).

D'une part, cet axe montre le potentiel du vêtement en tant que vecteur de sens sous de multiples perspectives (Weber et Mitchell, 2003). On constate l'importance de considérer l'histoire comme vecteur de résilience dans l'accompagnement des immigrants (Guilbert, Montgomery, Rachédi, 2008). L'identité du soi n'est jamais totalement le fruit de la personne seule, mais la co-construction réalisée par l'interaction avec l'autre (Marc, 2005; Kaufmann, 2004; Mead, 2006). La robe-histoire a amené les femmes à prendre conscience du vêtement comme le vecteur de la grande histoire et des histoires individuelles faisant écho à une relecture de cette histoire et de ses repères culturels.

D'autre part, la robe-histoire a montré comment la pratique artistique met en action l'expression de ces femmes à travers les traces et les empreintes laissées sur le papier des femmes comme des urgences de dire par le geste (Bohn, 2001; Didi-Huberman, 2008; Jousse, 1969; Leroi-Gourhan, 1964). Au cœur des activités d'atelier, le partage du contenu des cultures et des faits de l'histoire a facilité les échanges entre les personnes en présence faisant prendre conscience que chacun n'est pas le reflet identique de sa culture, mais qu'il interprète celle-ci à sa façon (Vinsonneau, 2002). Les femmes dont on dit qu'elles sont gardiennes des traditions (Juteau, 2008) reconfigurent ces traditions, tout comme les générations précédentes et suivantes. En rendant ce costume ou cette robe imaginée visible, les femmes se sont ouvertes aux possibilités d'interprétation des faits de leur histoire singulière et par la même occasion, à leur façon de construire et d'assembler cette image de soi reliée à l'identité.

Cette zone d'interprétation des repères culturels et des faits d'une histoire personnelle est plus susceptible d'être influencée et remise en question notamment parce que les échanges spontanés invitent à ajuster parole et gestes sur-le-champ, selon l'auditoire et le contexte (Ricœur, 1990). Dans le domaine de l'art, ceci signifie que le travail de créativité de l'un peut produire une émulation ou une inspiration qui peut répondre à l'imaginaire pour l'autre, semblable à ce qu'Aristote qualifie de mimesis (Aristote dans Magnien, 2006). Dans un contexte interculturel et de création en art, la robe-histoire s'est prêtée à l'interprétation du parcours migratoire de manière vivante faisant place à une relecture singulière et collective des repères de ces femmes.

*Ce qui fait la force de la narration, c'est une haute colonne d'êtres humains,
unis dans le temps et dans l'espace, [...] pleins de la sève d'une vie qui continue.*

Clarissa Pinkola Estés (1996)

5.1.3 La robe-identité-narrative : expérience de création totalisant les histoires

La robe-identité-narrative s'interpose dans une ouverture créée entre la robe-habitation et la robe-histoire. La robe-habitation rassemble les caractéristiques et identifications rendant la personne reconnaissable, et la robe-histoire dit le maintien interactif par les histoires racontées

à propos de soi et de l'image de soi mise à l'épreuve par l'altérité dans le contexte interculturel. La robe-identité-narrative survient à travers une action motivée par l'intention et la pulsion interne de chacune des femmes. Par l'imagination et la créativité, la robe-identité-narrative en tant que reconfiguration singulière témoigne du parcours migratoire et de l'être au monde de chaque femme.

1) La robe-prière de Marie-Lorraine : Le sens de la confirmation

Le contexte nouveau et pluriculturel du groupe de femmes offrait ses richesses et ses comparaisons avec d'autres cultures comme autant de visions possibles sur les mêmes réalités du quotidien et de la migration. À travers les rencontres d'ateliers, Marie-Lorraine avait pu se projeter dans un plus grand espace d'où elle pouvait regarder ses origines, sa culture et ses valeurs. En parlant de vêtement et de tradition avec les autres femmes, elle avait pris conscience de l'impact de la grande Histoire sur sa propre histoire dans la définition de son identité haïtienne et de ses origines africaines. La mise en forme de cette robe de papier rendait visibles les valeurs et le rôle de la femme dans son couple. L'assemblage lui avait fait penser aux enseignements de sa mère et à ceux qu'elle transmettait à sa fille, non sans réfléchir au fait qu'elle était dans un nouveau contexte. À l'évidence, la perte de repères et de ressources pour guider les nouveaux parents avait fait plus de place à la parole de Dieu.

Après s'être mesurée aux réactions du papier et à l'application de la couleur qui avaient sollicité de l'indulgence pour elle-même, Marie-Lorraine a apprivoisé le projet de création grâce à son savoir-faire en coiffure et à sa minutie. Ce réinvestissement de son expertise reconnu lui a apporté un sentiment de confiance, palliant dans cet espace le vertige de devoir reprendre sa vie à zéro. Le groupe religieux d'appartenance de Marie-Lorraine semble jouer un grand rôle dans cette image d'elle-même et la confiance qu'elle développe dans son projet migratoire. Plusieurs qualités ont pu être mises de l'avant telles que la collaboration, l'ouverture, le désir d'apprendre à travers la création de la robe de papier. Cette robe de papier fragile, mais solide comme le poteau mitan a pour muse la clémence veillant sur le nid fraîchement établi. De son cœur émane une douce plainte, manifeste d'espoir et de paix.

2) La robe-trait d'union de Salima : Se laisser séduire par les accents

Le début du projet n'avait pas causé tant d'adaptation et de soucis apparents pour Salima qui connaissait un peu le travail avec la couleur, le découpage et le dessin. Sauf que cette fois, l'approche et la perspective portées sur le vêtement et la création en art étaient tout à fait nouvelles, causant un détournement à travers lequel il était possible de se saisir et de se découvrir sous un angle nouveau. On ne lui avait jamais demandé de réaliser une œuvre qui la représentait, elle ne pouvait imaginer de quelle façon commencer et il était difficile d'évaluer ce qui serait un facteur de réussite au cœur de cette activité artistique inhabituelle. Toutefois, grâce à son caractère ordonné, elle s'est mise à l'œuvre pour observer attentivement la situation et s'approprier sa création à sa manière, là où sont ses forces. Amoureuse du geste bien fait, elle avait ordonné en tous points les motifs de son décor parce que c'est cela qui faisait cohérence et équilibre dans sa vie.

Après avoir terminé la broderie au pinceau en mettant ses expériences à profit, Salima a bien voulu incorporer des éléments de son Algérie et du Canada dans le décor du châle. Elle a accepté ce défi assez facilement parce qu'elle désirait ardemment réussir et que l'on reconnaisse son talent, comme dans tous ces autres secteurs de sa vie dont le projet migratoire faisait partie. La réflexion sur le ici et là-bas avait été déjà longuement discutée avec son père, et ensuite avec son mari immigré depuis dix ans. À l'évidence, son père s'illustre comme la référence à l'origine de son admiration, de son travail assidu et courageux, et du succès de son projet d'immigration. Comme la neige et le froid l'avaient beaucoup marquée, le vêtement propose un amalgame nouveau entre les « accents » algériens naturels et le turquoise du ciel et de la mer Méditerranée, et avec les « accents » québécois argent et blanc de l'hiver montréalais qui recouvraient les trottoirs.

3) La robe-famille de Amyra et Zulfa : Conjuger le passé au présent

En racontant en détail à leur mère ce qu'elles faisaient en atelier, Amyra et Zulfa étaient loin de se douter que la création de leur robe allait susciter de nouvelles histoires de leur mère qui revivait en même temps qu'elles et différemment, son histoire migratoire, son rapport

au vêtement afghan et la nostalgie de la famille laissée derrière. Selon la date du patron de couture, le style de la robe traditionnelle coïncidait avec l'époque où leur mère avait vécu au pays, faisant en sorte que ce récit la touchait directement. Cette époque pouvait aussi, en quelque sorte, coïncider avec les voyages du père à l'étranger pour faire le commerce aux États-Unis d'abord et immigrer au Canada pour protéger sa famille de la guerre. Au-delà de leur grand attachement aux valeurs et aux histoires de leurs parents et surtout à celles de leur mère qui semblait détenir l'histoire familiale à elle seule, le projet de création a permis aux filles de faire leur marque en tant que nouvelle génération aux caractères distincts.

À l'évidence, la robe aux couleurs du drapeau afghan était taillée pour la mère et correspondait à l'histoire de cette famille déplacée pour sa survie. Greffées à ce corps de papier, les couleurs gaies et lumineuses représentaient bien les deux sœurs, espoirs de continuité et d'avenir de la famille. La robe de papier aux nombreux métrages de papier dont les filles se plaignaient un peu aurait pu habiller toute leur grande famille. Une fois assemblée, la présence de cette robe de papier avec ses plis serrés et sa forme impressionnante fait office de frontière plutôt privée entre l'intérieur et l'extérieur. Ceci évoque presque la relation indépendante et en retrait de ces femmes face au reste du groupe, l'entretien peu révélateur du parcours migratoire ainsi que le travail silencieux et assidu de la confection de la robe. Cette robe de papier traditionnelle afghane laisse penser que la famille d'Amyra et de Zulfa a littéralement participé à sa confection, de la même manière qu'elle se fait garante de la continuité de l'histoire familiale.

4) La robe-enfance : Retrouver sa liberté

Umaiza avait voulu travailler sur sa robe jusqu'à la dernière minute des rencontres d'atelier, comme s'il s'agissait d'un besoin essentiel qu'elle pouvait combler dans l'espace de sa création. Le modèle de sa robe partait d'un souvenir de l'enfance, un endroit de nostalgie, du jeu, un refuge du rêve, de rires et du bien-être. Cet espace qui fait contraste avec la réalité vécue semblait lui avoir apporté beaucoup d'apaisement et de réponses. Umaiza affirmait toujours que malgré les similitudes apparentes entre le portrait de femme et son histoire personnelle, le visage peint sur sa robe n'était pas le sien, mais celui d'une femme avec un sari

jaune, comme celui de tant d'autres femmes portant le même vêtement. Peut-être s'agissait-il de sa mère, de sa grand-mère et d'elle-même, inscrivant la même histoire dans le temps. Umaiza aimait bien que plane cette image mystère qu'elle pouvait observer de loin à loisir. Le visage a été placé à un endroit sur la robe de papier où la couleur avait été diluée avec beaucoup d'eau. La tête avait été placée dans un cadre faisant penser à une coquille éclatée. Mais peut-être étaient-ce des parenthèses à moins que ça ne soit une renaissance?

Il était clair pour elle que le projet de création l'avait amenée à réfléchir longuement et en silence à son pays, à sa situation actuelle de femme immigrée face à ce qu'elle ferait dans l'avenir. Faite de petits plis réguliers, la bordure faisait penser à une longue méditation et la petite poche cachait ses autres secrets. Umaiza savourait chaque moment dans l'espace transitoire de la création qui la refaisait petite fille dans le jeu et le bien-être de sa jeunesse bien entourée. La création de la robe de papier reprenant les faits de son parcours avait marqué un changement important en rapport aux mêmes faits présentés lors de l'entretien. La création de la robe a fixé une partie d'elle-même en une femme effigie symbolique comme l'empreinte d'un geste hommage, donnant désormais à Umaiza la liberté de se réinventer.

5) La robe-leçon de Rubeina : Oscillation vivante des espaces

Chaque atelier comme chaque jour se présentait telle une étape avec des choses nouvelles à apprendre, à réapprendre, à comprendre ou à surprendre de soi. Prendre un recul pour respirer et se retrouver semblait un réflexe impératif au quotidien pour calmer un stress. Rubeina savait bien que son regard réflexif serait à jamais à cheval entre deux pays, entre deux valeurs, entre le rôle de mère et celui de l'épouse, entre celui de la fille et de la femme. Pour Rubeina, il s'agissait de commencer à mélanger la couleur pour que bien vite l'exploration prenne le dessus sur ce qui se passait en dehors de l'atelier. Il fallait de la persévérance pour tout, et la reconnaissance de l'hôte quant aux gestes posés reflétait les efforts de Rubeina pour apprendre. Son attitude en atelier de création avait bien montré cela, mais elle avait aussi révélé son esprit ludique, sa curiosité et son désir de réussir avec sa création. Elle bouillonnait d'énergie, comme ces petites boules de feu qui décoraient la tunique issue de sa créativité.

Sans trop se douter de ce qui allait émerger de cette expérience nouvelle de création en art, devant ses yeux, le « salwar kameez » lui rappelait son épanouissement personnel de jeune fille fougueuse et différente des autres. Rubeina était consciente d'incarner l'espoir de ses parents et de la lignée de la famille pour un avenir meilleur. Sa création de robe de papier lui faisait ce rappel, comme un regard simultané sur tout le chemin parcouru depuis son Inde natale. Rubeina disait que l'éloignement du contexte habituel de son pays avait éveillé sa conscience sur un tas de détails tenus pour acquis. Mère à son tour dans un cadre de référence nouveau et à réinventer, que pourrait-elle enseigner et souhaiter de mieux pour sa fille? Rubeina n'avait qu'à parler de celle-ci pour comprendre déjà que, d'une certaine manière, elle grandirait avec elle.

Comme on peut le constater, la robe-identité-narrative « s'identifie au rôle que la personne se donne en inscrivant l'histoire de ce personnage à celui de la vie. » (Ricœur, 1990, p. 168). Dans l'espace alternatif et spécial de l'art, la robe-identité-narrative met la concordance « esthétique » en action dans ce qui apparaît comme étant de la discordance, des fragments disparates d'expériences ou ce qui risque de mettre l'identité en péril. L'aporie du temps sur un même plan fait voir les vicissitudes de la vie sous un autre angle et renverse le « destin tragique » de cette histoire. Dans cette mimesis imitant la vie par le jeu de l'illusion, la robe de papier est ce costume du personnage qui, par la création en art, fait la mise en scène de cette femme et de son histoire, selon les valeurs, les émotions, la pulsion et les gestes qui l'habitent.

Touchée par ce qu'elle touche, chaque femme donne une couleur à ses émotions et à sa mémoire, une texture ou une forme significative au symbole. Se mesurant dans le corps à corps avec la robe de papier fragile et forte à la fois, elle parle d'elle à travers ses gestes lents, ordonnés, réflexifs, délicats ou énergiques. Aimant ce qu'elle voit et correspondant à l'image qu'elle se fait, chaque femme veille à cette représentation d'elle-même avec tout son savoir, son énergie, sa créativité, son cœur et son amour de la vie. Étant ce qu'elles racontent, les stratégies individuelles et artistiques de chacune des femmes font « patienter la mort » de leur histoire en reconfigurant les faits de cette histoire de manière symbolique et vivante. Désirant communiquer cette image de soi rendue visible et la rendre cohérente à l'autre comme

à elle-même, chaque femme s'ouvre à sa créativité, à son imaginaire dans une dialectique avec l'altérité et donc, à la collaboration avec d'autres femmes dans l'interprétation et dans l'expression de cette image de soi. La robe-identité-narrative comme une mise en scène de soi rencontre le désir de comprendre et de rendre visible cette histoire à soi-même et à l'autre.

Dans une récapitulation de ces trois modalités de construction identitaire du soi, on constate que la robe-habitation se prête à la reconnaissance des appartenances et à la valorisation des forces personnelles de ces femmes permettant d'instaurer une ouverture au jeu de la création en art. Une prise de conscience de la rupture des espaces a engagé les femmes dans la narration du parcours migratoire. La robe-histoire se prête au questionnement des faits de l'histoire et de la culture permettant à ces femmes de s'approprier ceux-ci par l'interprétation personnelle des symboles culturels et personnels. Des faits dominants du parcours migratoire ont pu faire leur place sur la robe de papier en apparaissant sous différentes formes symboliques, comme des urgences de dire. La collaboration entre les femmes a laissé libre cours aux emprunts, à l'entraide et au partage contribuant au projet de création de chacune. La robe-identité-narrative reprend les traces de la mémoire et des appartenances, les faits marquants du parcours migratoire, les croyances correspondant à l'image de soi et tout ce qui fait symbole à partir de la subjectivité singulière de chacune des femmes, en d'autres mots à partir de ce qui fait sens à chacune dans l'action de la création en art.

CONCLUSION

*Tout ce que tu feras sera dérisoire,
mais il est essentiel que tu le fasses.*

Ghandi

La conclusion de cette recherche amène d'abord à faire une récapitulation descriptive suivant l'ordre des chapitres de la thèse. Par la suite, l'intervention sera examinée à partir du point de vue de l'art et de la rencontre interculturelle. Cette conclusion se termine sur une brève réflexion et des suggestions de pistes de recherche.

Au chapitre I de cette thèse, un survol des études montre les défis posés par l'intégration, les statuts de migration et le parcours migratoire pour les femmes immigrantes. La lecture des recommandations du Rapport Bouchard-Taylor (2008) relève une problématique majeure faisant état de l'isolement des femmes immigrantes. L'ensemble des études fait ressortir la pertinence de s'intéresser à la situation des femmes dont l'immigration est vécue différemment de celle des hommes. La perspective qui se dégage de la plupart des études porte à croire que le système mis en place pour intégrer les femmes immigrantes est déshumanisant et installe de multiples contraintes qui fragilisent celles-ci, peu importe le statut d'immigration. Malgré l'instabilité qu'il peut instaurer, le parcours migratoire s'avère particulièrement fécond en ce qui a trait à la dynamique identitaire, car l'immigrant développe des stratégies faisant appel à l'imaginaire et à la créativité.

Un survol des études présentant le contexte québécois en matière de sélection, d'accueil et de gestion de la diversité présente l'interculturalisme tel un projet d'intégration pouvant être approprié par les citoyens eux-mêmes. Ce projet implique trois dynamiques de convergence et de réciprocité telles que le projet de culture commune, le vivre-ensemble et l'interculturalité. Une des recommandations du Rapport Bouchard-Taylor (2008) valorise l'importance de faire connaître les approches interculturelles tant aux nouveaux arrivants qu'à la société d'accueil. Dans une approche interculturelle, chacun est convié à prendre conscience de sa propre culture

et à en venir à se distancier de celle-ci afin de saisir cette occasion de mieux comprendre la culture de l'autre. Parmi les contextes propices à ces dynamiques, les études montrent que les organismes communautaires sont des lieux passerelles importants pour les femmes immigrantes qui y font un premier contact avec la société hôte, y trouvent une ressource d'accompagnement ou y reconstruisent un nouveau réseau. Les organismes souvent peu appuyés doivent relever de grands défis pour maintenir leurs activités. Du côté de la recherche en art, aucune étude québécoise ne fait état de projets artistiques pouvant contribuer à une dynamique interculturelle et à l'accompagnement de femmes immigrantes dans le milieu des organismes communautaires.

Les arts ne peuvent pas régler les problématiques des femmes immigrantes, toutefois, les activités artistiques peuvent fournir un espace d'ouverture et de sens contribuant à faire connaître la réalité et la créativité de ces femmes. À cet effet, le but de cette recherche-intervention était d'entrer en contact avec un groupe de femmes immigrantes de la région de Montréal afin qu'elles partagent leurs histoires du parcours migratoire et rendent cette expérience de création et d'histoires visible et tangible à travers la création d'une robe de papier. La question de cette recherche-intervention vise à comprendre la construction identitaire de la femme immigrante à travers des activités de création en arts visuels dans le contexte d'une rencontre interculturelle. Trois objectifs ont orienté cette recherche soit :

- 1) guider les femmes dans la création de robes de papier et recueillir leurs histoires migratoires;
- 2) observer, décrire et comprendre le sens que donnent les femmes à leur expérience de création en art en lien avec leurs histoires;
- 3) explorer comment la création en art et les histoires des femmes immigrantes témoignent de leurs constructions identitaires.

Tel que développé au chapitre II, le cadre théorique permet de se familiariser avec les approches interculturelles et de saisir les nuances du phénomène du parcours migratoire, des concepts inconnus au départ de la recherche. Des aspects de ces concepts ont pu être croisés avec ceux de l'art, de la robe, de la narration, de l'identité et de l'immigration pour en saisir les qualités allant dans le sens d'un processus d'interaction symbolique et d'une rencontre interculturelle. Ces qualités font référence à une dynamique intérieure et extérieure telle que :

la prise de conscience de soi et de l'altérité, l'expérience sensible et l'expression de celle-ci, le rôle de la narration dans la présentation de soi, l'imaginaire et la créativité en tant qu'espaces transitionnels, le caractère oscillatoire de l'identité et l'image de soi dans le rapport à l'autre. Un suivi de l'évolution historique des concepts tels que l'art communautaire, l'identité et la narration appuie l'importance de maintenir une historicité humaine mouvante, sensible et ouverte. Partant de cette ouverture s'inscrivant dans l'idéal de l'interculturalité, la définition de l'identité selon le philosophe Paul Ricœur (1990) se fait le point d'ancrage de plusieurs concepts du cadre théorique. En fin de chapitre, une synthèse des concepts incarne le modèle de référence de l'intervention artistique et de l'analyse. Celui-ci montre de quelle façon la création en art et le parcours migratoire se font écho et peuvent donner forme à une reconfiguration identitaire dans un projet de création de robes de papier témoignant de l'identité de femmes immigrantes.

Le chapitre III présente la méthodologie de cette thèse-intervention. Cette dernière s'inscrit dans une recherche qualitative ayant recours à la recherche-action, tout à fait adaptée au contexte de pratique d'art communautaire avec les femmes immigrantes. La recherche-action et l'art communautaire partagent des valeurs de convergence et d'équité, de reconnaissance des histoires et des expériences des personnes en présence. Des dispositions nécessaires pour l'éthique de cette recherche ont été rigoureusement respectées et bien accueillies par les organismes communautaires. À la suite des démarches de sollicitation, le projet de création a pu être proposé à un groupe de quinze femmes immigrantes au Centre d'insertion économique Petites-Mains. Ces femmes âgées de 18 à 30 ans et récemment immigrées avaient un statut d'immigrant parrainé pour la majorité. L'intervention artistique a été ajustée en fonction de l'échantillon dit du hasard, car le lieu et le groupe n'étaient pas connus à l'avance. Des outils de collecte des données tels que le journal de bord, la prise de photos, les entretiens privés ainsi que la description des robes de papier ont permis de documenter l'intervention artistique dans les moindres détails. Capté au fil du temps, ce précieux matériau a servi à reconstituer le fil des histoires de manière à refléter le déroulement des événements des ateliers de création et les témoignages du parcours migratoire de chacune.

Le chapitre IV introduit les intentions pour une intervention artistique à travers une description de l'organisation des ateliers. Essentiellement, l'intervention artistique sous forme de rencontres d'ateliers de création en art a consisté en un projet de création d'une robe de papier personnalisée proposé à un groupe de femmes immigrantes. Menées dans l'esprit d'une pratique de l'art communautaire dans un contexte interculturel, les activités artistiques ont convié chaque femme à prendre conscience d'elles-mêmes et de l'altérité à travers le partage des expériences migratoires et de la création en art. En parallèle, dans un entretien privé, les femmes ont été invitées à raconter leurs histoires migratoires de manière à favoriser l'accompagnement et l'engagement de chacune dans la création d'une robe de papier la représentant le mieux à son sens personnel. L'exposition des robes de papier auprès des membres de la famille, des amis et du public a constitué une motivation importante pour ces femmes, fières de leur accomplissement personnel et de groupe. La deuxième partie de ce chapitre fournit la description détaillée de cinq cas. Faisant appel à l'empathie et à l'expérience sensible du chercheur, cette description des activités de création en art et du parcours migratoire constitue la première étape de l'analyse multicas. Toutes expériences confondues, les histoires font ressortir les décisions, les émotions, les sensations et les gestes de la création et de la migration exposant chaque femme avec son caractère, son énergie et sa pulsion de vie. Les histoires mettent la construction identitaire en lumière et montrent avec une vue de l'intérieur, toute la richesse de la création en art et du parcours migratoire à travers la rencontre interculturelle de cette intervention.

Complétant cette revue descriptive de la thèse, le chapitre V expose la deuxième étape de l'analyse multicas consistant en une analyse transversale. Structurant cette analyse, trois modalités de l'identité du soi selon Paul Ricœur (1990) font écho au parcours migratoire et à la robe en tant que métaphore conceptuelle de l'identité. Ces trois modalités exposent les dimensions d'une construction identitaire en action au présent, entre l'héritage du passé et les possibles à venir. D'abord, il y a la robe-habitation, garante du souvenir, de la culture d'origine, du recours à l'expérience sensible et de l'intimité des femmes. Pour les femmes, elle fait particulièrement ressortir la rupture des espaces physiques et temporels et l'occasion

de renouer avec la continuité des identités leur permettant de retrouver un équilibre dans le présent. Ensuite, il y a la robe-histoire, témoignant de l'exploration et de l'appropriation des symboles personnels et nationaux, de la culture, du rôle des traditions et de l'Histoire dans la construction des identités. Pour les femmes, elle a constitué un espace d'ouverture et de curiosité sur le monde posant un regard sur les différences tout en cherchant les points communs. Enfin, il y a la robe-identité-narrative, croisant les deux modalités précédentes. La robe de papier est une parole en acte et un acte de parole vivant faisant appel à l'expérience sensible et à l'expression de l'imaginaire. L'identité narrative en art est une identité se créant dans et par l'œuvre. Pour les participantes, la robe-identité-narrative a instauré un espace d'expérience et d'expression nouvelle posant sur un même plan l'embellissement de cette image de soi et les ruptures du parcours migratoire. La robe-identité-narrative comme une mise en scène de soi rencontre le désir de comprendre, de donner un sens symbolique et de rendre visible cette histoire à soi-même et à l'autre.

Regard sur l'ensemble et rencontre interculturelle

L'intervention auprès d'un groupe de femmes récemment immigrées et d'origines diverses a orienté la recherche de manière à aller au plus près du parcours migratoire en mettant l'accent sur les histoires migratoires et celles de la création en art. La robe de papier s'avère un projet taillé sur mesure pour répondre à la question « Qui suis-je ? » et explorer la construction identitaire de femmes immigrantes. La conclusion de cette thèse donne l'occasion de voir comment une rencontre interculturelle et un rapport d'interculturalité se sont traduits par l'art, en l'occurrence à travers les activités de création de ce projet.

Les concepts de rencontre interculturelle et d'interculturalité apparaissant en filigrane dans la thèse ont plutôt fait l'objet d'une appropriation qui a permis une application par l'art à travers le projet de création de la robe de papier. Les trois dynamiques composant la rencontre interculturelle convient chacun à prendre conscience de sa propre culture pour en venir à se distancier de celle-ci afin de saisir cette occasion de mieux comprendre la culture de l'autre (Cohen-Emerique, 2000). Quant à l'interculturalité, elle est affaire d'interaction symbolique

et d'intersubjectivité, située à l'interface de tensions entre la singularité des situations et l'universalité des valeurs (Abdallah-Preteille et Thomas, 1995). Une attention portée sur cette distanciation de soi et cette interface a mené à s'intéresser aux conditions d'émergence et aux processus mis en place plus qu'aux résultats produits. L'action ou l'interaction en cause peut donc prendre de multiples formes dont celle de l'art, avec tout ce que la création en art comporte de possibilités, de moyens, de visées. Le développement des concepts au chapitre II a d'ailleurs fait ressortir plusieurs références à des verbes d'action agissant entre deux espaces : transition, oscillation intérieure et extérieure, rapport soi et autre, expérience et expression. On fera l'apologie de l'espace de création en art en rappelant qu'il engage avec la diversité des expériences du monde. En particulier, l'expérience « esthétique » de l'art engage la totalité du soi en faisant appel aux émotions, aux sensations, à la cognition et aux aspects conatifs de l'action (Dewey, 2005). Cet espace ouvert à l'expérience de chacun offre un contexte « spécial » (Dissanayake, 2003b), un espace transitionnel rarement remis en cause (Winnicott, 1997, 2001) où les règles peuvent être suspendues, détournées, interrogées, sinon réinventées par l'imaginaire. Peu d'occasions permettent d'explorer la richesse de cette dimension globale humaine au quotidien et de surcroît de la partager en contexte interculturel.

L'expérience de cette intervention montre qu'une rencontre interculturelle en art communautaire implique de tenir compte du contexte et des personnes, du type d'interaction et des objectifs poursuivis. Le contexte et les personnes se composent de particularités qu'il faut prendre en considération pour adopter une approche adaptée favorisant une rencontre interculturelle. Les activités en art ont le pouvoir de moduler des interactions pour créer un effet positif de réciprocité permettant d'atteindre des objectifs faisant convergence. Dans le cas précis de cette intervention, le contexte était celui de l'organisme communautaire ouvert et curieux de voir évoluer ce projet de création en art sous son toit. La rencontre du groupe de femmes immigrantes d'origines culturelles variées a représenté une expérience unique dans le temps et l'espace de cette série d'ateliers. Les statuts d'immigration, les difficultés de la langue, la crainte de parler devant les autres et une première rencontre de l'altérité pour plusieurs de ces femmes ont particulièrement fait appel à des gestes d'accompagnement

empathiques. Une présence et une écoute actives, des mots et des objectifs simples et clairs et un rythme plus lent ont contribué à l'engagement mutuel. Cette expérience a également montré qu'une reconnaissance équitable et sans jugement de valeur des femmes dans leur singularité et leur culture a manifestement servi à ancrer la confiance nécessaire pour une rencontre interculturelle propice à l'échange et à la réciprocité. Les entretiens individuels en privé ont joué un rôle important engageant les femmes à raconter leurs histoires, à libérer des tensions et des émotions liées au parcours migratoire. Le souvenir d'un vêtement en lien avec une image positive de soi et le rêve d'une robe à faire naître du projet de création ont constitué un moteur important pour l'exploration et l'initiation à une première expérience en art visuel en contexte interculturel. Pour cheminer dans le sens d'une convergence, il importait que chacune se sente impliquée dans le succès du projet. La reconnaissance mutuelle et les femmes elles-mêmes ont contribué à instaurer un cadre sécurisant et un sentiment d'appartenance au groupe.

Le cadre de la création en art est familier et étrange à la fois, car il invite le réel et le rêve dans un espace ludique hors du quotidien. L'art donne la possibilité de créer des ponts entre la réalité et l'imagination, le monde intérieur et extérieur, les différences et les ressemblances. Le cadre exploratoire de l'art est propice à se laisser séduire à faire semblant, à aller au bout de sa curiosité, sinon à exister autrement dans un monde où tout est possible. Dans le cadre de l'intervention, ce moment de liberté a représenté un moment privilégié d'apaisement et d'épanouissement pour plusieurs femmes en grand stress d'adaptation ou peu habituées à ce qu'on leur donne tout l'espace pour s'exprimer. Combinée aux gestes de création d'une robe de papier de taille réelle, cette ouverture a fait en sorte de faire émerger les personnalités.

Le projet de robes de papier a modulé les interactions, et dans les ateliers, des échanges et une entraide entre les femmes ont fait place aux emprunts, aux appropriations nouvelles et aux interprétations faisant foi de l'influence, de l'intersubjectivité et de l'importance de l'autre dans le regard sur soi. Contribuant à la beauté du projet de chacune, les femmes plus habiles ont été encouragées à aider celles qui voulaient apprendre comment coudre le papier, le découper ou le décorer. Elles ont eu l'occasion, comme moi, d'écouter attentivement en se mettant « dans la peau » de ces femmes, de voir à travers leurs yeux, de comprendre leurs besoins afin de les

aider par l'art. L'art donne la possibilité de découvrir le monde de l'autre, que cet autre soit un participant à l'activité ou un artiste dont le travail est présenté, comme il a été donné de le faire au cours des ateliers et lors de la visite d'une exposition avec le groupe de femmes. Pour arriver à traduire leurs histoires à travers la robe de papier par la création en art, les femmes ont fait face à des choix, des décisions, des problèmes à régler, elles ont imaginé des solutions créatives ainsi que leur application concrète, elles ont eu recours à leurs expériences et à leur savoir-faire. Ces actions concrètes intégrées à la création de la robe de papier ont convié chacune des femmes à être le projet d'elle-même et à donner un sens symbolique à cette expérience. Si l'on ajoute l'interaction et l'entraide d'autres femmes à cela, la robe de papier a contribué à une forme de co-construction identitaire.

L'interaction a rehaussé l'interculturalité dans le sens de la reconnaissance des cultures qui s'exposaient de plus en plus aux regards, car la robe de papier prenait forme et s'affirmait de plus en plus. Selon les définitions qu'on en donne, l'interculturalité est affaire d'interaction symbolique et d'intersubjectivité (Abdallah-Preteuille et Thomas, 1995). Le regard porté dans le rapport à l'autre ne se produit donc pas à partir du principe du même que soi, mais dans une interface de tensions ou d'« attention » entre la singularité des situations et l'universalité des valeurs. Le contexte de l'art se prête à la rencontre des différences, car c'est souvent ce que les activités artistiques privilégient. Tout comme dans la rencontre interculturelle ou les rapports d'interculturalité, le contexte des activités artistiques n'a pas été exempt de quelques stéréotypes, de préjugés ou autres préjudices. Toutefois, les femmes ont été captivées par le langage de l'art qui a toujours pris le dessus rapidement dans cet espace poreux à l'échange d'expériences et d'expressions variées. La robe de papier qui prenait forme à l'extérieur d'elles-mêmes leur permettait de prendre un recul réflexif afin de reconnaître leur culture et celle des autres. L'emprunt de symboles et de façons de faire faisait prendre conscience d'une culture non pas statique mais mouvante, vivante et enrichie par l'apport de l'autre.

Par dessus tout, l'accent a été mis sur les qualités humaines et personnelles de chacune permettant d'une part, de s'ouvrir à l'autre et d'autre part, de mener le projet à terme. La robe autobiographique a pu jouer sur le paradoxe identitaire en se faisant ni totalement vraie,

ni totalement fausse, ni totalement fidèle à soi, ni totalement fermée à l'altérité. Se faisant métaphore de chacune des femmes, la robe de papier de « taille nature » a mené à projeter une image de soi positive. Pour ces femmes immigrantes et en contexte pluriculturel pour la première fois, il était nécessaire de se reconnaître elles-mêmes d'abord sur une base ontologique avant d'aller vers l'autre. Croisant les expériences du parcours migratoire et de la création en art, la robe de papier se fait écho de la transformation du regard sur soi et de celui des autres sur soi. Une appréciation esthétique a eu lieu pour parler de cette expérience de création en art et plusieurs femmes particulièrement engagées émotionnellement ont donné un sens symbolique important à ce parcours de création disant qu'elles se sentaient confiantes, reconnues sinon « prêtes à accomplir n'importe quoi » .

Ce qui a fait convergence a été l'esprit d'appartenance au groupe et l'aboutissement du projet des robes de papier de chacune, objectif de cette recherche-intervention. Les femmes ont appris à aimer cet espace ouvert à leur expérience et leur imaginaire au point de vouloir y être toute la journée. L'exposition constituant un moment magique a permis d'apprécier les résultats surprenants de la création personnelle des participantes et la beauté de l'ensemble tout à la fois. Les femmes étaient très fières de montrer leurs créations à la famille, aux amis dans le pays d'origine par des photos envoyées par téléphone et au public invité. La mise en scène de la robe de papier de taille nature a permis à chacune d'être le projet d'elle-même en étant « soi-même comme un autre » (Ricoeur, 1990). Ce projet montre qu'il est indissociable et surtout fécond de faire cette rencontre de soi parmi d'autres qui font de même. La dimension ontologique humaine demeure un repère central et une source infinie d'expériences significatives permettant d'explorer la qualité des rapports entre l'universel et le singulier.

En somme, l'espace de l'art n'exclut personne, il tient compte de la culture tout en la questionnant, il rassemble des personnes dans un contexte où la créativité et les échanges sont valorisés, il cherche à explorer et croiser les façons d'exprimer les expériences par différents moyens, il incite à raconter les histoires et à en faire une relecture nouvelle en tenant compte de la subjectivité et de l'intersubjectivité en jeu. La création en art montre beaucoup de potentiel pour une rencontre interculturelle positive et constructive. Toutefois, il importe de tenir compte

des contextes, des personnes en présence et du temps disponible afin de fixer des objectifs et des façons de faire adaptés à la situation spécifique. Les principes de l'interculturalité s'ils ne sont pas abordés directement, doivent être intégrés à la planification du projet en art de manière à ce que les participants puissent expérimenter ceux-ci à travers la création en art.

La variété des cultures en présence dans le groupe ne reflétait pas la réalité québécoise, toutefois, il est possible d'envisager que l'espace de l'art communautaire puisse, pour un moment dans le temps, créer une imitation de société idéale de laquelle on peut s'inspirer pour échanger sur des problématiques, prendre la parole et trouver des solutions faisant convergence. Encore faut-il reconnaître et valoriser l'expérience potentielle que cet espace créatif peut apporter quant aux moyens, aux contextes mis en place, aux interactions et aux objectifs à atteindre avec les personnes impliquées.

Réflexion et pistes de recherche

Je ne regrette aucunement d'avoir suivi mes intuitions et mes intentions de recherche de départ qui m'ont menée à cette aventure extraordinaire avec ces femmes immigrantes. Leurs histoires sont toutes aussi différentes que le sont leurs créations de robes de papier, témoins de parcours marquants dans leurs vies. J'ai le sentiment personnel d'un travail à la fois complet et fécond. D'une part, la recherche doctorale avec sa quête rigoureuse d'information, de concepts et de méthode a fourni un cadre structuré pour mener cette intervention artistique avec finesse. D'autre part, les idées n'ont cessé de jaillir dans mon esprit concernant des pistes de recherche, des projets et des interventions artistiques propices à une interculturalité créative. Mes objectifs de recherche sont atteints et je suis persuadée que les données qui en sont issues sauront inspirer des chercheurs en science humaine et sociale. La diffusion de cette thèse, surtout en ce qui concerne les histoires des femmes, pourra prendre différentes formes écrites et par images ou autres, afin de pouvoir rejoindre le plus de personnes possible.

Le survol effectué a montré qu'il y a trop peu d'études universitaires portant sur l'art communautaire francophone et la promotion de l'interdisciplinarité. La consolidation des

connaissances de l'art « contextuel » auprès de la communauté selon une base théorique et pratique ajoute à cette nécessité de poursuivre la recherche. Des propositions en ce sens démontrent la pertinence du développement de la recherche visant le croisement de l'art, de la culture et du mieux-être sociétal (Pérusse et Régimbald-Zeiber, 2013). Les universités et les organismes communautaires ont avantage à travailler conjointement pour créer des ponts entre les lieux de savoir « organiques » et institutionnels de manière à collaborer dans une «interculturalité» créative des disciplines tenant compte de la réalité des personnes, de leur place en tant que citoyen à part entière et tendant vers l'épanouissement de la société.

Les approches interculturelles font partie d'un domaine qui a avantage à être développé dans tous les milieux et qui contribuera à les faire connaître et à approfondir des compétences dans ce sens. Plusieurs pistes de recherche s'ouvrent sur la gestion de telles activités en art du point de vue de l'interculturel, sur les représentations de l'autre, l'éducation artistique et les contenus en art auprès de la communauté, le métissage et la notion d'identité, la notion de territoire et d'habitation et le travail avec les histoires intergénérationnelles pour atteindre les personnes isolées. Des propositions de recherche-intervention artistique portant sur les histoires migratoires d'immigrants jumelés à des personnes de la société d'accueil offrent des occasions de rencontres interculturelles riches qui produisent des rapprochements et une meilleure compréhension de l'altérité.

De multiples perspectives s'ouvrent seulement à partir des données de cette recherche sur les dimensions de l'interculturalité et les possibilités de collaboration entre la création en art et le travail social. Beaucoup de projets en art peuvent être développés pour faire connaître ces collaborations auprès des organismes communautaires. Par exemple, proposer des projets de longue durée dans ces centres permet de travailler avec des travailleurs sociaux en vue d'accompagner les personnes dans leur autonomisation.

Plus largement, une meilleure connaissance de l'interculturalisme et des projets portant sur l'interculturel a avantage à se développer parce qu'elle contribue à la convergence et à la réciprocité tout en redonnant le pouvoir d'action et de participation active aux citoyens. Les

approches interculturelles et l'interculturalité sont à la mesure de l'histoire du peuplement du Québec, d'un projet commun, de la mise en scène d'une identité narrative créative de citoyens fréquemment remis en question sur la question de l'identité, de la langue et de la relecture de leur héritage. L'art n'apporte pas toutes les solutions toutefois, multiplier les initiatives de rencontres interculturelles faisant appel à la créativité artistique peut répondre de manière originale aux mesures du gouvernement visant à mieux informer les citoyens sur l'interculturalisme et ses implications. Une apologie des activités de création en art portant sur les questions identitaires en contexte interculturel consiste à dire que celles-ci font appel à une expérience globale donnant l'occasion à chacun de s'appropriier tout à la fois, le projet de lui-même et le projet commun.



C.27 La robe du groupe

Plus tard en janvier 2012, l'activité de création s'est poursuivie avec quelques femmes en attente de trouver un emploi ou de retourner à l'école. Pour réaliser une robe de papier en hommage à leur groupe, les femmes ont décidé ensemble du modèle et, à partir des retailles récupérées des robes de papier, elles ont assemblé des cœurs en souvenir de chacune des femmes ayant participé au projet de robes de papier.

APPENDICE A

ORGANISMES VISITÉS ET CONTACTÉS PRÉSENTATION DU PROJET AUX CENTRES

- Le Centre des femmes de Montréal;
- Femmes du monde à Côte-des-Neiges (rencontre et présentation de mon projet);
- Le Carrefour de ressources en interculturel, CRIC (rencontre et consultation avec la responsable qui m'a orientée sur des endroits pour mener mon projet dont Petites-Mains);
- Le Centre d'éducation et d'action des femmes Centre-Sud, CÉAF (présentation du projet, rencontre de groupes de femmes du quartier, insertion dans la programmation pour donner deux ateliers d'intro au journal créatif (Jobin, 2010) pour me faire connaître, participation aux portes ouvertes, dépliant pour annoncer le projet);
- La Caravane des femmes via La table des groupes de femmes de Montréal (présentation de mon projet et de mon travail avec les robes, participation à leur activité avec les femmes de la Caravane);
- La Maisonnée (rencontre avec le directeur et la travailleuse sociale pour présenter mon projet);
- Le Centre Sainte-Catherine-d'Alexandrie (présenté projet au téléphone et rencontre aux portes ouvertes du CÉAF);
- Le Centre des femmes de Saint-Laurent (intégration à la programmation d'automne, produit un dépliant);
- Le Centre d'insertion économique Petites-Mains.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL, DOCTORAT ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

**Recherche de candidates pour un projet
d'ateliers de création en arts visuels prévu pour l'année 2011**

Étudiante : Katherine Rochon
rochon.katherine@courier.uqam.ca

Titre provisoire de la thèse :

La robe de papier. Une intervention en arts visuels auprès de femmes immigrantes en contexte interculturel.

Objet

Projet de création dans le cadre d'une recherche au doctorat Études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal mené par une artiste professionnelle en arts visuels. Ce projet de création en atelier s'adresse à des femmes immigrantes d'origines diverses résidant dans la région de Montréal.

Déroulement général du projet

Le projet de création consiste en une série de 8 à 10 ateliers en arts visuels organisés et animés par la responsable du projet. En s'inspirant de leur récit personnel de la migration, les participantes effectueront des explorations en art menant à la création d'une robe de papier autobiographique de taille réelle. L'objectif de ce projet de recherche est de donner l'occasion à des femmes immigrantes de parler d'elles par la voie des arts visuels. Pour clôturer la série d'ateliers, nous visons à organiser une exposition des travaux réalisés par les participantes.

Organisation des ateliers

Structurés et animés par la responsable de recherche, les ateliers thématiques suivront une progression composée d'expériences pratiques en art et de partages individuels et de groupe. Sur le modèle d'un cours d'art en communauté, les expériences pratiques en art consistent en des explorations avec les matériaux, des techniques de collage et d'impression, des jeux d'écritures calligraphiques et des techniques de travail avec le papier (couture, tissage, froissage).

Les rencontres d'atelier seront agrémentées de partages sur les expériences en regard du phénomène de la migration, de la créativité, du vêtement, de la filiation, de l'identité au féminin et tout autre sujet concernant la femme. Dans ce contexte de rencontre interculturelle, une implication régulière de chaque femme est nécessaire pour bénéficier pleinement des partages et du plaisir de la création.

Candidates

Nous recherchons 3 à 8 femmes immigrantes âgées de 30 à 65 ans approximativement. Celles-ci sont :

- Francophones ou désirant pratiquer le français
- Origines et conditions de migration diverses
- Immigrantes de première génération
- Immigrées depuis au moins trois ans dans la région de Montréal
- Aucun talent particulier en art visuel ou écriture de rédaction n'est requis
- Curiosité et plaisir à manipuler des matériaux et à faire des jeux d'écritures calligraphiques
- Aisance dans le partage des connaissances et expériences diverses en groupe
- Disponibilité le jour (sujet à changement si plusieurs candidates sont disponibles le soir)
- Vouloir et pouvoir se libérer pour le temps nécessaire aux ateliers

Ateliers

Nous avons prévu :

- 8 ateliers de 3 à 4 heures répartis sur 8 semaines
- Entretien en privé pour le recueil du récit de la migration
- Matériaux fournis (non toxiques)
- Lieu et local à confirmer
- Exposition en fin d'ateliers

Autres considérations en rapport à la recherche :

- Participation non rémunérée
- Présentation du cadre éthique et clarté des objectifs en rapport à la recherche en art visuels

Katherine Rochon, Montréal, 15-04-2011

APPENDICE B

DÉPLIANT POUR UN PROJET DE ROBES DE PAPIER

ACTIVITÉ SPÉCIALE, AUTOMNE 2011

La robe de papier



Vous êtes curieuse et vous aimez les défis de l'exploration ?

Vous êtes conviée à participer à un projet unique en son genre, la création d'une robe de papier de taille réelle où imaginaire et histoire de vie rendent hommage à la beauté et la créativité de la femme.

Aucun prérequis en art ou en écriture ne sont requis, que votre curiosité, votre richesse de vie et votre énergie !

La robe de papier...

C'est une activité de création s'adressant à des femmes immigrantes d'origines diverses résidant dans la région de Montréal.

Un projet engageant où l'histoire de vie et la création en arts visuels s'entremêlent et prennent forme à travers la création et la réalisation d'une robe de papier de taille réelle.

Une série d'ateliers de création qui auront lieu tous les mercredis de 9 h à 12 h au Centre des femmes de Saint-Laurent, pour une durée de huit semaines débutant le 28 septembre 2011.

Le matériel est fourni par la responsable de l'activité.

La robe de papier...

Ce sont des ateliers de création guidés et organisés autour d'explorations avec le papier utilisant des techniques de collage, de tissage, de sculpture ou de couture faciles.

Des ateliers pour apprendre des techniques d'impression simples par blocs d'impression, par transfert ou par des pochoirs.

Des ateliers pour jouer avec les écritures calligraphiques, les symboles, les citations et les histoires de vie.

Des ateliers pour échanger sur l'expérience de la migration, de la création, de la vie...

Des ateliers menant à la création d'une robe personnalisée et réalisée à partir de papier imprimé, cousu, brodé ou collé de façon singulière et unique à vous.

Activité de création en art s'adressant aux femmes issues de l'immigration



Centre des femmes de Saint-Laurent

ACTIVITÉ SPÉCIALE, AUTOMNE 2011

La robe de papier

Activité de création en art s'adressant aux femmes issues de l'immigration

Les ateliers sont organisés et animés par Katherine Rochon, artiste professionnelle et étudiante à l'Université du Québec à Montréal. Les rencontres d'atelier s'inscrivent dans le cadre d'une recherche en art visant à développer la création en art visuel, avec des femmes immigrantes dans un contexte interculturel et communautaire.

Les ateliers auront lieu tous les mercredis, de 9 h à 12 h, du 28 septembre au 16 novembre 2011, au Centre des femmes de Saint-Laurent.

Veuillez vous renseigner au centre pour un service de garderie sur place.



Le projet migratoire d'Angelique, le départ et l'arrivée. Collage et assemblage. La pierre noire bleue, 2010

La robe de papier, encore...

C'est aussi un lieu de partage des expériences de la femme dans un contexte de détente et de complexité.

Un beau défi face à soi-même par la découverte d'habiletés et de forces inavouées.

Un projet de création dans le cadre d'une recherche menée par une artiste professionnelle en arts visuels.

L'art est l'expression subtile et libre de l'être humain en regard avec lui-même et l'univers



Les jours

Centre des femmes de Saint-Laurent

685, boulevard Décarie, bureau 101
Montréal (Québec) H4L 5G4

Téléphone : 514.744.3513
Courriel : info@cfstl.org

Culturel de Judith des robes, 2004

APPENDICE C

FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT DE PARTICIPATION À LA RECHERCHE



UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT (sujet majeur) Projet de recherche au Doctorat en Études et pratiques des arts

« La robe de papier :

Une intervention en arts visuels auprès de femmes immigrantes en contexte interculturel »

IDENTIFICATION

Chercheur responsable du projet : Katherine Rochon
Programme d'enseignement : Doctorat en Études et pratiques des arts
Adresse courriel : rochon.katherine@courrier.uqam.ca
Téléphone : (514) 632-2089

BUT GÉNÉRAL DU PROJET ET DIRECTION

Ce projet de recherche et de création s'adresse à un groupe de femmes adultes issues de l'immigration et résidant dans la région de Montréal.

En tant que participante, vous êtes invitée à prendre part à ce projet de création en arts visuels qui a pour objectif de comprendre les constructions identitaires des femmes en contexte migratoire à travers une intervention artistique et interculturelle en milieu communautaire. Pour le chercheur responsable, Katherine Rochon, la recherche vise à dégager des thèmes qui serviront à mieux comprendre l'interaction du récit de vie et de la création.

Ce projet est réalisé dans le cadre d'une recherche au doctorat en Études et pratiques des arts et est sous la direction de Mona Trudel, professeur du département d'Art visuels et médiatiques de la Faculté des Arts. Ce professeur peut être joint au (514) 987-3000 poste 8290 ou par courriel à l'adresse : trudel.mona@uqam.ca.

PROCÉDURE(S)

La participation à ce projet comporte trois types de procédures qui sont : 1) des entrevues ouvertes et semi-dirigées, 2) des explorations en arts visuels menant à la création de robes de papier et 3) un commentaire sur votre expérience de création et de recherche. Une exposition des œuvres produites pourrait suivre la fin des ateliers.

1) Votre participation consiste à donner un minimum de deux entrevues individuelles au cours desquelles il vous sera demandé de décrire, entre autres choses, votre expérience du parcours migratoire, vos attentes face à ce projet ainsi que le sens que vous donnez à votre engagement envers la recherche création en art visuel. Avec votre permission, les entrevues sont enregistrées sur un appareil numérique et prendront chacune environ une heure de votre temps. Le lieu et l'heure de ces entrevues sont à convenir avec la responsable du projet. La transcription sur support informatique qui s'en suivra ne permettra pas de vous identifier. Les entretiens entre vous et la responsable sont confidentiels. En tout temps, vous êtes libre de ne pas répondre ou d'interrompre l'échange.

2) Dans le contexte d'ateliers de création pour un groupe variant entre trois et huit femmes, et selon des indications fournies par la responsable du projet, vous aurez à produire de petits travaux dirigés et exploratoires de création en art visuel. Les matériaux et outils utilisés sont fournis. Les rencontres de création et d'explorations prendront au minimum trois à quatre heures de votre temps, une fois par semaine et sur huit à dix semaines. À partir de vos explorations, vous serez amenée à créer une ou plusieurs robes de papier représentant un autoportrait symbolique et personnel.

À certaines étapes indiquées par la responsable, vous serez amenée à décrire vos travaux et à commenter votre expérience d'atelier de création. La prise de photos des réalisations par la participante ou la responsable du projet sert à documenter le compte rendu du projet. Une exposition des travaux produits par le groupe de participantes sera organisée pour partager et rendre compte des expériences de création.

AVANTAGES et RISQUES

Votre participation contribuera à l'avancement des connaissances par une meilleure compréhension de la vision qu'ont les participants de la recherche universitaire et des responsabilités qu'elle engendre. Il n'y a pas de risque d'inconfort important associé à votre participation à ces rencontres et ateliers. Vous devez cependant prendre conscience que certaines questions ou échanges pourraient raviver des émotions désagréables liées à une expérience passée que vous avez peut-être mal vécue. Vous demeurez libre de ne pas de ne pas participer à un atelier ou de répondre à une question que vous estimez embarrassante sans avoir à vous justifier. Une ressource d'aide appropriée pourra vous être proposée si vous souhaitez discuter de votre situation. Il est de la responsabilité du chercheur de suspendre ou de mettre fin à l'entrevue et à l'activité d'atelier s'il estime que votre bien-être est menacé. Lors du projet de recherche, les matériaux et outils qui pourraient mettre en risque la santé et les personnes sont identifiés et proscrits.

CONFIDENTIALITÉ

Il est entendu que les renseignements recueillis lors des entrevues et des ateliers sont confidentiels et que seules, la responsable du projet, Katherine Rochon et sa directrice de recherche, Mona Trudel, auront accès aux enregistrements, aux contenus de ses transcriptions et des photos des travaux produits. Le matériel de recherche cité ci-haut, ainsi que votre formulaire de consentement seront conservés séparément sous clé par la responsable du projet pour la durée totale du projet. Les enregistrements, communications écrites et images ainsi que les formulaires de consentement seront détruits deux ans après les dernières publications.

PARTICIPATION VOLONTAIRE

Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer au projet sans aucune contrainte ou pression extérieure, et que par ailleurs vous être libre de mettre fin à votre participation en tout temps au cours de cette recherche. Dans ce cas, les renseignements vous concernant seront détruits. Votre accord à participer implique également que vous acceptez que la responsable du projet, Katherine Rochon, puisse utiliser aux fins de la présente recherche (articles, conférences et communications scientifiques) les renseignements recueillis à la condition qu'aucune information permettant de vous identifier ne soit divulguée publiquement à moins d'un consentement explicite de votre part.

COMPENSATION FINANCIÈRE

Votre participation à ce projet est offerte gratuitement.

DES QUESTIONS SUR LE PROJET OU SUR VOS DROITS?

Vous pouvez contacter la responsable du projet au numéro (514) 632-2089 pour des questions additionnelles sur le projet. Vous pouvez également discuter avec le directeur de recherche Mona Trudel des conditions dans lesquelles se déroule votre participation et de vos droits en tant que participant de recherche.

Le projet auquel vous allez participer a été approuvé au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains. Pour toute question ne pouvant être adressée au directeur de recherche ou pour formuler une plainte ou des commentaires, vous pouvez contacter le directeur du doctorat Études et pratiques des arts : Monsieur Yves Jubinville au numéro : (514) 987-3000, poste 1697.

REMERCIEMENTS

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de ce projet et nous tenons à vous en remercier.



UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT (sujet majeur)
 Projet de recherche au Doctorat en Études et pratiques des arts

« La robe de papier :

Une intervention en arts visuels auprès de femmes immigrantes en contexte interculturel »

IDENTIFICATION

Chercheur responsable du projet : **Katherine Rochon**
 Programme d'enseignement : Doctorat en Études et pratiques des arts
 Adresse courriel : rochon.katherine@courrier.uqam.ca
 Téléphone : (514) 632-2089

BUT GÉNÉRAL DU PROJET ET DIRECTION

Ce projet de recherche et de création s'adresse à un groupe de femmes adultes issues de l'immigration et résidant dans la région de Montréal.

En tant que participante, vous êtes invitée à prendre part à ce projet de création en arts visuels qui a pour objectif de comprendre les constructions identitaires des femmes en contexte migratoire à travers une intervention artistique et interculturelle en milieu communautaire. Pour le chercheur responsable, Katherine Rochon, la recherche vise à dégager des thèmes qui serviront à mieux comprendre l'interaction du récit de vie et de la création dans des activités en arts visuels.

Ce projet est réalisé dans le cadre d'une recherche au doctorat en Études et pratiques des arts et est sous la direction de Mona Trudel, professeur du département d'Art visuels et médiatiques de la Faculté des Arts. Ce professeur peut être joint au (514) 987-3000 poste 8290 ou par courriel à l'adresse : trudel.mona@uqam.ca.

SIGNATURES

Je, reconnais avoir lu le présent formulaire de consentement et consens volontairement à participer à ce projet de recherche. Je reconnais aussi que le responsable du projet a répondu à mes questions de manière satisfaisante et que j'ai disposé suffisamment de temps pour réfléchir à ma décision de participer. Je comprends que ma participation à cette recherche est totalement volontaire et que je peux y mettre fin en tout temps, sans pénalité d'aucune forme, ni justification à donner. Il me suffit d'en informer le responsable du projet.

Signature du participant : _____ Date : _____

Nom (lettres moulées) et coordonnées : _____

Signature du responsable du projet : _____ Date : _____

APPENDICE D

GUIDE D'ENTRETIEN POUR UNE ENTREVUE SEMI-DIRIGÉE

PARCOURS MIGRATOIRE : THÈMES PORTANT SUR LES ORIGINES, L'ARRIVÉE ET LES PROJETS FUTURS.

1) *Questions portant sur les origines et circonstance du départ : Le projet de migration*
Pays d'origine, année de la migration et âge à l'arrivée, statut de la migration, autres pays habités avant la migration au Québec. Langues parlées et éducation. Ville ou village habité. Famille et personnes chères, activités préférées. Traditions et pratiques importantes. Profession ou occupation avant le départ.

Quelle était la décision principale entourant le départ (projet migratoire).
Sentiments face cette décision. Réaction de la famille. Préparatifs de départ.
Perception du Canada ou du Québec à ce moment.

2) *Questions portant sur l'arrivée et l'adaptation : Identifier les éléments de la rupture*
Première impressions lors de l'arrivée (premiers mois, démarches). Aménagement du lieu de résidence. Adaptation à la nourriture, température, façons de faire, accès aux marchés, écoles, emploi, famille, etc. Aide du mari, situation changée, isolement, amis.

Rapports avec la communauté, réseau, aide, communication, langue. Difficultés rencontrées, dans l'adaptation, sentiments et réactions inattendues de soi, des autres, des proches.
Changements notés depuis l'arrivée (choses pareilles mais abordées différemment, manières).
Travail, relation avec le mari, maison, valeurs familiales, enfants.

3) *Questions portant sur les projets futurs : Quels objectifs à court, moyen et long terme*
Aux niveaux de l'emploi, des études et de la famille. Possibilités d'épanouissement ou difficultés de reconnaissance des expériences. Visites dans le pays d'origine, visite des parents ou amis dans le pays d'accueil. Regard ici/là-bas, regard de la famille sur soi.

QUESTIONS COMPLÉMENTAIRES

Travaux manuels ou habiletés personnelles, œuvres préférées, musique, rêves, auteurs.
Découverte de nouvelles habiletés à travers l'adaptation. Vêtements apportés du pays d'origine, vêtement préféré. Éléments de la culture du pays d'accueil adoptés dans les habitudes.
Changements remarquables à d'autres niveaux.

APPENDICE E

QUESTIONNAIRE DE RETOUR SUR LE PROJET DE CRÉATION EN ART

Atelier no 9 (décembre 2011)

Questionnaire de retour sur le projet de robe de papier

Thèmes permettant d'élaborer les réponses

Nom :

Origines de votre nom :

1. Décrivez votre robe de papier :

- Parlez de vos choix de couleurs, de la forme, des motifs ou des accessoires s'il y a lieu :
- Quelle(s) technique(s) avez-vous employé dans la réalisation de votre robe ?
- À quel souvenir ou personne (ou autres) votre modèle de robe fait-il référence ?
- Quels détails de votre robe sont liés à votre culture ?
- Quels détails sont liés à vous personnellement ?

2. Quelles idées ont traversé votre esprit durant la réalisation de votre robe :

- Vous aviez une idée claire de ce que vous vouliez faire ou, vos idées se sont développées au cours des semaines de rencontre ?
- À quelle étape vous êtes-vous sentie le plus à l'aise dans ce projet ? Le moins à l'aise ?
- Durant la réalisation de votre robe, à quoi avez-vous pensé le plus souvent ?

3. Quelle expérience retirez-vous de ce projet ?

- Vous avez parlé de votre robe de papier avec votre famille ou vos amis ?
- Votre réalisation vous apporte de la confiance en vous ?
- Qu'avez-vous appris avec ce projet ?

APPENDICE F

CARTONS D'EXPOSITIONS



« De la femme vient la lumière »

Journée internationale des Femmes 2012

Dans le cadre de la « Journée internationale des Femmes » Petites-Mains vous invite à venir participer à sa fête annuelle des Femmes avec remise de certificats de ses finissantes, lors d'un 5 à 7 très animé.

Au menu de la soirée, un défilé de tenues traditionnelles de différents pays ainsi que de vêtements confectionnés par les femmes de Petites-Mains, une exposition de robes de papier, ouverte à partir de 15 h, de la danse, du chant, le tout précédé d'un buffet international servi à l'arrivée dans le Café-Resto l'Inter-Mission.

17 h	Buffet	18 h	Distribution des certificats
17 h 45	Mot de bienvenue	18 h 45	Défilé
17 h 50	Programme artistique	19 h	Mot de clôture

Nous vous attendons ce vendredi 9 mars 2012 pour célébrer tous ensemble la joie, la fierté et le succès des femmes.

Prière de confirmer votre présence

Tél. : (514) 738-8989
 info@petitesmains.com
 7595, boulevard Saint-Laurent
 Montréal (Québec) H2R 1W9



Petites-Mains
 Réseau • profession • solidarité
 www.petitesmains.com



Le Musée des maîtres et artisans du Québec et la conceptrice et réalisatrice Katherine Rochon vous invitent au vernissage de l'exposition

Fleurs d'équinoxe et robes de papier

Le mercredi 21 mars 2012 à 17h30

L'exposition se poursuit jusqu'au dimanche 1er avril 2012
 615, avenue Sainte-Croix, Arrondissement Saint-Laurent
 station métro Du Collège
 information 514-747-7367 poste 7281



APPENDICE G

DOCUMENT VISUEL (CÉDÉROM)

Un document visuel en version pdf. sur le cédérom comporte des photos des ateliers de création de la robe de papier suivant la progression des activités. Une version papier de ce document a été présentée aux visiteurs lors des expositions au Centre Petites-Mains et au Musée des maîtres et artisans du Québec (2012). Des photos de ces expositions complètent le document.

BIBLIOGRAPHIE

- Abdallah-Preteille, M. (2005). *L'éducation interculturelle* (2^e éd.). Paris : Presses Universitaires de France. (Original publié en 1999)
- (1997). Pour une éducation à l'altérité. *Revue des sciences de l'éducation*, 23(1), 123-132.
- (1996). *Vers une pédagogie interculturelle*. Paris : Anthropos.
- Abdallah-Preteille, M. et Thomas, A. (1995). *Relations et apprentissages interculturels*. Paris : Armand Colin.
- Abou, S. (2009). *De l'identité et du sens. La mondialisation de l'angoisse identitaire et sa signification plurielle*. Liban : Presses de l'Université de Saint-Joseph.
- (1981). *L'identité culturelle. Relations interethniques et problèmes d'acculturation*. Paris : Pluriel/Anthropos.
- Airyung, K. et Steinberg, C. (2005). *Art-robe : artistes femmes à la croisée de l'art et de la mode* [catalogue d'exposition]. Paris : Unesco.
- Albers, P. M. (1999). Art education and the possibility of social change. *Art Education*, 52(4), 6-11.
- Alexander-Stevens, C. et Neumark, D. (2005, septembre). L'art des relations : l'engagement et autres considérations concernant les arts communautaires. *Cahier de l'action culturelle*, 4(1), 22-25.
- Allard, E. (2002). *L'enseignement des arts plastiques dans les classes d'accueil au primaire : portrait de quatre cas dans la région de Montréal* [mémoire]. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Allaire R. et Sine, N. (2007). De la citoyenneté à l'interculturalisme : glossaire de concepts clés. *Cahiers de l'action culturelle, Animation culturelle et interculturalité*, 5(1), 10-15.
- Allen, P. B. (1995). *Art is a way of knowing. A guide to self knowledge and spiritual fulfillment through creativity*. Boston and London : Shambala.
- Alpe, Y., Beitone, A., Dollo, C., Lambert, J.-R. et Parayre, S. (2013). *Lexique de sociologie* (4^e éd.). Paris : Éditions Dalloz.
- Alvelsson, M. et Sköldbberg, K. (2000). *Reflexive methodology. New vistas for qualitative research*. UK : Sage publications.
- Amin, A. (2012). Stratégies identitaires et stratégies d'acculturation : deux modèles complémentaires. *Alterstice*, 2(2), 103-116.
- Anadón, M. (2006). La recherche dite « qualitative » : de la dynamique de son évolution aux acquis indéniables et aux questionnements présents. *Recherches qualitatives*, 26(1), 5-31.
- Anadón, M. et Savoie Zajc, L. (2009). L'analyse qualitative des données. *Recherches qualitatives*, 28(1), 1-7.
- Anderson, T. (2003). Art education for life. *International Journal of Art and Design Education*, 22(1), 1-9.

- Anikst, M. (1987). *La pub en URSS dans les années vingt* (S. Brun, trad.). Paris : Éditions du Chêne.
- Anzieu, D. (1985). *Le moi-peau*. Paris : Éditions Dunod.
- Arbour, R.-M. (1999). *L'art qui nous est contemporain*. Montréal : Artextes.
- Ardenne, P. (2000). *L'Art dans son moment politique. Écrits de circonstance*. Bruxelles : La Lettre volée.
- (2002). *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.
- (2008). Art et politique : ce que change l'art « contextuel ». *L'art même*, (14), 2-7.
- Armony, V. (2007). *Le Québec expliqué aux immigrants*. Montréal : VLB Éditeur.
- Atkins, R. (1997). *ArtSpeak : A guide to contemporary ideas, movements, and buzzwords, 1945 to the present* (2^e éd.). New York : Abbeville Press. (Original publié en 1990)
- Atkinson, D. (2002). *Art in education : Identity and practice*. Norwell, MA: Kluwer Academic Publishers.
- Audy, H., et Faubert, J. (coll.). (2008). *La robe ruche* [installation artistique et sonore]. Montréal.
- Augé, M. (2009). *Pour une anthropologie de la mobilité*. Paris : Payot Rivages.
- Avonyo, E. (2009). *Paul Ricœur, vers une épistémologie de l'interprétation*. L'Academos [site Web]. Consulté à l'adresse <https://lacademie.wordpress.com>
- Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France. (Original publié en 1957)
- (2001). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie Générale Française.
- (2011). *La poétique de la rêverie*. Paris : Presses Universitaires de France. (Original publié en 1960)
- Bakeman, R. et Gottman J. M. (1997). *Observing interaction : an introduction to sequential analysis*. Cambridge, MA : Cambridge University Press.
- Ballengee-Morris, C. et Stuhr, P. (2001). *Multicultural art and visual cultural education in a changing world*. Reston, VA : National Art Education Association.
- Balthazar, M., Pelletier, M. et Clément, R. (2009). *Cirque du soleil. 25 ans de costumes*. Montréal : Éditions La Presse.
- Banks, J. A. (2004). Multicultural education : Historical development, dimensions, and practice. Dans J. A. Banks et C. A. McGee Banks, (dir.), *Handbook of research on multicultural education* (2^e éd.) (p. 3-49). San Francisco : Jossey-Bass. (Original publié en 1995)
- Banks, J. A. et Banks, C. A. (dir.). (1995). *Handbook of research on multicultural education*. New York : Macmillan Press.
- (1989). *Multicultural education: Issues and perspectives*. MA : Allyn and Bacon.

- Barber, B. (2013). *Littoral art and communicative action*. Dans M. J. Léger (dir.). Champaign, IL : Commeon ground.
- Barbier, R. (1996). *La recherche action*. Paris : Anthropos.
- Barel, Y. (1984). Les avatars du clerc militant. *Connexion*, (43), 55-65.
- Barone, T. et Eisner, E. (1997). Arts-based educational research. Dans R. M. Jeager, T. Barone et l'American Educational Research Association (dir.), *Complementary methods for research in education* (2^e éd.) (p. 73-98). Washington, DC : American Educational Research Association.
- Barabas, D. (2000). *Artists experiencing immigration : How we view our artistic expression in the context of dramatic change* [maîtrise]. Montréal : Université Concordia.
- Barras, C. et Pourtois, J. (2005). Familles précaires, familles compétentes. La parentalité à l'épreuve de la précarité. *L'Observatoire*, 46, 25-29.
- Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 8, 1-27.
- ____ (1967). *Système de la mode*. Paris : Seuil.
- Basanes, A. (2011). *Migrations et transparences* [mémoire]. Québec, Qc : Université Laval.
- Basile-Martel, S. (2014). *Expérience artistique d'une jeunesse Atikamekw : l'art comme médiation favorisant le dialogue et la communauté comme lieu d'affirmation identitaire* [mémoire]. Québec : Université Laval.
- Battaglani, A. (2000). Pluralité sociale et pluralité des mots. Dans S. Gravel et A. Battaglani, *Culture, santé et ethnicité*. Montréal : Régie régionale de la santé et des services sociaux.
- Battaglani, A. et Gravel, S. (1998). *L'approche interculturelle d'après la perspective de Margalit Cohen-Emerique. L'approche interculturelle, la négociation/médiation interculturelle. Les jeunes de la seconde génération*. Montréal : Régie régionale de la santé et des services sociaux de Montréal-Centre.
- Bauman, Z. (2010). *Identité*. Paris : l'Herne.
- Baxter, P. et Jack, S. (2008). Qualitative case study methodology : study design and implementation for novice researchers. *The Qualitative Report*, 13(4), 544-559.
- Becker, C. et Wiens, A., (dir). (1995). *The artist in society: Rights roles and responsibilities*. Chicago : New Art Examiner Press.
- Bélanger, M. (2002). L'intervention interculturelle : une recherche de sens et un travail du sens. *Service social*, 49(1), 70-93.
- Bellavance, G. (1996). La culture québécoise et ses politiques : Entre mainstream et contre courants identitaires. *Musées*, 18(1), 30-35.
- Belhassen, A. (2011). Inégalités et racisme en emploi : État de la situation des femmes immigrées et racisées [conférence]. *Congrès international Monde des femmes 2011*. Ottawa : Université d'Ottawa.
- Belhassen Maalaoui, A. et D. Raymond. (2009). *La reconnaissance des diplômes et des compétences : difficultés et impacts chez les femmes immigrantes*. Montréal : Action travail des femmes.

- Benjamin, W. (1990). Théorie de la ressemblance. *Revue d'esthétique. Hors série*. Paris : Jean-Michel Place.
- Benjamin, W. (2000). Le conteur. *Œuvres III* (M. de Gandillac, trad.). (p. 140-141). Paris : Gallimard.
- Berger, R. J. et Quinney, R. (2004). *Storytelling sociology : narrative as social inquiry*. Boulder, CO : Lynne Rienner publisher.
- Bérubé, L. (2004). *Parents d'ailleurs, enfants d'ici : dynamique d'adaptation du rôle parental chez les immigrants*. QC : Presses Universitaires du Québec.
- Berry, J. (1980). Acculturation as varieties of adaptation. Dans P. M. Padilla (dir.), *Acculturation theory, models, and some new findings* (p. 9-25). Boulder : Westview.
- Bertaux, D. (1997). *Les récits de vie*. Paris : Nathan.
- (2006). *Le récit de vie. L'enquête et ses méthodes* (2^e éd.). Paris : Armand Colin.
- Berthelot, J. (1990). *Apprendre à vivre ensemble : immigration, société et éducation* (2^e éd.). Montréal : Éditions Saint-Martin.
- Bettleheim, B. (1999). *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Laffont.
- Binette, M. (1992). *Des indices de deuil dans un projet artistique et dans un projet pédagogique en arts plastiques auprès des adolescents réfugiés d'une classe d'accueil* [mémoire]. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Blais, M. et Martineau, S. (2006). L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner du sens à des données brutes. *Recherches qualitatives*, 26(2), 1-18.
- Blandy, D., et Congdon, K. G. (1987). *Art in a Democracy*. New York : Teachers College Press.
- Boboth, R. et Allard, M.-A. et Farand, B., (coll.). (2012). *Recension bibliographique des écrits du gouvernement du Québec sur les femmes immigrantes de 1990 à 2011*. Québec : Conseil du Statut de la Femme.
- Body-Gendrot, S. et De Rudder, V. (1998). Les relations interculturelles dans la ville : entre fictions et mutations. *Revue Européenne de migrations internationales*, 14(1), 7-23.
- Bohn, C. (2001). *Le vêtement comme médium*. Dans F. Monneyron (dir.), *Le vêtement*. Colloque de Cerisy, (p. 189-201). Paris : L'Harmattan.
- Boissière, A. (2004, juin). La part gestuelle du sonore : expression parlée, expression dansée. Main et narration chez Walter Benjamin. *Revue DEMeter*, 1-9. Accessible à l'adresse www.univ-lille3.fr/revues/demeter/manieres/boissiere.pdf
- Bolduc, M. (1994). *Mise en situation pluriculturelle dans le cadre d'un cours d'arts plastiques au niveau secondaire* [mémoire]. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Bouchard, G. (2012). *L'interculturalisme. Un point de vue québécois*. Montréal : Éditions du Boréal.
- Bouchard, G. et Taylor, C. (2007). *Document de consultation sur les accommodements raisonnables*. Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles. Accessible à l'adresse www.accommodements.qc.ca

- Bouchard, G. et Taylor, C. (2008). *Fonder l'avenir. Le temps de la conciliation. Rapport*. Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles. Gouvernement du Québec. Accessible à l'adresse : <http://www.accommodements.qc.ca/documentation/rapports/rapport-final-abrege-fr.pdf>
- Boudon, R. M. (2000). Pluralité culturelle et relativisme. *Comprendre*, (1), 311-339.
- Borel, F. (1992). *Le vêtement incarné. Les métamorphoses du corps*. Paris : Pocket.
- Boughton, D. et Mason, R. (dir.). (1999). *Beyond multicultural art education: international perspectives*. New York : Waxmann Publishing.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon, FR : Les presses du réel.
- Boutinet, J. P. (1996). *Anthropologie du projet*. Paris : P.U.F.
- Bouvier, N. (2001). *L'usage du monde*. Paris : Payot. (Original paru en 1963)
- Bradley, W. et Esche, C., (dir.). (2007). *Art and social change: A critical reader*. New York : Tate Publishing.
- Brockmeier, J. et Harré, R. (2001). Narrative. Problems and promises of an alternative paradigm. Dans J. Brockmeier et D. Carbaugh, D. (dir.), *Narrative identity. studies in autobiography, self and culture* (p. 39-58). Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins.
- Brookfield, S. D. (2005). *The power of critical theory. Liberating adult learning and teaching*. CA : Jossey-Bass.
- Bruneau, M. et Villeneuve, A. (dir.). (2007). *Traiter de recherche création en art. Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Montréal : Presse de l'université du Québec.
- Brunel, M.-L. et Martiny, C. (2004). Les conceptions de l'empathie avant, pendant et après Rogers. *Intérieur*, 9(3), 473-500.
- Bruner, E. (1986). Experience and its Expressions. Dans V. W. Tuner and E. M. Bruner (dir.), *The Anthropology of Experience*. Urbana et Chicago : University of Illinois Press.
- Bruner, J. (1991). *The Narrative Construction of Reality*. *Critical Inquiry*, 18(1), 1-21.
- _____. (2002). Life as Narrative. *Social Research* (54), 11-32.
- _____. (2005). *Pourquoi nous racontons-nous des histoires?* (Y. Bonin trad.). Paris : Pocket. (Original paru en 2002)
- Brunet, J. (2004). Histoire de grand-mères : Exil, filiation et narration dans l'écriture des femmes migrantes du Québec. *Les cahiers de l'Iref*, 13.
- Burns-Ardolino, W. (2007). *Jiggle. (Re)shaping american Women*. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth, UK : Lexington Books.
- Butler, J. (2005). *Le récit de soi* (B. Ambroise et V. Acouturier trad.). Paris : Presses Universitaires de France.
- Cahan, S. et Kokur, K. (1996). *Contemporary art and multicultural education*. New York : Routledge.
- Calin, A. (2003, septembre). Rupture identitaire. *Cahiers du RPIJ*, 3, 30-37.

- Camilleri, C. (1987). *Anthropologie culturelle et éducative*. Paris : Unesco.
- (1989a). La culture et l'identité : Champ notionnel et devenir. Dans C. Camilleri et M. Cohen-Emerique (dir.), *Choc de cultures. Concepts et enjeux pratiques de l'interculturel* (p. 21-73). Paris : L'Harmattan.
- (1989b). La gestation de l'identité en situation d'hétérogénéité culturelle. *La recherche interculturelle* (tome 1). Paris : L'Harmattan.
- (dir.). (1990). *Stratégies identitaires*. Paris : Presses Universitaires de France.
- (1996a). *Le champ et les concepts de la psychologie culturelle*. Dans C. Camilleri et G. Vinsonneau (dir.), *Psychologie et culture : Concepts et méthode* (p. 9-80). Paris : Armand Colin.
- (2004). Cultures et stratégies, ou les mille manières de s'adapter. Dans C. Halpern et J. Buano-Borbalan (dir.), *Sciences Humaines*, (16), 85-90.
- Camilleri, C. et Cohen-Emerique M. (1989). *Chocs de culture. Concepts et enjeux, pratique de l'interculturel*. Paris : L'Harmattan.
- Camilleri, C. et Vinsonneau G. (1996). *Psychologie et culture : concepts et méthodes*. Paris : Armand Colin.
- Canclini, N. G. (1995). *Hybrid cultures, strategies for entering and leaving modernity*. MN : University of Minesota Press.
- Castro Zavala, S. (2013). Politiques d'immigration : femmes et violence conjugale dans le contexte québécois. *Alterstice*, 3(2), 97-109.
- Caune, J. (2006). *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- Cavallaro, D. et Warwick, A. (1998). *Fashioning the frame. Boundaries, dress and body*. Oxford, NY : Berg.
- Chadwick, W. (2006). *Women, art and society* (3^e éd.). New York : Thames and Hudson world of art.
- Chagnon, J. (2002). L'art comme du poil dans l'engrenage ou comme roue d'engrenage. *ETC*, (58), 26-32.
- Chagnon, J. et Neumark, D. (dir.). (2011). *Célébrer la collaboration. Art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs*. Montréal et Calgary : LUX Éditeur et Detselig Enterprises.
- Chalmers, F. G. (1987). Culturally based versus universally based understanding of art. Dans D. Blandy et K. G. Congdon (dir.), *Art in a Democracy* (p. 4 -12). New York : Teachers College Press.
- (1996). *Celebrating pluralism : Art, education, and cultural diversity*. Los Angeles, CA: The Getty Education Institute for the Arts.
- (2002). Celebrating Pluralism six years later : Visual transculture/s, education, and critical multiculturalism. *Studies in Art Education*, 43(4), 293-306.

- Chamberlain, K. (2003). *Key Writers on Art: The twentieth Century*. London et New York : Routledge Key Guides.
- Chamberland, M. (2007). *Étude du développement du pouvoir d'agir (empowerment) à travers des parcours d'intégration de femmes nouvelles arrivantes à Montréal* [mémoire]. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Chamberland, M. et Le Bossé, Y. (2014). Rendre visible l'invisible : savoirs et prises de conscience de femmes immigrantes au sein d'organisations communautaires. *Alterstice*, 4(1), 31-44.
- Chaouite, A. (2007). *L'interculturel comme art de vivre*. Paris : L'Harmattan.
- Chase, S. E. (2005). Narrative inquiry : Multiple lenses, approaches, voices. Dans N. K. Denzin et Y. S. Lincoln, *Qualitative research* (3^e édition) (p. 651-679). UK : Thames and Hudson.
- Chiasson, N. et Deschênes, G. (2007). *La compétence interculturelle actualisée dans une approche d'empowerment au service des familles immigrantes*. Sherbrooke, QC : Centre d'innovation, de recherche et d'enseignement (CIRE).
- Chicha, M.T. (2009). *Le mirage de l'égalité. Les immigrées hautement qualifiées à Montréal*. Fondation canadienne des relations raciales. Accessible à l'adresse http://www.cc-femmes.qc.ca/documents/MTChicha_MirageEgalite.pdf
- Chodorow, N. (1989). *Feminism and psychoanalytic theory*. New Haven, CT : Yale University Press.
- Choquette, M. et Tsou, S. (2007). *L'accès aux produits culturels : Un facteur de cohésion social pour le Québec de demain*. Montréal : Diversité artistique Montréal (DAM).
- Choron-Baix, C. (2002, mars- avril-mai). Une mémoire d'exil à l'épreuve du retour. *Sciences Humaines, Hors série*, (36), 62-65.
- Chouakri, Y. (2007). *Pour une participation égalitaire des femmes et des hommes à la vie de Montréal : Prenons en compte la diversité ethnoculturelle des femmes de Montréal!* Montréal : Comité des femmes des communautés culturelles de la Fédération des femmes du Québec.
- (2009). *La caravane des solidarités féministes. Femmes immigrantes nouvellement arrivées et égalité entre les sexes : État de la situation dans la région de Montréal*. Montréal : Table des groupes de femmes de Montréal.
- Chui, T. (2011). *Femmes au Canada : rapport statistique fondé sur le sexe. Les femmes immigrantes*. Statistique Canada. Consulté à l'adresse www.statcan.gc.ca/pub/89-503-x/2010001/article/11528-fra.pdf
- Clandinin, D. J. et Connely, F.M. (2000). *Narrative Inquiry. Experience and story in qualitative research*. CA : Jossey-Bass.
- Clanet, C. (1990). *L'interculturel, introduction aux approches interculturelles en éducation et en Sciences Humaines*. Toulouse, FR : Presses Universitaires du Mirail.
- Clarke, R. (1996). The meaning of artistic tradition in a multicultural society. *Journal of Art and Design Education*, 15(2), 171-178.

- Clerc, A. (2009). Jean Caune, la démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle. *Questions de Communication*, 15, 1-3. Accessible à l'adresse <http://questionsdecommunication.revues.org/769>
- Cloutier, G. (2011). *La valorisation des savoirs de femmes immigrantes en milieu communautaire. Source d'inspiration pour l'intervention sociale*. Québec : Richard Vézina Éditeur.
- Clouzot, O. (2007). Éveil et verticalité. Sur le chemin de la transcendance. *L'avenir de l'homme*, (35), 1-3.
- CNRTL. (2009). *Portail lexical*. Centre national de ressources textuelles et lexicales. Accessible à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/>.
- Cognet, M., Bourgon, A., Lorraine Bouvier, L., et Dufour, L. (2006, printemps). Citoyenneté et soins de santé aux immigrants : les infirmières jouent-elles un rôle dans la construction de la citoyenneté des immigrants au Québec? *Métiss 1*(1), 25-37.
- Cohen-Emerique, M. (1989). Travailleurs sociaux et migrants. La reconnaissance identitaire dans le processus d'aide. Dans C. Camilleri et M. Cohen-Emerique (dir.), *Chocs de cultures* (p.77-116). Paris : L'Harmattan.
- (2000). L'approche interculturelle auprès des migrants. Dans G. Legault (dir.), *L'intervention interculturelle*. Montréal : Gaëtan Morin.
- Cohen-Emerique, M. et Fayman, S. (2005). Médiateurs interculturels, passerelles d'identités. *Connexions*, 83(1), 169-190.
- Collerette, P. (1997, printemps). Méthodologie. *Recherche en soins infirmiers*, 50, 81-88.
- Condat, S. (2008). *L'éducation interculturelle. Bibliographie*. Paris : Centre de ressources documentaires du Centre international d'études pédagogiques. Accessible à l'adresse www.ciep.fr/bibliographie/Education_interculturelle.pdf
- Congdon, K. G. (2004). *Community art in action*. Worcester, MA: Davis Publications.
- Congdon, K. G., Blandy, D., et Bolin, P. (dir.). (2001). *Histories of community-based art education*. Reston, VA: National Art Education Association.
- Conseil des arts de l'Ontario. (1998). *Manuel des arts communautaires. Une connexion de plus*. Canada : Conseil des arts de l'Ontario. Accessible à l'adresse : www.arts.on.ca/Asset813.aspx?method=1
- Conseil des Relations interculturelles (CRI). (1997, février). *Un Québec pour tous ses citoyens. Les défis actuels d'une société pluraliste. Avis présenté au ministre des Relations avec les citoyens et de l'Immigration*. Montréal : CRI.
- Corbeil, C. et Marchand, I. (2010). Témoigner d'une approche plurielle : l'intervention féministe au XXI^e siècle. Dans C. Corbeil et I. Marchand (dir.). *L'intervention féministe d'hier à aujourd'hui. Portrait d'une pratique sociale diversifiée* (p. 9-22). Montréal : Éditions du remue-ménage.
- Cometti, J.-P., (2010). *Qu'est-ce que le pragmatisme ?* Paris : Gallimard.
- Csikszentmihalyi, M. (2006). *La créativité. Psychologie de la découverte et de l'invention* (C. C. Farny, trad.). Paris : Robert Lafont. (Original publié en 1996)

- Czarniawska, B. (2004). The narrative turn in social sciences. Dans B. Czarniawska, *Narratives in social science research*, (p. 1-15). UK : Sage.
- Dallera, C. et Ducret, V. (2004). *Migration féminine, au-delà des stéréotypes*. Suisse : Office fédéral des étrangers. Accessible à l'adresse www.2observatoire.com/downloads/livres/brochure10.pdf
- Damasio, A. R. (2003). *Spinoza avait raison. Joie et tristesse, le cerveau des émotions*. Paris : Odile Jacob, poches.
- Damhorts, M. Miller, K. et Michelman, S. (1999). *The meanings of dress*. New York : Fairchild.
- D'Amours, M. et Collectif L'autre Montréal. (1999). *La courtepoinde montréalaise. Des premiers immigrants aux communautés culturelles actuelles*. Montréal : Collectif d'animation urbaine L'autre Montréal.
- Daure, I. (2013). Récit et recherche auprès de familles multiculturelles : de la narration à la transmission. *Les cahiers internationaux de psychologie sociale*, 3(99-100), 327-336.
- Das, K., Anne-Josée Grégoire, A.-J. et Galarneau, F.-G. (2009). *Réseautage interculturel des femmes d'ici et d'ailleurs*. Montréal : Institut Interculturel de Montréal.
- Dasen, P. et Ogay, T. (2000). Pertinence d'une approche comparative pour la théorie des stratégies identitaires. Dans J. Costa-Lascoux, M. A. Hily et G. Vermès (dir.), *Pluralité des cultures et dynamiques identitaires : Hommage à Carmel Camilleri* (p. 55-80). Paris : L'Harmattan.
- Dasen, P. et Perregaux, C. (dir.). (2000). *Pourquoi des approches interculturelles en éducation ?* Bruxelles : De Boeck.
- Davis, F. (1992). *Fashion, culture and identity*. Chicago : University of Chicago Press.
- Dayde, Y. (2009). *Le portrait artistique comme prétexte à la création d'un dialogue interculturel* [mémoire]. Chicoutimi, QC : Université du Québec à Chicoutimi.
- Debray, R. et Hugues, P. (2005). *Dictionnaire culturel du tissu*. Lyon : Babylone / Fayard.
- Decharneux, B. et Nefontaine, L. (1998). *Le symbole*. Paris : Presses Universitaires de France.
- De Gaulejac, V. (2002). Identité. Dans J. Barus-Michel, E. Enriquez et A. Lévy (dir.). *Vocabulaire de psychosociologie, références et positions*. Paris : Éres.
- De Gaulejac, V. et Legrand. M. (1999). *L'histoire en héritage. Roman familial et trajectoire sociale*. Paris : Desclée de Brouwer.
- (2008). *Intervenir par le récit de vie. Entre histoire collective et histoire individuelle*. Paris : Éres.
- Delacruz, E. M. (1995). Multiculturalism : Myths, misconceptions, and misdirections. *Art Education*, 48(3), 57-61.
- Delacruz, E. M. (1996). Multiculturalism in art education : Business as usual. *Journal of Aesthetic Education* 3(1), 29-41.
- Delacruz, E. M., Arnold, A., M. Parsons, M. et Kuo, A. (dir.). (2010). *Globalization, art, and education*. Reston, VA : National Art Education Association.

- Demjanenko, T. (2011). *Identity/in/formation : A visual autoethnographic exploration through the voices of six immigrant women graduate students* [mémoire]. ON : University of Windsor.
- Demorgon, J. (1998). *L'histoire interculturelle des sociétés*. Paris : Anthropos.
- Demorgon J. et Lipiansky, E. M. (dir.) (1999). *Guide de l'interculturel en formation*. Paris : Retz.
- Denoux, P. (2002). Processus psychologiques dans l'objectivation de la différence culturelle par l'action sociale. Dans M. Lahlou (dir.), *Histoires familiales, identité, citoyenneté* (p. 43-55). Lyon, France : L'interdisciplinaire Psychologies.
- Denzin, N. K. (2003). Performing [auto] ethnography politically. *The Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, 25, 257-278.
- Denzin, N. K. et Lincoln, Y. S. (1994). The fifth moment. Dans N. Denzin et S. Lincoln (dir.), *Handbook of qualitative research* (p. 575-586). Thousand Oaks, CA : Sage.
- (2000). *Handbook of qualitative research* (2^e éd.). Thousand Oaks, CA : Sage. (Original publié en 1994)
- (2005). Introduction. Dans N. Denzin et S. Lincoln (dir.), *Handbook of qualitative research* (3^e éd.) (p. 4-6). Thousand Oaks, CA : Sage. (Original publié en 1994)
- Derrida, J. (1967). *L'Écriture et la différence*. Paris : Seuil.
- Desai, D. (2000). Imagining Difference : The politics of representation in multicultural art education. *Studies in Art Education*, 41(2), 114-129.
- (2002). The ethnographic move in contemporary art : What does it mean for art education? *Studies in Art Education*, 43(4), 307-323.
- (2003). Multicultural art education and the heterosexual imagination: A question of culture. *Studies in Art Education*, 44(2), 147-161.
- (2005). Places to go : Challenges to multicultural art education in a global economy. *Studies in Art Education*, 46(4), 293-308.
- Desaulniers, A. (2010). *Portrait statistique égalité femmes/hommes 2010. Où en sommes-nous à Montréal ?* Montréal : Conseil du statut de la femme. Consulté à l'adresse : <http://www.csf.gouv.qc.ca/modules/AMS/article.php?storyid=64>
- Deshaies, D. et Vincent, D. (2005). *Discours et constructions identitaires*. Québec, QC : Les presses de l'université Laval.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. NY : Pedigree Book.
- (1989). *Freedom and culture*. New York : Prometheus Books.
- (2005). *L'art comme expérience* (J.-P. Commetti et coll., trad.). Paris : Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Éditions de Minuit.
- Dilthey, W. (1976). *Dilthey : Selected writings*. Dans H. P. Rickman (trad. et dir.). Cambridge : Cambridge University Press.

- Dinkla, S. (2001). The art of narrative. Towards the floating work of art. *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 3, 29-46.
- Dion, M. et Julien, M. (dir.). (2010). *Éthique de la mode féminine*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Dissanayake, E. (1988). *What is art for?* Seattle, WA : University of Washington Press.
- (1992). *Homo Aestheticus : Where art comes from and why*. NY : Free Press.
- (2000). *Art and intimacy : How the arts began*. Seattle, WA : University of Washington Press.
- (2003a, automne). Retrospective on HomoAestheticus. *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies*, 1(2), 7-11.
- (2003b, automne). The core of art : making special. *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies*, 1(2), 13-38.
- (2011a, hiver). Doing without the ideology of art. *New Literary History*, 42(1), 71-79.
- (2011b). Prelinguistic and preliterate substrates of poetic narrative. *Poetics today*, 32(1), 55-79.
- Dixon, A. D., Chapman, T. K. et Hill, D. A. (2005). Research as an aesthetic process : Extending the portraiture methodology. *Qualitative Inquiry*, 11(16), 16-26.
- Dolbec, A., et Clément, J. (2000). La recherche-action. Dans T. Karsenti et L. Savoie-Zajc (dir.), *Introduction à la recherche en éducation* (p. 199-224). Sherbrooke, QC : Éditions du CRP.
- Doyle, L. (1989). *Intervenantes au service des immigrantes. Guide pratique d'information et de référence*. Montréal : Les Éditions Communiqu'Elles.
- Dubar, C. (2000). *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Dumont, F. (1995). *Sur la genèse de la notion de culture populaire. Le sort de la culture*. Montréal : Typo.
- Dumont, N., St-Denis, E., Rochon, K., Gosselin, P. et Fortin, S. (2011). *Adaptation française des normes de présentation des références de l'American Psychological Association (APA)*. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Duval, M. (1992). *Être mère au foyer à Montréal quand on arrive de l'étranger. Nouvelles pratiques sociales*, 5(2), 119-130.
- Earle, S. (2011, printemps-été). Mimi Smith fashioning art and life. *Woman's art Journal*, 13-21.
- Eça, T. et Mason, R., (dir.). (2008). *International dialogues about visual culture, education and art*. Bristol et Chicago : Intellect Books.
- Efland, A. D. (2002). *Art and cognition. Integrating the visual arts in the curriculum*. New York and London : Teachers College Press.
- (2003). Changing conceptions of human development and its role in teaching the visual arts. *Visual arts research*, 29(57), 54-68.

- Eisner, E. W. (1981). On the differences between scientific and artistic approaches to qualitative research. *Educational Researcher*, 10(4), 5-9.
- (1984). Alternative approaches to curriculum development in art education. *Studies in Art Education* 25(4) 259-264.
- Eisner, E. W. (1997). The new frontier in qualitative research methodology. *Qualitative Inquiry*, 3(3), 259-273.
- (1998). *The enlightened eye of educational practice*. New York : MacMillan.
- (2002). *The arts and the creation of mind*. New Haven et London : Yale University Press.
- (2003). The arts and the creation of mind. *Language arts*, 80(5), 340-344.
- Elbaz, M. et D. Helly. (2000). *Mondialisation, citoyenneté et multiculturalisme*. Sainte-Foy, QC : Les Presses de l'Université Laval. Paris : L'Harmattan.
- Ellis, C. S. et Bochner, A. P. (1999). Which way to turn? *Journal of contemporary ethnography*, 28, 485-499.
- (2003). An introduction to the arts and narrative research : art as inquiry. *Qualitative inquiry*, 9(4), 506-514.
- Entwistle, J. (2000). *Fashion, dress and modern social theory. The fashioned body*. Cambridge : Polity Press.
- Eubanks, P. (2003). Codeswitching : Using language as a tool for clearer meaning in art. *Art Education*, 56(6), 13-18.
- Ezcurra, M. (en cours). *The threads, trends and threats of trashing the dress: Connecting visual culture to the ways in which women learn and generate meaning*. Montréal : Université Concordia.
- Fall, K. et Vignaux, G. (2008). *Images de l'autre et de soi. Accommodements raisonnables, entre préjugés et réalité*. Québec, QC : Presses de l'Université Laval.
- Fédier, F. (2006). *L'art en liberté. Cours de philosophie*. Paris : Agora.
- Feigenbaum, S. (2013). *Narration; Narrative; Essay*. [Site web] Accessible à l'adresse : http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/NARRATIONNarrationNarrativeEssay_n.html
- Felshin, N. (1995a, printemps). Clothing as subject. *Art Journal*, 54(1), 20-29.
- (1995b). *Empty Dress : Clothing as surrogate in recent art*. New York : Independent Curators, Incorporated.
- Ferry, J. M. (1999). Narration, interprétation, argumentation, reconstruction. Les registres du discours et de la normativité du monde social. Dans A. Renaut (dir.), *Histoire de la philosophie politique. Les philosophies politiques contemporaines* (p. 231-288). Paris : Calmann-Lévy.
- Fernandez, J. (1974). *The mission of metaphor in expressive culture*. New York : Current anthropology.
- Field Belenky, M., McVicker Clinchy, B., Rule Goldberg, N. et Mattuck Tarule, J. (1986). Women's ways of knowing. *The development of self, voice and mind*. États-Unis : Basic Books.

- Finlay, V. (2004). *Color. A natural history of the palette*. New York : Random House Trade Paperbacks.
- Finley, S. (2003). Arts-based inquiry in QI : Seven years from crisis to guerilla warfare. *Qualitative Inquiry*, 9(2), 281-296.
- Finley, S. et Knowles, J. G. (1995). Researcher as artist/artist as researcher. *Qualitative Inquiry*, 1(1), 110-142.
- Fisher, H. (1977). *Théorie de l'art sociologique* [livre numérique]. Chicoutimi, QC : Les classiques des sciences sociales. Accessible à l'adresse http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales
- Fleury, R. (2009, octobre). Éléments de réflexion pour une compétence professionnelle en éducation interculturelle. *Dossier. L'école ouverte sur la diversité : un monde qui prend forme*, (152), 131-138.
- Flye Sainte Marie, A. (1997, mars-avril). La compétence interculturelle dans le domaine de l'intervention éducative et sociale. *Les Cahiers de l'Actif*, 250/251, 53-64.
- Freedman, K. (2003). Social Perspectives of Art Education : Teaching Visual Culture in a Democracy. *Studies in Education*, 42(4), 67-103.
- Freire, P. (1998). *Pedagogy of freedom. Ethics, democracy, and civic courage* (P. Clarke trad.). Lanham, Boulder, New York, Oxford : Rowman and Littlefield Publisher.
- Freire, P. et Macedo, D. (1987) *Literacy : reading the word, reading the world*. South Hadley, MA : Bergin & Garvey.
- Frémont, J. (2008). *Louise Bourgeois, femme maison*. Paris : L'Échoppe.
- Fontaine, P. (2007). *La culture*. Paris : Ellipses.
- Forcier, M. et Handal, L. (2012, novembre). L'intégration socio-économique des immigrants et immigrantes au Québec. Iris, Institut de recherche et d'informations socio-économiques. Accessible à l'adresse : <http://www.iris-recherche.qc.ca/wp-content/uploads/2012/11/Note-immigration-web.pdf>
- Fortier, D. et Bénard, J. (1999, juin-juillet). La diversité ethnoculturelle. Un atout pour le développement économique des villes. *Municipalité*, 13-15.
- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et É. Le Coguiec (dir.), *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 97-109). Québec, QC: Presses de l'Université du Québec.
- Fraser, M. (2004). *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain* [thèse]. Montréal : Université de Montréal.
- Fronteau, J. (2002). Prologue. Le processus migratoire : la traversée du miroir. Dans G. Legault, (dir.), *L'intervention interculturelle* (p. 1-39). Montréal : Gaëtan Morin.
- Fontan, J.-M., Lamoureux, J. et Fontaine, C. (dir.). (2005). L'art communautaire en perspectives. L'art communautaire en pratiques. *Cahiers de l'action culturelle*, 4(1), 1-46.

- Gablik, S. (1984). *Has modernism failed?* New York : Thames and Hudson.
- (1991). *The reenchantment of art*. New York : Thames and Hudson.
- Gaines, J. et Herzog, C. (1990). *Fabrications : Costume and the female body*. London : Routledge.
- Gajardo, A. et Leanza, Y. (2011). *De l'interculturel de valeurs à l'interculturel de faits* (entretien avec Tania Ogay et Jacques Proulx). *Alterstice*, 1(1), 69-80.
- Gaudet, É. (2010). *Relations interculturelles. Comprendre pour mieux agir* (2^e éd.). Montréal : Éditions Modulo.
- Gaillard, C. (1996). *Jung*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Galliera, P. (1997). *Europe 1910-1939. Quand l'art habillait le vêtement*. Paris : Éditions des musées de la ville de Paris.
- Gauvreau, C. (2015). *Les défis de l'intégration* [site Web]. Montréal : Actualités UQAM. Consulté à l'adresse <http://www.actualites.uqam.ca/2015/les-defis-integration>
- Gardi, B. (2002). *Le Boubou c'est chic. Les boubous du mali et d'autres pays de l'Afrique de l'Ouest* (2^e éd.). Paris : Éditions Christoph Merian. (Original publié en 2000)
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. New York : Basic Books.
- (1983). Art as cultural system. Dans C. Geertz (dir.), *Local Knowledge* (p. 94-120). New York : Basic Books
- (1986). Epilogue. Dans V. W. Turner et E. M. Bruner (dir.), *The anthropology of experience* (p. 373-380). IL : University of Illinois Press.
- Gergen, K. (2005). Narrative, moral identity and historical consciousness : a social constructionist account. Dans J. Straub. *Narration, Identity, and historical consciousness* (p. 99-119). Oxford : Berghan Books. (Original publié en 1998)
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris : Seuil
- Ghasemzadeh, N. (2011). *Études interculturelles : Je suis iranienne* [mémoire]. Chicoutimi, QC : Université du Québec à Chicoutimi.
- Gibault, A. (2015). *Symbolisation et meurtre fondateur dans l'art préhistorique* [conférence]. Montréal : Grande bibliothèque.
- Giddens, A. (1994). *Les conséquences de la modernité* (O. Meyer trad.). Paris : Harmattan.
- Giraud, M. (écrivain) (2014). *Aline Ribière. De l'épuration du regard* [site web de l'artiste]. http://www.alineribiere.fr/fil_texte.html
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. New York : Doubleday Anchor.
- Gohard-Radenkovic, A. et Rachédi, L. (dir.). (2009). *Récits de vie, récits de mobilités. Nouveaux territoires intimes, nouveaux passages vers l'altérité*. Paris : L'harmattan.
- Gohier, C. (2004). De la démarcation entre critères d'ordre scientifique et d'ordre éthique en recherche interprétative. *Recherches qualitatives*, 24, 3-17.
- Gohier, C. et Schleifer, M. (1993). *La question de l'identité. Qui suis-je? Qui est l'autre?* Montréal : Éditions Logiques

- Goldbard, A. (2006). *New creative community : The art of cultural development*. Oakland : New Village Press.
- Goodfriend, T. (2006b). *Meeting in the middle* [dialogue]. Montréal.
- (2006b). *To see from your perspective : Palestinians and Israelis using art, dialogue and narratives to build mutual understanding* [mémoire]. Montréal : Université Concordia.
- Goodman, N. (1992). *Manières de faire des mondes*. Paris : Gallimard. (Original publié en 1978)
- Goodman, N. et Elgin, C. Z. (1994). *Reconceptions en philosophie, dans d'autres arts et dans d'autres sciences*. Paris : Presses universitaires de France.
- Gordon, N. (2010). *Processus de reconstruction identitaire d'un artiste réfugié* [mémoire]. Québec, QC : Université Laval.
- (2011). Témoignage en mots et en images d'une expérience de reconstruction identitaire chez un artiste réfugié dans un contexte interculturel québécois. *Alterstice*, 1(2), 109-120.
- Gosselin, P. (2005). *Pratique réflexive et démarche de création*. Montréal : Actes du Congrès 2005 de l'Association québécoise des éducatrices et des éducateurs spécialisés en arts plastiques.
- Gosselin P. et Le Coguiec, É. (dir.). (2006). *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Gosselin, P., Potvin, G., Gingras, J.-M., et Murphy, S. (1998). Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique. *Revue des sciences de l'éducation*, 24(3), 647-666.
- Gouvernement du Canada. (2010). *Diversité ethnique et immigration*. Consulté à l'adresse <http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2006/>
- (2011). *Population selon le statut d'immigrant, agglomération de Montréal, 2011*. Consulté à l'adresse <http://ville.montreal.qc.ca/portal/>
- (2012). *Loi sur le multiculturalisme canadien* (L.R.C., 1985, ch. 24, 4^e suppl.). Consulté à l'adresse <http://laws-lois.justice.gc.ca>
- (2013). *Enquête nationale auprès des ménages, 2011. Document analytique*. Immigration et diversité ethnoculturelle au Canada. Ministère de l'industrie du Canada.
- Gouvernement du Québec. (1990). *Au Québec pour bâtir ensemble. Énoncé politique en matière d'immigration et d'intégration*. Ministère des Communautés culturelles et de l'Immigration du Québec.
- (2008). *La diversité : une valeur ajoutée. Politique gouvernementale pour favoriser la participation de tous à l'essor du Québec*. Accessible à l'adresse www.micc.gouv.qc.ca
- (2009). *Connaître, respecter, partager. Les valeurs communes de la société québécoise* [dépliant].

- (2011a). *Caractéristiques de l'immigration au Québec. Statistiques. Consultation 2012-2015*. Immigration et communautés culturelles. Statistiques. Accessible à l'adresse www.midi.gouv.qc.ca
- (2013a). *Fiche synthèse sur l'immigration et la diversité ethnoculturelle au Québec*. Direction de la recherche et de l'analyse prospective. Immigration, Diversité et Inclusion. Accessible à l'adresse www.midi.gouv.qc.ca
- (2013b). *Charte des valeurs québécoises. Une affirmation de ce que nous sommes et de ce que nous voulons être*. Ministère du Conseil exécutif. Consulté à l'adresse <http://www.institutions-democratiques.gouv.qc.ca/laicite-identite/communiqués/2013/2013-11-07.htm>
- Gouvernement du Québec. (2014a). *Bulletin statistique sur l'immigration permanente au Québec 4e trimestre et année 2013*. Direction de la recherche et de l'analyse prospective. Immigration, Diversité et Inclusion. Accessible à l'adresse www.midi.gouv.qc.ca
- (2014b). *Bulletin statistique sur l'immigration permanente au Québec 3e trimestre et 9 premiers mois de 2014*. Direction de la recherche et de l'analyse prospective. Immigration, Diversité et Inclusion. Accessible à l'adresse www.midi.gouv.qc.ca
- (2014c). *Consultation publique 2015. Vers une nouvelle politique québécoise en matière d'immigration, de diversité et d'inclusion. Document synthèse*. Québec : Ministère de l'immigration, de la diversité et de l'inclusion. Accessible à l'adresse <http://www.midi.gouv.qc.ca/publications>
- Goyette, G. et Lessard-Hébert, M. (1987). *La recherche action : ses fonctions, ses fondements et son instrumentation*. Montréal : université du Québec à Montréal.
- Grant, C., Sleeter, C. (2007). *Turning on learning: five approaches for multicultural teaching plans for race, class, gender, and disability*. New York : Merrill Publishing Company.
- Gratton, D. (2009). *L'interculturel pour tous. Une initiation à la communication pour le troisième millénaire*. Anjou, QC : Éditions Saint-Martin.
- Grau, F.-M. (2007). *Histoire du costume*. Paris : Presses Universitaires de France. (Original publié en 1999)
- Green, M. (1995). *Releasing the imagination : Essays on education, the arts, and social change*. San Francisco : Jossey-Bass.
- Grinberg, L. et Grinberg, R. (1989). *Psychoanalytic perspectives on migration and exile* (N. Festinger, trad.). New Haven, CT : Yale University Press.
- Grondin, J. (1993). *L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine*. Paris : Vrin.
- (2013). *Paul Ricœur*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Groulx, L.-H. (2011). *Les facteurs engendrant l'exclusion au Canada : survol de la littérature multidisciplinaire*. Gouvernement du Québec : Centre d'étude sur la pauvreté et l'exclusion (CEPE). Accessible à l'adresse : www.cepe.gouv.qc.ca
- Gude, O. (2007). Principles of possibility : Consideration for a 21st. Century art and culture curriculum. *Art Education*, 60(1), 6-17.

- Guesdon, N. (2013). *Un mode de pratique en enseignement des arts plastiques qui favorise l'affirmation identitaire et l'altérité des adolescents en contexte scolaire multiculturel* [mémoire]. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Guilbert, L. (2007a). Élaboration et analyse d'espaces de médiation en contexte de migration. *Recherche qualitative. Hors Série*, 4, 14-36.
- (2007b). L'expérience migratoire et le sentiment d'appartenance. *Revue des sciences de l'éducation*, 33(1), 147-177.
- (2010). *Interfaces de formation et d'accompagnement. L'atelier interculturel de l'imaginaire, un lieu d'engendrement symboliques*. Québec, QC : Université Laval. Consulté à l'adresse <http://pages.usherb.ca/reseauimmigration/site/?q=fr/node/404>
- Guilbert, L. et Labrie, N. (1990, septembre). *Identité ethnique et interculturalité. État de la recherche en ethnologie et en sociolinguistique*. Montréal : Rapports de recherche du CÉLAT.
- Guilford, J. P. (1968). *Intelligence, creativity and their educational implications*. San Diego, CA : R. R. Knapp.
- Guillemette, L. et Lévesque, C. (2006). La narratologie. Dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [site web]. Rimouski, QC. Consulté à l'adresse : <http://www.signosemio.com/Genette/narratologie.asp>.
- Haggart, J. (2000). *Issues in community art education : Developing a profile of the community art educator* [mémoire]. Montréal : Université Concordia.
- Halpern, C. (2009). *Identité(s). L'individu, le groupe, la société*. France : Éditions Sciences humaines.
- Harris, J. (1998). Clothing art : Mimi Smith and the fabric of time. *A journal of performance and art*, 20(3), 31-37.
- Hart, L. M. (1991). Aesthetic pluralism and multicultural art education. *Studies in Art Education*, 32(3), 145-159.
- (2009). *Life as they know it : Teaching photography to teens for cross-cultural understanding and identity development within community art education* [mémoire]. Montréal : Université Concordia.
- Heller, V. (2007). *Exil, identité et création artistique : une étude phénoménologique basée sur l'art, auprès des femmes immigrantes* [thèse]. MA : Université Lesley. Consulté à l'adresse <http://www.archive.org/details/exileidentityart00vera>
- Helly, D. (1996). *Le Québec face à la pluralité culturelle. 1977-1994. Un bilan documentaire des politiques*. Québec, QC : Les Presses de l'Université Laval.
- Helly, D. et N. Van Schendel. (1995). Appartenir au Québec : citoyenneté, nation et société civile : enquête à Montréal. Québec, QC : Les Presses de l'Université Laval.
- Hicks, L. E. (1994). Social reconstruction and community. *Studies in Art Education*, 35(3), 149-156.
- Hollander, A. (1993). *Seeing through clothes*. Berkeley : University of California Press.
- hooks, b. (2003). *Teaching community : A pedagogy of hope*. New York: Routledge.

- Horer, S. et Socquet, J. (1973). *La création étouffée*. Paris : Pierre Horay.
- Hyvärinen, M. (2004). The conceptual history of narrative : An outline. *The travelling concept of narrative* [conférence]. University of Helsinki.
- (2010). Revisiting the Narrative Turns. *Life Writing*, 7(1), 69-82.
- Iglesias, R. F. (2007). *Les couleurs de la perte. La construction identitaire des migrant(e)s en situation d'acculturation* (Cahier 112). Genève, Suisse : Cahiers de la Section des sciences de l'éducation.
- Jean, M. (2010). *Émotions et identité : le rôle des émotions dans la formation de l'identité narrative* [thèse]. Montréal : Université de Montréal.
- Jimenez, V., Oxman-Martinez, J., Loiselle-Léonard, M., et Marleau, J. (2000). *Bilan des écrits du Québec sur les services de santé et les services sociaux (1980-1999)*. Montréal : Immigration et métropoles. Accessible à l'adresse im.metropolis.net/research-policy/research_content/doc/Bilan_ecrits.pdf
- Jobin, A.-M. (2010). *Le nouveau journal créatif. À la rencontre de soi par l'écriture, le dessin et le collage* (2^e éd.). Montréal : Éditions Le Jour.
- Johnson, M. (1987). *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Josselson, R. (1998, juillet-septembre). Le récit comme mode de savoir. Dans P. Denis (dir.) et coll., Tome LXII. *Le narratif. Revue Française de psychanalyse* (p. 895-908). Paris : Presses Universitaires de France.
- (2002). Revisions. Processes of development in midlife women. Dans J. Demick et C. Androletti (dir.). *Handbook of adult development* (p. 431-441). NY : Kluwer Academic/Plenum.
- Joubert, C. et Stern, S. (2005). *Déshabillez-moi. Psychanalyse des comportements vestimentaires*. Paris : Hachette Littératures.
- Jousse, M. (1969). *L'anthropologie du geste* [livre numérique]. Chicoutimi, QC : Les classiques des sciences sociales. Accessible à l'adresse : <http://classiques.uqac.ca>
- Julien, M.-J. et Rosselin, C. (2005). *La culture matérielle*. Paris : La découverte.
- Juteau, D. (2008). *L'ethnicité et ses frontières*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Juteau, D. et Bittar, P. (1998). *Femmes immigrantes et réfugiées au Canada. Bilan des écrits en français, 1987-1997*. Ottawa, ON : Condition féminine Canada.
- Joo, E. Keehn, J. et Ham-Roberts, J. (2011). *Rethinking contemporary art and multicultural education. New museum of contemporary art*. New York : Routledge.
- Kaine, E. (2005). *Métissage*. Québec, QC : Éditeur officiel du Québec.
- Karsenti, T. et Demers, S. (2004). L'étude de cas. Dans T. Karsenti, et L. Savoie-Zajc (dir.). *La recherche en éducation : étapes et approches* (3^e éd.), (p. 209-233). Sherbrooke, QC : Éditions du CRP.

- Karsenti, T., et Savoie-Zajc, L. (2004). *La recherche en éducation : étapes et approches* (3^e éd.). Sherbrooke : Éditions du CRP.
- Kaufmann, J.-C. (2004). *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris : Armand Colin.
- (2011). *L'entretien compréhensif* (3^e éd.). Paris : Armand Colin.
- Kearney, R. (2006). *On Stories*. New York : Routledge.
- Kekenbosch, C. (2005). *La mémoire et le langage*. Paris : Armand Colin.
- Kellman, J. (1998). Telling space and making stories : Art Narrative, and Place. *Art Education*, 51(6), 35-40.
- Kokis, S. (2006). *Les langages de la création* (2^e éd.). Québec, QC : Éditions Nota Bene.
- Krensky, B. et Lowe Steffen, S. (2009). *Engaging classrooms and communities through art. A guide to designing and implementing community-based art education*. Landham, MD : Altamira Press.
- Kymlicka, W. (2012). *Multiculturalism : Success, Failure, and the Future*. Washington : District de Columbia, Migration policy institute.
- Knowles, J. G. (dir.) et Cole, A. L. (2008). *Handbook of the arts in qualitative research. Perspectives, methodology examples and issues*. CA : Sage Publications.
- Labelle, M. et Dionne, X. (2011). *Les fondements théoriques de l'interculturalisme. Rapport présenté à la Direction de la gestion de la diversité et de l'intégration sociale, Ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles, Québec*. Montréal : Chaire de recherche en immigration, ethnicité et citoyenneté (CRIEC), Université du Québec à Montréal.
- Labelle, M., Turcotte, G., Kempeneers, M. et Meintel, D. (1987). *Histoires d'immigrées*. Montréal : Boréal.
- Lacan, J. (1996). *Écrits*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ladmiral J. R. et Lipiansky E. M. (1989). *La communication interculturelle*. Paris : Colin.
- Lafitte, M. (1999). Entre origine et rupture. Le sujet à l'épreuve de l'exil. *Cahiers d'éthique sociale et politique*, 62, 103-116.
- Lakoff, G. et Johnson, M. (1980). *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Lahlou, M. (2002). *Histoires familiales. Identité. Citoyenneté*. Lyon, France : L'interdisciplinaire Psychologies.
- Lamoureux, È. (2005, septembre). L'art communautaire en perspectives. *Cahiers de l'action culturelle*, 4(1), 2-13.
- (2009). *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Les Éditions Écosociété.
- (2010a, juin). Évolution du féminisme en arts visuels : regard croisé entre le Québec et le monde anglo-saxon. *Labrys, études féministes / estudos feministas*. Accessible à l'adresse : <http://e-groupes.unb.br/ih/his/gefem/labrys17/arte/eve.htm>

- _____ (2010b). Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale. *Amnis*. Consulté à l'adresse : <http://amnis.revues.org/314>
- Lamoureux, H. (2011). *La pratique de l'action communautaire autonome. Origine, continuité, reconnaissance et ruptures*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Langdon, P. (1996). Community art education : Issues for teacher training. Dans F. Gagnon-Bourget et P. Gosselin (dir.). *Actes du colloque sur la recherche en enseignement des arts*. Sherbrooke, QC : CREA éditions.
- Laplanche, J et Pontalis, J. B. (1967). *Vocabulaire de psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Largo, M. (2007). *From the pearl of the Orient to Uptown : A collaborative arts-based inquiry with Filipino youth activists in Montreal* [mémoire]. Montréal : Université Concordia.
- Larkin, K. (1995). *Une expérience d'éducation par l'art en milieu pluriethnique* [mémoire]. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Lavanchy, A., Gajardo, A. et Darvin, F. (2011). *Anthropologies de l'interculturalité*. Paris : L'Harmattan.
- Laver, J. (2002). *Costume and fashion : a concise history* (4^e éd.). New York : Thames and Hudson. (Original paru en 1979)
- Leclercq, M. (1992). *Images, objets, récits utilisés dans la phase du percevoir du programme d'arts plastiques dans les classes multiethniques* [mémoire]. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Legault, G. (1993). Femmes immigrantes : Problématiques et intervention féministe. *Service social*. 42(1), 63-80.
- _____ (dir.). (2000). *L'intervention interculturelle*. Boucherville, QC : Gaëtan Morin éditeur.
- Legault, G. et Rachédi, L. (2008). *L'intervention interculturelle* (2^e éd.). Montréal : Gaëtan Morin éditeur. (Original publié en 2000)
- Legrand, C. (2008). *Textiles et vêtements du monde. Carnet de voyage d'une styliste*. Genève : Aubanel
- Le Moigne, J. L. (2007). *Les épistémologies constructivistes* (3^e éd.). Paris : Presses universitaires de France.
- Lemoine-Luccioni, E. (1983). *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris : Éditions du Seuil.
- Leroi-Gourhan, A. (1964). *Le geste et la parole*. Paris : Albin Michel.
- Lessard-Hébert, M. Goyette, G. et Boutin, G. (1996). *La recherche qualitative. Fondements et pratiques* (2^e éd.). Montréal : Éditions Nouvelles.
- Leventon, M. (2005). *Artwear. Fashion and anti-fashion*. San Francisco, CA : Thames and Hudson.
- Levine, E. G. et Levine, S. K. (2011). *Art in action. Expressive arts therapy and social change*. London et Philadelphia : Jessica Kingsley Publishers.
- Lévi-Strauss, C. (dir.). (1977). *L'identité*. Paris : Grasset.

- Linteau, P. (1982). La montée du cosmopolitisme montréalais. Dans F. Dumont (dir.), *Question de culture 2*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.
- Lipiansky, E. M. (1991). Identité, communication interculturelle et dynamique des groupes. *Connexions*, 2(58), 59-69.
- Lipiansky, E. M. (2000). Hétérogénéité culturelle, stratégies identitaires, et interculturation paradoxale. *Cahiers de la recherche en éducation*, 7(3), 359 à 373.
- Lurie, A. (1981). *The language of clothes*. NY : Random House Inc.
- Lorblanchet, M. (2006). L'origine de l'art. *Diogène*, 2(214), 116-131.
- Loubier, P. (2006). Travailler le réel : quelques énoncés généraux sur art et contexte. *Art actuel*, (93), 32-33.
- Lyotard, J. -F. (1979). *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Minuit, 1979.
- Maalouf, A. (1998). *Les identités meurtrières*. Paris : Bernard Grasset.
- Magnien, M. (trad.). (2006). *Poétique. Aristote*. Paris : Le livre de poche. (Original publié en 1990)
- Mannoni, P. (2010). *Les représentations sociales* (5^e éd.). Paris : Presses universitaires de France. (Original publié en 1998)
- Marc, E. (2005). *Psychologie de l'identité. Soi et le groupe*. Paris : Dunod. (Original publié en 1992)
- Marchal, H. (2006). *L'identité en question*. Paris : Éditions Ellipses.
- Mukamurera, J., Lacourse, F. et Couturier, (2006). Des avancées en analyse qualitative : pour une transparence et une systématisation des pratiques. *Recherches qualitatives*, 26(1), 110-138.
- Marlatt, D. (1990, printemps). Auto-graph(e). Self-Representation and Fictionalysis. *Tessera*, 8, 13-17.
- Martel, A. (2004). La conciliation travail-famille. La contribution des centres communautaires de loisir en support au développement des familles au Québec. *Mémoire présenté au Ministre de l'Emploi, de la solidarité sociale et de la famille dans le cadre de la consultation sur la conciliation travail-famille*. Québec, QC : Fédération des centres communautaires de loisirs.
- Martucelli, D., Rol, C., Roberge, J. et Sénéchal, Y. (2002). Autour de grammaires de l'individu de D. Martucelli. *Sociologie et sociétés*, 34(2), 233-242.
- Mason, R. (1995). *Art Education and multiculturalism* (2^e éd.) Corsham : NSEAD.
- (1999). *What is multicultural art education? In art and society, topics and questions, the new technologies*. Paris: Unesco.
- Maynes, M. J., Pierce J. L. et Laslett, B. (2008). *Telling stories : the use of personal narratives in the social sciences and history*. NY : Cornell University
- McAdams, D. P. (2001). The psychology of life stories. *Review of General Psychology*, 5(2), 100-122.

- McFee, J. K. (1995). Change and the cultural dimension of art education. Dans R. W. Neperud (dir.), *Context, content and community in art education, beyond postmodernism* (p. 171-192). New York : Teachers College Press.
- Mead, G. H. (1963). *L'Esprit, le soi et la société*. Paris : Presses universitaires de France. (Original publié en 1934)
- Meretoja, H. (2014). Narrative and Human existence : Ontology, epistemology, and ethics. *New Literary History*, 45, 89-109.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard. (Original publié en 1945)
- Merriam, S. B. (1998). *Qualitative research and case study applications in education* (2^e éd.). San Francisco, CA : Jossey-Bass.
- Miles, M. B., et Huberman, A. M. (2003). *Analyse des données qualitatives* (2^e éd.). Bruxelles : De Boeck Université.
- Mills, C. W. (1959). *The sociological imagination*. London : Oxford University Press.
- Ministère des Relations avec les citoyens et de l'Immigration (MRCI). (2000). *La citoyenneté québécoise. Document de consultation pour le Forum national sur la citoyenneté et l'intégration*. Montréal : Direction des affaires publiques et des communications.
- Ministère de l'immigration et des communautés culturelles (MICC). (2011). *Fondements de la société québécoise. Valeurs communes de la société québécoise*. QC : Immigration et communautés culturelles, Gouvernement du Québec. Accessible à l'adresse <http://www.quebecinterculturel.gouv.qc.ca/fr/valeurs-fondements/index.html>
- Mink, L. O. (1969). History and fiction as modes of comprehension. *New Literary History*, 1, 556-569.
- Miranda, A. (2011). Migrer au féminin. *Revue européenne des migrations internationales*, 27(1), 181-182. Consulté à l'adresse : <http://remi.revues.org/5416>
- Miroux, J.-P. (2009). *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*. (3^e éd.). Paris : Armand Colin.
- Mitchell, W. J. T. (dir.). (1981). *On Narrative*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Moisan, M. (1997). *Droits des femmes et diversité : Avis du Conseil du statut de la femme*. Montréal : Conseil du statut de la femme.
- Monneyron, F. (2001a). *La frivolité essentielle*. Paris : Presses universitaires de France.
- Monneyron, F. (dir.). (2001b) (dir.), *Le vêtement*. Colloque de Cerisy. Paris : L'Harmattan.
- Montgomery, C. et Lamothe-Lachaine, A. (2012). *Histoires de migration et récits biographiques. Guide de pratique pour travailler avec des familles immigrantes*. Montréal : Centre de recherche et de formation CSSS de la Montagne.
- Montgomery, C., Mahfoudh, A., Rachédi, L. et Stoetzel, N. (2010). (Re)négocier les statuts minoritaires en contexte d'immigration : étude de cas de familles berbères vivant à Montréal. *Reflets : revue d'intervention sociale et communautaire*, 16(2), 146-174.

- Morin, E. (2005). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Éditions du Seuil.
(Original publié en 1990)
- Morphy, H. et Perkins, M. (dir.). (2006). *The anthropology of art : A reader*. USA, UK, Australie : John Wiley et Sons.
- Moustakas, C. (1990). *Heuristic research : Design, methodology, and applications*. Newbury Park, CA : Sage publications.
- Mucchielli, A. (1986). *L'identité* (6^e éd.). Paris : Presses Universitaires de France.
(Original publié en 1986)
- Mucchielli, A. (dir.). (2004). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines* (3^e éd.). Paris : Armand Colin
- Muxel, A. (1996). *Individu et mémoire familiale*. Paris : Éditions Nathan.
- Nachmanovitch, S. (1990). *Free play. Improvisation in life and in art*. New York : Penguin Putnam.
- Neumark, D. (2008). How at Home Are We Really? Art, Diversity, and Dwelling in Canada's Multicultural Landscape. Dans Willard, T. (dir.). *Access all areas : Conversations on engaged arts* (p. 31-48). Vancouver, BC : The Visible Arts Society.
- Nordlund, C., Speirs, P., Stewart, M. (2010). An invitation to social change: Fifteen principles for teaching art. *Art Education*, 63(5), 36-43.
- Meretoja, H. (2014). Narrative and human existence : Ontology, epistemology, and ethics. *New Literary History*, 45(1), 89-109.
- Molino, J. (1985). Pour une histoire de l'interprétation : les étapes de l'herméneutique. *Philosophiques*, 1(12), 73-103
- Mvilongo, A. (2001). *Pour une intervention sociale efficace en milieu interculturel*. Québec : Harmattan.
- Ochberg, R. L. (1994). Life Stories and Storied Lives. Dans A. Lieblich et R. Josselson (dir.), *Exploring identity and gender : The narrative study of lives*, (vol. 2). Thousand Oaks : Sage.
- O'Connor, K. (2005). The other half : the material culture of New Fibres. Dans S. Kuchler et D. Miller (dir.), *Clothing as material culture* (p.41-60). Oxford et New York : Berg.
- Ogay, T. (2000). *De la compétence à la dynamique interculturelle. Des théories de la communication interculturelle à l'épreuve d'un échange de jeunes entre Suisse romande et alémanique*. Berne : Peter Lang.
- Ogay, T. et Edelman, D. (2011). Penser l'interculturalité dans la formation des professionnels : L'incontournable dialectique de la différence culturelle. Dans A. Lavanchy, A. Gajardo, et F. Darvin, F. *Anthropologies de l'interculturalité*. Paris : L'Harmattan.
- Okuyama, M. (2001). *An artist-educator's role in community arts : Integrating people of diverse backgrounds and ages* [mémoire]. Montréal : Université Concordia.
- (2007). *Identities, artwork and art projects of culturally diverse women artists in London* [doctorat]. Roehampton, UK : Roehampton University.

- Onfray, M. (2007). *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*. Paris : Librairie Générale Française.
- Ouellet, P., Harel, S., Lupien, J. et Nouss, A (dir.). (2002). *Identités narratives. Mémoire et perception*. Québec : Presse de l'Université Laval.
- Oxman-Martinez, J. et Lapierre Vincent, N. (dir.). (2002). Statut précaire d'immigration, dépendance et vulnérabilité des femmes à la violence : les impacts sur leur santé. *Actes du séminaire*. Montréal : Centre d'études appliquées sur la famille, Université McGill; Immigration et métropoles.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2005). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (2^e éd.). Paris : Armand Colin.
- Paillé, P. (1996). De l'analyse qualitative en général et de l'analyse thématique en particulier. Dans J. Archambault et P. Paillé (dir.), *Revue de l'Association pour la Recherche Qualitative*, 15, 179-194.
- Parkins, W. (2002). *Dress, gender, citizenship. Fashioning the body politic*. Oxford et New York : Berg.
- Parsons, M. (1998). Integrated curriculum and our paradigm of cognition in the arts. *Studies in Art Education*, 39(2), 103-116.
- Peltier, C. (2005, septembre). Tentatives de cerner l'art communautaire et sa pertinence dans le champ social. *Cahier de l'action culturelle*, 4(1), 14 -22.
- Perkins, D. N. (1994). *The intelligent eye. Learning to think by looking at art*. Los Angeles, CA : Getty Publications.
- Perras-Chenail, A. (2008). *Favoriser par l'art l'adaptation et l'intégration des jeunes issus de l'immigration : étude de quelques projets dans les organismes communautaires et dans le milieu scolaire montréalais* [mémoire]. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Pérusse, D. et Régimbald-Zeiber, M. (coll.). (2013). *Forum Art, culture et Mieux-être. Bilan et perspectives*. Québec : Fonds de recherche du Québec.
- Pinard R., Potvin, P. et Rousseau, R., (2004). Le choix d'une approche méthodologique mixte de recherche en éducation. *Recherches qualitatives*, 24, 58-80.
- Pink, S. (2006). *Doing visual ethnography* (2^e éd.). Thousand Oaks, CA : Sage.
- Pinkola Estès, C. (1996). *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la Femme sauvage* (M.-F. Girot trad.). Paris : Grasset.
- Pitts, G. (2002). *A brief history of the Community arts*. Consulté à l'adresse http://www.abc.net.au/arts/fertile/essay_2.htm
- Plateau, N. (1999). Femmes artistes, art et féminisme. Le malentendu ? *Sextant*, 11(1), 29-40. Accessible à l'adresse : http://digistore.bib.ulb.ac.be/2009/a077_1999_011_f.pdf
- Polkinghorne, D. (1988). *Narrative knowing and the human Sciences*. Albany, NY : Suny Press.
- Pontbriand, C. (2000). L'idée de communauté. *Parachute*, 100(1), 6-13.

- Poupart, J., Deslauriers, J. P., Groulx, L-H., Laperrière, A., Mayer, R. et Pires, A. P. (1997). *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Montréal : Gaëtan Morin Éditeur.
- Progoff, I. (1984). *Le journal intime intensif*. Montréal : Les Éditions de l'Homme.
- Proulx, J. (2004). *Apprentissage par projet*. Montréal : Presses de l'université du Québec.
- Puissant, H. (2003). Pourquoi et comment le travailleur social intègre-t-il de plus en plus la création culturelle dans sa pratique? *Pensée Plurielle*, (5), 115-124.
- Rabinow, P. et Sullivan, W. M. (1987). *Interpretive social sciences : A second look*. Berkely, CA : University of California Press. (Original publié en 1979)
- Rachdi, M. (1999). Fabulations oasiennes. Dans Ragi, T. (dir.) et Gerritsen, *Les Territoires de l'identité* (p. 237-251). Paris : L'Harmattan.
- Rachédi, L. (2008a). Des histoires de migrations aux assignations identitaires : éloge de l'imposture pour le travail social. *Empan*, 3(71), 85-91.
- (2008b). *Trajectoires migratoires et stratégies identitaires d'écrivains maghrébins immigrants au Québec : l'écriture comme espace d'insertion et de citoyenneté pour les immigrants* [doctorat]. Montréal : Université de Montréal.
- (2010). *L'écriture comme espace d'insertion et de citoyenneté pour les immigrants. Parcours migratoires et stratégies identitaires d'écrivains maghrébins au Québec*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Ragi, T. (dir.) et Gerritsen, S. (1999). *Les Territoires de l'identité*. Paris : L'Harmattan.
- Raizman, D. S. (2004). *History of modern design*. NJ : Prentice Hall.
- Ramdé, J. (2007, novembre). Quelques repères pour l'intervention en contexte interculturel : revue de la littérature. *Défi Jeunesse*, 14(1), 19-25.
- Ramirez, A. (2013). Anthropologies de l'interculturalité [note de lecture]. *Alterstice*, 3(1), 97-101.
- Rappaport, J. (1995). Empowerment meets narrative : listening to stories and creating settings. *American Journal of Community Psychology*, 23(5), 269-284.
- Rhéaume, J., Côté, R. et Landry, A., (2006, printemps). Citoyenneté dans l'action communautaire. Une étude de cas : Multicaf. *Cahiers de l'équipe METISS du Centre de recherche et de formation*, 1(1), 9-24.
- Richardson, L. (2000). Assessing alternative modes of qualitative and ethnographic research : How do we judge? Who judges? *Qualitative Inquiry*, 6(2), 251-252.
- (2001). Getting personal : Writing stories. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 14(1), 33-38.
- (2005). Writing : A method of inquiry. Dans Denzin, N. et Lincoln, S. (dir.). *Handbook of qualitative research* (p. 923-948). Thousand Oaks, CA : Sage publications.
- Richer, J. (2013, octobre). Le Québec accueillera moins d'immigrants en 2014 et 2015 [quotidien]. *Cahier de l'actualité*. Montréal : La presse.

- Richer, J. (2015, janvier). Immigration au Québec : réforme majeure à venir [quotidien]. *Cahier de l'actualité*. Montréal : La presse.
- Ricœur, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris : Seuil.
- (1983). *Temps et récit 1*. Paris : Seuil.
- (1984). *Temps et récit 2. La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris : Seuil.
- (1985). *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Paris : Seuil.
- (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.
- (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- Riessmann, C. K. (1993). Narrative analysis. *Qualitative research methods series* (30). Newbury Park, London, New Delhi : Sage Publications.
- Rimé, B. et Le Bon, C. (1984). Le concept de conscience de soi et ses opérationnalisations. *L'année psychologique*, 84(4), 535-553.
- Roche, D. (1996). *The culture of clothing*. Cambridge, UK : Cambridge University.
- Rocher, F., Labelle, M., Field, A-M. et Icart, J-C. (2007, décembre). *Le concept d'interculturalisme en contexte québécois : généalogie d'un néologisme*. Montréal : Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles.
- Rochon, K. (2007). *La robe est la métaphore : une expérience de studio en tant que modèle et témoignage d'un apprentissage* [mémoire]. Montréal : Université Concordia.
- Rogers, C. (1961). *On becoming a person : a therapist's view of psychotherapy*. Boston, MA : Houghton Mifflin.
- Ross, C. (2006). *The aesthetics of disengagement : Contemporary art and depression*. MN : University of Minnesota Press.
- Roy, G. (2002). Les modèles de pratiques (en intervention interculturelle). Dans Legault, G. (dir.) *L'intervention interculturelle* (p. 131-145). Montréal : Gaëtan Morin.
- (2003). *Pratique sociale interculturelle au SARIMM (service d'aide aux réfugiés et aux immigrants du Montréal métropolitain)*. Montréal : Publications CLSC Côte-des-neiges.
- (2008). Le génogramme : pour la co-création de sens et de liens. Dans G. Legault et L. Rachédi, (dir.), *L'intervention interculturelle* (2^e éd.) (p. 122-146). Montréal : Gaëtan Morin.
- Roy, N. (2015). *Portrait des québécoises en 8 temps*. Québec : Conseil du Statut de la femme.
- Rubin, D. C. (dir.). (1986). *Autobiographical memory*. New York : Cambridge University Press.
- Ryan, M-L. (2005). Narrative. Dans D. Herman, M. John et M-L. Ryan, (dir.), *Routledge encyclopedia of narrative theory* (p. 344-348). London et New York : Routledge.
- Saillant, F. et La Chance, M. (2014). *Récits collectifs et nouvelles écritures visuelles*. Québec : Presses de l'Université Laval.

- Salmon, C. (2007). *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris : La Découverte.
- Sarbin, T. (1986). *Narrative psychology : The storied nature of human conduct*. New York : Praeger.
- Sartre, J. P. (2005). *L'imaginaire*. Paris : Gallimard. (Original publié en 1940)
- Savoie-Zajc, L. (1989). *Les critères de rigueur de la recherche qualitative [communication]* Colloque de la Soreat. Québec : Abitibi-Témiscamingue.
- Savoie-Zajc, L. (2004). La recherche qualitative/interprétative en éducation (3^e éd.). Dans T. Karsenti, et L. Savoie-Zajc (dir.), *La recherche en éducation : étapes et approches* (p. 123-150). Sherbrooke : Éditions du CRP.
- Schapp, W. (1992). *Empêtrés dans des histoires. L'être de l'homme et de la chose* (J. Greisch trad.). Paris : Éditions du Cerf. (Original publié en 1953)
- Schiff, B. (2012). The function of narrative : Toward a narrative psychology of meaning. *Narrative works : Issues, investigations and interventions*, 2(1), 33-47.
- Scholes, R. et R. Kellogg. (1966). *The nature of narrative*. New York : Oxford University Press.
- Schön, D. (1987). *Educating the reflective practitioner. Toward a new design for teaching and learning in the professions*. CA : Jossey-Bass.
- Schor, M. (2010). *A decade of negative thinking : Essays on art, politics and daily life*. Durham, NC : Duke University Press.
- Shunk, J. G. (2004). *Reconciling identity through artistic practice: Reframing the object as the « empty dress »* [mémoire]. New York : Teachers College, Columbia University.
- Silberstein-Stofer, M. et Jones, M. (1997). *Doing art together. Discovering the joys of appreciating and creating art as taught at the Metropolitan Museum of Art famous parent-child workshop*. New York : Harry N. Abrams.
- Sioui Durand, G. (2001, été). Art engagé : les nouvelles zones. *Art et politique*, 3(9), 70-84.
- Smit, B. et Pilifosova, O. (2003). From adaptation to adaptive capacity and vulnerability reduction. Dans Smith, J.B., Klein, R. J.T., Huq, S. (dir.), *Climate change, adaptive capacity and development* (p. 9-28). UK : Imperial College Press.
- Solinger, R., Fox, M. et Irani, K., (dir.). (2008). *Telling stories to change the world. Global voices on the power of narrative to build community and make social justice claims*. New York : Routledge.
- Soral, A. (2001). Contribution sérieuse à l'étude du vêtement et de la mode. Dans F. Monneyron (dir.), *Le vêtement. Colloque de Cerisy* (p. 223-243). Paris : L'Harmattan.
- Stake, R. E. (1994). Case Studies. Dans N. K. Denzin, et Y. S. Lincoln. *Handbook of qualitative research*. London, UK : Sage Publications.
- Steinbach, M. (2012). Élargir les perspectives interculturelles des futurs enseignants. *McGill Journal of Education*, 47(1), 153-170.
- Stern, J. (1996). L'immigration, la nostalgie, le deuil. *Filigrane*, 5, 15-25.

- Stern, R. (2004). *Against fashion. Clothing as art, 1850-1930*. Londres et Cambridge, MA : The MIT Press.
- Stevens, C. A. (2001). *Making art matter: narrating the collaborative process*. Ottawa : National Library of Canada.
- St-Jean Aubre, A.-M. (2008, automne). Narration, installation et peinture : un ménage à trois chez Éric Lamontagne. *Esse*, 64.
- Sthur, P. (1994). Multicultural art education and social reconstruction. *A journal of issues and research*, 35(3), 171-178.
- (2004). Book review : Graham Chalmers, celebrating pluralism : Art education and cultural diversity. *Studies in Art Education*, 40(2), 180-191.
- Sullivan, G. (1993). Art-based art education: Learning that is meaningful, authentic, critical and pluralist. *Studies in Art Education*, 35(1), 5-21.
- (2005). *Art practice as research. Inquiry in the visual arts*. Thousand Oaks, Londres et New Delhi : Sage Publications.
- Swanson, S. M. (2003). *Reality check : Autobiographical dresses [mémoire]*. Beaumont, TX : Lamar University.
- Szabad-Smyth, L. (2005). Personal narratives of spaces, places and displacement as revealed in studio work. *The Canadian Art Teacher*, 5(1), 6-15.
- Szabad-Smyth, L. et Largo, M. (2008). When art meets community. Dans F. Gagnon-Bourget et P. Gosselin, P. (dir.). *Actes du colloque sur la recherche en enseignement des arts visuels*. Montréal : Éditions CRÉA.
- Taylor, C. (2003). *Les sources du moi : La formation de l'identité moderne* (C. Melançon, trad.). Montréal : Boréal. (Original publié en 1975)
- Thuy, K. (2009). *ru*. Montréal : Libre expression.
- Touchette, C. (2009). *Autoportrait, narration et identité [mémoire]*. Québec : Université Laval.
- Touraine, A. (1965). *Sociologie de l'action* [livre numérique]. Chicoutimi, QC : Les classiques des sciences sociales. Accessible à l'adresse : <http://bibliotheque.uqac.ca/>
- (2006). *Le monde des femmes*. Paris : Fayard.
- Toussaint, P. (2010). *La diversité ethnoculturelle en éducation : enjeux et défis pour l'école québécoise*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Tremblay, J. (2013). *L'art qui relie, un modèle de pratique artistique avec la communauté : principes et actes* [thèse]. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- (2012). Indices de transformation sociale par l'art qui relie : Une pratique artistique avec et dans la communauté [publication électronique]. *Éducation et francophonie*, 40(2), 83-98.
- (2002). *L'art qui relie : un mode de pratique artistique dans la communauté : émergence de sens à travers l'art collectif* [mémoire]. Montréal : Université du Québec à Montréal.

- Tremblay, J. et Gosselin, P. (2008). Mise en scène de l'intégration : des modes de passage du terrain aux significations. *Recherches qualitatives, Hors série, 6*, 57-72.
- Trépanier, E. et Borboën, V. (2012). *Mode et apparence dans l'art québécois 1880-1945*. Montréal : Éditeur officiel du Québec.
- Trigano, S. (2001). *Le temps de l'exil*. Paris : Payot.
- Tronche, A. (2003, automne). La figuration narrative : deux regards. *Critique d'art, 22*.
Accessible à l'adresse <http://critiquedart.revues.org/1800>
- Trudel, M. (2001, été). Le carnet de voyage : l'expérience de l'immigration et son expression dans un projet en arts plastiques. Travel diary : The immigration experience expressed in a visual arts project. *Espace sculpture, 56*, 20-24.
- (2006). *Conjuguer l'art au singulier ou au pluriel ? Analyse des représentations d'étudiants en arts visuels et médiatiques au sujet de l'enseignement de leur discipline en contexte scolaire pluriculturel* [thèse]. Montréal : Université Concordia.
- (2010). L'enseignement des arts dans une perspective interculturelle : représentations d'étudiantes inscrites dans un programme de formation en enseignement des arts visuels et médiatiques. *Canadian Review of Art Education. Revue canadienne d'éducation artistique, 37*, 37-55.
- (2012). Support through art for seriously ill children in a pediatric palliative care home. *Canadian Review of Art Education, 39*, 99-114.
- Trudel, M., Mongeau, S. et Gervais, A. (coll.) (2013). L'accompagnement par l'art à domicile et dans une maison de soins palliatifs pédiatriques : Récits et pratiques. Dans M. Champagne, S. Mongeau et L. Lussier (dir.), *Le soutien aux familles d'enfants gravement malades : regards sur des pratiques novatrices*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Tsang, F. (2012). *Rencontre de familles camerounaises dans le cadre d'activités artistiques : le désir d'une co-construction* [mémoire]. Québec, Qc : Université Laval.
- Tseëlon, E. (2001). *Masquerade and identities : Essays on gender, sexuality, and marginality*. London : Routledge.
- (2007). *Weaving fashion texts : Fashion and gender identity*. UK : Ashgate Publishing.
- Turgeon, É. (2000, printemps). Écriture et créativité : un mariage fécond. *Québec français, 117*, 32-33.
- Turner, M. (1996). *The Literary Mind*. Oxford : Oxford University Press.
- Turner, V. W. et Bruner, E. M. (dir.). (1986). *The anthropology of experience*. Urbana et Chicago : University of Illinois Press.
- UNESCO (2006). *Principes directeurs pour l'éducation interculturelle*. Paris : Unesco.
- Université du Québec à Montréal (2014). *Guide des présentations de mémoires et de thèses (version 1.1, août 2014)*. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Valéry, P. (1944). *Eupalinos ou l'architecte*. Dijon : Gallimard. (Original publié en 1921)

- Van der Maren, J.-M. (1995). *Méthodes de recherche pour l'éducation*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Van der Maren, J.-M. (2004). *Méthodes de recherche pour l'éducation* (2^e éd.). Bruxelles : De Boeck.
- Van Manen, M. (1984). « *Doing* » *phenomenological research and writing : an introduction*. Edmonton : University of Alberta.
- Van Reet, A. (2013). L'autre (3/4) : Paul Ricœur, soi-même comme un autre [émission radio]. *Camille Riquier présente Paul Ricœur*. Accessible à l'adresse : <http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-l'autre-34-paul-ricoeur-soi-meme-comme-un-autre-201>
- Vatz-Laaroussi, M. (2002). Les compétences interculturelles : pour une approche critique. *Collectif Interculturel*, 5(2), 29-36.
- (2009). *Mobilités, réseaux et résilience. Le cas des familles immigrantes et réfugiées à Québec*. Québec : Presse universitaires du Québec.
- (2010, 9 mai). La gestion de l'immigration au Canada [quotidien]. *La Presse*. Accessible à l'adresse <http://www.cyberpresse.ca/la-tribune/opinions/201105/09/01>
- Vatz-Laaroussi, M., Bolzman, M. C. et Lahlou, M. (2008). *Familles migrantes au gré des ruptures, tisser la transmission*. Lyon : Éditions l'interdisciplinaire.
- Vatz Laaroussi M., Guilbert L., Rachédi L., Kanouté F., Anson L., Canales T., Leon A., Presseau A., Thiaw M. L. et Zivanovic Sarenac J. (2012). De la transmission à la construction des savoirs et des pratiques dans les relations intergénérationnelles de femmes réfugiées au Québec. *Nouvelles pratiques sociales* 25(1), 136-156.
- Vatz-Laaroussi, M., Guilbert, L., B. Vélez, B., Bezzi, G., et S. Laperrière. (2007). *Les femmes immigrantes et réfugiées dans les régions du Québec : Insertion et mobilité*. Rapport final présenté à Condition Féminine Canada.
- Vatz-Laaroussi, M., Rachédi, L. et Pépin, L. (2002, mai). *Accompagner les familles immigrantes : paroles de familles, principes d'intervention et moyens d'action*. QC : Université de Sherbrooke.
- Vatz-Laaroussi, M. et Rachédi, L. (2004). Favoriser la résilience des familles immigrantes par l'empowerment et l'accompagnement. *Intervention*, (120), 6-15.
- Veyne, P. (1971). *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Éditions du Seuil.
- Victorri, B. (2002). Homo narrans : le rôle de la narration dans l'émergence du langage. *Langages*, 36(146), 112-125.
- Vinsonneau, G. (2002). *L'identité culturelle*. Paris : Armand Colin.
- Walker, S. R. (2001). *Teaching meaning in art making*. Worcester, MA : Davis Publications.
- Warin, F. (2006). *La Passion de l'origine. Essai sur la généalogie des arts premiers*. Paris : Ellipses Éditions Marketing S. A.
- Wasson, R., Stuhr, P. et Petrovich-Mwaniki, L. (1990). Teaching art in the multicultural classroom : Six statement positions. *Studies in Art Education*, 31(4), 234-246.

- Wayland Barber, E. (1994). *Women's work : the first 20,000 years. Women, cloth, and society in early times*. New York et Londres : W. W. Norton and Company.
- Weiner, A. et Schneider, J. (1989). *Cloth and human experiences*. Washington, DC : Smithsonian Institute Press.
- Wilson, E. (1999). *Defining dress : dress as object, meaning and identity*. Manchester, UK : Manchester University Press.
- White, H. (1972). The structure of historical narrative. *Clio*, 1(3), 5-20.
- (1973, hiver). Interpretation in history. *New Literary History*, 4, 281-314.
- (1980, automne). The value of narrativity in the representation of reality. On narrative. *Critical Inquiry*, 7(1), 5-27.
- Winnicott, D. W. (1997). *Jeu et réalité, l'espace potentiel* (C. Monod et J. Pontalis trad.). Paris : Gallimard. (Original publié en 1971).
- (2001). *Playing and reality*. PA : Brunner-Routledge. (Original publié en 1971).
- Winter, R. (1989). *Learning from experience : principles and practice in action-research*. Londres : Falmer Press.
- Weber, S. (2008). Visual images in research. Dans J. G. Knowles (dir.) et A. L. Cole. *Handbook of the arts in qualitative research. Perspectives, methodology examples and issues* (p. 41-53). CA : Sage Publications.
- Weber, S. et Mitchell, C. (2001). *Not just any dress. Narratives of memory, body, and identity*. Londres et New York : Peter Lang.
- Yavuz, P. E. (2008). Photographie, séquence et texte. Le Narrative art aux confins d'une temporalité féconde. *Image [&] Narrative*, 23. Accessible à l'adresse <http://www.imageandnarrative.be/timeandphotography/yavuz.htm>
- Yelle, C., Mercier, L., Gingras, J.-M. et Beghdadi, S. (2011). *Les histoires de vie. Un carrefour de pratiques*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Yin, R. K. (2014). *Case study research. Design and method* (5^e éd.). London, UK : Sage Publications. (Original publié en 1984)
- Zamanou, S. et Glaser, S. R. (1989). Communication intervention in an organization : measuring the results through a triangulation approach. *Annual meeting of the speech communication association*. CA : San Francisco.