

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

CRÉER, PENSER ET AIMER SANS RÉSERVE

Autoportrait d'une pratique radicale et recherche création en communauté

Mémoire présenté

dans le cadre du programme de maîtrise en étude des pratiques psychosociales

en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

PAR

© **SUZANNE BOISVERT**

Février 2016

COMPOSITION DU JURY :

Jeanne-Marie Rugira, présidente du jury, Université du Québec à Rimouski

Danielle Boutet, directrice de recherche, Université du Québec à Rimouski

Ève Lamoureux, examinatrice externe, Université du Québec à Montréal

Dépôt initial le [2 septembre 2015]

Dépôt final le [22 février 2016]

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou 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 rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski 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 Rimouski 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

Je n'aurais jamais envisagé faire cette maîtrise sans les encouragements soutenus de ma directrice de mémoire, Danielle Boutet. Elle est, depuis près de 30 ans, une collaboratrice privilégiée du théâtre de ma vie, elle en est même la plus proche. Sa vive intelligence, son esprit critique, sa rigueur, sa foi inébranlable en moi, son accompagnement indéfectible et toujours dans le respect de ma quête, m'ont si souvent aidée à sortir du gouffre du doute au cours des années! Sa bienveillance mais aussi son inlassable désir de vérité m'ont toujours poussée plus loin. Je ne saurais trouver les mots pour exprimer ma reconnaissance infinie.

Merci à ma grande amie Claire Maillé, avec qui je partage aussi ma vie, mes doutes et mes étés : sa propre expérience de la maîtrise en étude de pratique m'a certes inspirée à me lancer moi aussi dans l'aventure. Merci pour son amour, ses encouragements, son refuge de la rue Sainte-Cécile et pour ses bons soins homéopathiques.

Merci à ma chère sœur Anne-Marie, qui m'a transmis très jeune l'amour des livres et des études, tout au long de la vie : c'est le plus bel héritage qui soit!

Merci à Jacques, mon cher père, pour son amour inconditionnel et son soutien tout au long des années de vaches maigres : ses « bourses » ont permis à ses filles de suivre des voies non traditionnelles et hors normes en consacrant leur temps à leurs rêves et leurs engagements dans le monde.

Merci à mes professeures et professeurs – Jeanne-Marie Rugira, Mire-Ô Tremblay, Jean-Marc Pilon, Danielle Boutet, Diane Léger et Pascal Galvani – ainsi qu'à mes collègues de cohorte tout au long de la scolarité de maîtrise : l'expérience souvent déstabilisante et toujours inspirante que j'ai vécue auprès de chacune et chacun de vous m'a permis d'entrevoir et d'entreprendre du neuf. Soyez-en profondément remerciés.

Merci également à Linda Lebel, précieuse alliée au département de psychosociologie pour démêler toutes ces exigences administratives qui me laissent si souvent démunie!

Merci à Julie Raby, Johanne Chagnon et Julie Morin d'avoir lu ce mémoire, en tout ou en partie, et pour vos précieux commentaires.

Toute ma gratitude aux femmes extraordinaires du centre de La Marie Debout, qui ont eu le désir de se lancer dans l'entreprise folle mais si importante que fût *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir*. J'ai tant appris avec vous. Merci à vous toutes, *comadres* du Québec, d'avoir osé danser et tisser cette grande conversation sur l'âge : vous êtes tatouées dans ma mémoire.

Enfin, d'infinis mercis à vous, mes très chères cocréatrices / coanimatrices : Nicole Desaulniers, Françoise Gervais, Lise Gratton, Diane Richard, Diane Trépanière, ainsi que Thérèse Cloutier, Johanne Chagnon et Martine Gignac. Merci pour votre feu, votre patience, votre ténacité, votre vérité, votre incroyable générosité. C'est de tout mon cœur que je vous dédie bien humblement ce mémoire : sans votre inspirante présence illuminante et soutenue, il n'aurait jamais vu le jour.

RÉSUMÉ

Créer, penser et aimer sans réserve est une recherche impliquée, à la première personne du singulier, sur des aspects précis de ma pratique d'artiste. C'est aussi une recherche engagée, à la première personne du pluriel, dans mon projet d'art en communauté *Nous les femmes qu'on ne sait pas voir*, mon terrain d'expérimentation de 2009 à 2014. Ma pratique d'artiste remonte au début des années 1980. Au fil du temps, la remise en question de plus en plus radicale du rapport artiste-public, processus-œuvre, m'avait amenée à mettre l'art au centre de la vie de tous les jours et à œuvrer en communauté. J'ai voulu revisiter différents moments de ma trajectoire à la lumière du projet collectif pour comprendre ce qui m'empêche parfois de me sentir en lien et pour répondre à une question devenue obsédante : que faire quand le cœur me manque? En m'inspirant des approches autobiographique et praxéologique, j'ai voulu conscientiser les écarts entre mes convictions et ce qu'il m'arrive de faire dans certaines circonstances. Cette maîtrise témoigne d'une mise en action réflexive sur deux terrains qui se sont continuellement entrecroisés : celui de l'intime (le « je » autobiographique, introspectif) et celui du collectif (le « nous » de la recherche création en communauté), déployant ainsi une véritable danse entre la parole incarnée, ancrée dans l'expérience, l'écoute profonde et le partage d'une réflexion sur et dans l'action créatrice. Je raconte dans ce mémoire ce que ces nouvelles postures réflexives collaboratives ont créé en moi, dans l'œuvre collective et dans la communauté. En somme, ma recherche porte sur les conditions de l'émancipation, posant la grande question, privée et politique, de l'équilibre créateur entre le processus identitaire, le sentiment profond d'altérité, le développement de la conscience individuelle et collective. Je m'interroge sur les conditions qui favorisent ou qui entravent la mobilité des postures et des rôles au sein d'un groupe de création, en me mettant personnellement sur la ligne de recherche; j'examine, après l'avoir expérimenté, comment il est possible de se déplacer, à l'intérieur de soi et dans la dynamique de groupe, afin de découvrir de nouvelles façons d'être, de faire, de penser et de créer; je raconte comment « réfléchir par l'art », l'expérience proposée dans *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir*, a été un révélateur, un déclencheur, pour moi et pour les femmes avec qui j'ai œuvré.

Mots clés : art en communauté – art relationnel – création émancipatrice – récit autobiographique – récit de pratique – posture réflexive – altérité radicale – approche spirituelle de la transformation sociale

ABSTRACT

Créer, penser et aimer sans réserve is an embodied first-person investigation into some specific aspects of my art practice. It is also an engaged, first-person plural research on *Nous les femmes qu'on ne sait pas voir*, an art-in-community project which has been my experimentation ground from 2009 to 2014.

My art practice began in the early 1980s. Over time, questioning always more radically the artist-public rapport, and the process-product relationship, has brought me to put art at the centre of everyday life and to work in community. I wanted to revisit different moments of my personal trajectory, in the light of that collective project, in order to understand what sometimes prevents me from feeling connected, and to answer a tormenting question: what to do when my heart fails?

Inspired by autobiographical and praxeological approaches, I wanted to become aware of the discrepancies between my beliefs and what I end up doing in certain circumstances. This masters thesis shows the actualization of reflective action on two terrains that have continually intersected: the intimate (the autobiographical, introspective “I”) and the collective (the “we” in this research-creation in community), literally dancing between embodied speech, rooted in experience, deep listening and the sharing of reflection on and within creative action. In this thesis, I recount what these new reflective and collaborative stances have made possible for me, and for the collective work I do in the community. This research, in sum, addresses the conditions for emancipation, posing the huge question, both personal and political, of the creative balance between identity construction, a deep sense of the other, and the development of individual and collective awareness.

I question which conditions favour or hinder shifting stances and roles in a creation group, placing myself personally in the research. I examine, in an experiential way how it is possible to move, within myself and within the dynamics of a group, to find new ways of being, of doing, of thinking, and of creating. I recount how “thinking artistically,” which was the experience manifested by *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir*, has been a revealer, an activator, for myself and for the women with whom I have worked.

Keywords : art in community – relational art – emancipatory creation – autobiographical narrative – practice narrative – reflective stance – radical otherness – spirituality and social change

Pour comprendre une œuvre, il est important que l'artiste se place au cœur même de son contenu émotionnel. Qu'il voie, qu'il connaisse, qu'il éprouve tout ce dont il parle.

Carson McCullers (1977, p. 334)

PROLOGUE

Je quitte la terre familière en moi, je m'exile à l'extérieur de mes terrains connus, je cherche, je trouve, je retrouve le terrain de l'Autre. Le temps d'une création. Le temps d'une réflexion.

Qui accompagne qui dans cette aventure qui nous lie?

Quand j'arrive à être en lien avec ce qui me lie en moi, quand je sors de moi pour aller vers toi, quelque chose se dénoue qui tient du mystère. C'est pour cela que j'ai besoin de créer avec toi. Parce que le mystère est comme un petit bruant en hiver; trop de bruit ou tout mouvement brusque le fait fuir. Le mystère aime le vent et le silence. Le mystère aime l'art. Le mystère n'a pas peur de l'art. L'art permet au mystère d'exister comme il l'entend.

L'art est une terre d'accueil pour les réfugiées des lieux communs et de ce qu'on prétend impossible.

Quand j'arrive chez toi avec mes incertitudes et mes rêves, j'ébranle tes certitudes et tes nuits blanches. Quelque chose survient.

Je suis de passage pour apprendre.



TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	5
RÉSUMÉ	7
ABSTRACT	9
PROLOGUE	13
TABLE DES MATIÈRES	15
INTRODUCTION	19
<i>Le mémoire : un miroir où se réfléchissent deux récits</i>	20
<i>Un mot sur les mots</i>	24
CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE	25
1.1 <i>Les conditions de l'émancipation</i>	25
1.2 <i>Pertinences</i>	31
1.3 <i>La constellation de mes questionnements dans le contexte collectif</i>	32
1.4 <i>Ma question de recherche</i>	33
1.5 <i>Mes objectifs</i>	33
CHAPITRE 2 CADRE THÉORIQUE, APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE ET STRATÉGIE DE RECHERCHE	35
2.1 <i>Préambule : intuition méthodologique en amont de la maîtrise</i>	35
2.1.1 <i>Être en recherche transversale : recherche impliquée et recherche engagée</i>	36
2.2 <i>Un tissage d'approches méthodologiques</i>	36
2.3 <i>Aspect heuristique propre à la recherche et au processus créateur</i>	39
2.4 <i>L'approche praxéologique et l'analyse réflexive : principes généraux</i>	40
2.5 <i>La chercheuse collective : l'expérience des cocréatrices</i>	42
2.6 <i>Approche autobiographique</i>	44
2.7 <i>L'écriture du mémoire : une écriture réflexive</i>	47
CHAPITRE 3 LES EMPREINTES DU MONDE SIGNIFIANT EN MOI	51
3.1 <i>Le récit autobiographique : ce qui rend mon univers signifiant</i>	51
3.2 <i>La genèse d'une artiste : identité, altérité et empathie</i>	52
3.2.1 <i>Naissance ou adoption ? 1961, je suis née avec le mur de Berlin</i>	55

3.2.2 Croire perdre la foi : du sentiment d'être AUTRE à ressentir l'AUTRE	58
3.2.3 Embrasser l'art comme façon d'être et de vivre	60
3.3 <i>La jeunesse d'une artiste ou s'engager par l'art et le féminisme</i>	64
3.3.1 Justice sociale, féminisme radical, art expérimental	65
3.3.2 L'abolition de la notion de public : quelques expériences	66
3.3.3 Existence lesbienne et quête identitaire : le Salon des Tribades ou l'apparente rupture	68
3.3.4 Choisir de réintégrer le monde : dédier ma pratique à la paix	75
3.4 <i>La maturation d'une pratique : engagement et voie spirituelle</i>	81
3.4.1 L'art en communauté : être « avec » et faire avec	83
3.4.2 Le consentement à l'aspect spirituel : dédier ma vie à la paix dans une période turbulente de ma vie	90
3.4.3 L'art relationnel me découvre dans les deux sens du mot	92
3.4.4 Période de transition et d'exploration : les ateliers en communauté axés sur le processus, la reconnaissance des savoirs d'expérience	106
3.4.5 Art citoyen en communauté : Il était une fois mon quartier	108
3.4.6 Investir la culture d'un nouveau groupe en 2006 : La Marie Debout	113
3.5 <i>L'actualité de ma pratique artistique en 2008-2009 : la croisée des chemins ou les chemins en croisée</i>	117
3.5.1 Réfléchir par l'art : mes enjeux au moment d'entreprendre le nouveau projet ..	120
CHAPITRE 4 RÉCIT D'UNE RECHERCHE CRÉATION EN COMMUNAUTÉ.....	123
4.1 <i>Genèse et présentation générale de Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir : faire voler la mystique de l'âge en éclats</i>	123
4.2 <i>An 1 (2009-10) : l'année d'exploration et de création collective</i>	134
4.2.1 Les ateliers de création et les sessions « open studio »	135
4.2.2 Le travail de préparation aux ateliers et le coaching : apprendre à coanimer en honorant les savoirs d'expérience	139
4.2.3 L'installation : une forme pour accueillir les œuvres en un tout	141
4.2.4 Les petits livres de conversations	147
4.2.5 Groupes de discussions et autres rencontres à La Marie Debout	148
4.2.6 Lancement de la tournée à Chicoutimi en juin 2010	152
4.3 <i>An 2 (2010-11) : codéveloppement de notre méthode</i>	154
4.3.1 Des cocréatrices qui agrandissent leur posture	155
4.3.2 Les verbatim comme support à la réflexion sur notre pratique	160
4.4 <i>Ans 3 et 4 (2011-13) : tournée provinciale et élargissement de notre action</i>	164
4.4.1 Ce qui se vit dans une journée de vivre-ensemble créateur : une visite-type sous forme de récit	164
4.4.2 Création du site web et du blogue pour une conversation sans frontières	173
4.4.3 Départ et arrivée dans l'équipe de « co »	174
4.5 <i>L'an 5 (2013-14) : laisser des traces et créer des liens</i>	174

4.5.1 Le petit livre d'une grande conversation sur l'âge : la façon de travailler	175
4.5.2 Un film inspiré de l'expérience	177
4.5.3 Tisser des liens avec nos sœurs autochtones.....	180
4.5.4 Un atelier de récits de vie à La Marie Debout	182
4.6 Une finale tressant tous les aspects : la fête du 30 mars 2014	183
CHAPITRE 5 RETOUR RÉFLEXIF.....	187
5.1 Le souci de cohérence dans le projet collectif et dans ma trajectoire	187
5.2 L'expérience des comadres.....	189
5.3 L'outil indispensable des verbatim : une forme d'art en soi	191
5.4 La méthode Nous, les femmes	194
5.5 Parler au « je » : les effets de l'intersubjectivité en contexte créateur	196
5.5.1 Conditions pour consentir à apparaître dans un groupe.....	197
5.6 Ce que « réfléchir par l'art » a permis de créer ensemble.....	198
INTERMÈDE.....	203
CHAPITRE 6 CONCLUSION	205
Le chemin conscientisé de l'altérité radicale	207
Choisir d'aimer : pour une approche spirituelle de la transformation sociale.....	210
ANNEXE 1 Description de l'installation	213
ANNEXE 2 Ma partie dans l'œuvre collective.....	223
ANNEXE 3 Les textes lus en tournée.....	225
ANNEXE 4 Calendrier de tournée	233
ANNEXE 5 Paroles de « co » et retour sur l'expérience	239
Retour sur l'expérience	242
BIBLIOGRAPHIE.....	247

New visions do not come from blueprints inside our heads that are shaped by past experience and old habits of thinking. They are born as we interact with our world, and receive fresh sensations and perceptions. And for that we need Earth and body, the stuff out of which we are made. They remind us that we are not brains on the end of a stick, but an organic, integral part of the web of life.

Joanna Macy (1991, p. 84)

INTRODUCTION

J'ai entrepris cette maîtrise en 2009, à l'aube de mes cinquante ans. Mon parcours d'artiste remontait aux années 80, dans un autre siècle, un autre millénaire. J'ai voulu faire une étude de ma pratique d'un point de vue transdisciplinaire, en m'exilant en quelque sorte sur une terre étrangère, celle de la psychosociologie. Je cherchais à me déstabiliser. Le paradigme constructiviste de la recherche compréhensive m'offrait un cadre conceptuel et épistémologique idéal pour essayer des *faire autrement* et des *penser autrement*. Pour des *dire autrement*. J'ai saisi l'occasion de m'impliquer comme artiste-chercheuse, dans toute ma complexité, en interrelation *avec* et *dans* une communauté grandissante au fil des années qu'aura duré ma recherche.

Je me suis impliquée mais je me suis aussi engagée à être vue en train d'observer, de chercher, de penser, d'hésiter, de créer, de participer aux actions collectives significatives... et de faillir, tenter d'esquiver, retomber dans de vieux patterns, angoisser, chercher à nouveau, demander de l'aide, penser avec d'autres, créer avec d'autres. Je me suis engagée à m'associer, plutôt que me dissocier en me cachant derrière mes vieilles narrations, c'est-à-dire ces histoires de soi qu'on se raconte sans jamais les questionner. Je me suis engagée à me dé-couvrir dans des actions réflexives créatrices en utilisant ma quête d'authenticité¹ comme matière à créer, à réfléchir et à être dans une collective d'art en communauté. Et en apparaissant ainsi dans ma démarche, en en faisant de la matière à penser et à créer, je

¹ « Les termes authenticité et inauthenticité seront réservés pour désigner l'accord ou le manque d'accord entre l'expérience et la symbolisation intérieure qui en est faite » (St-Arnaud, 1974, p. 75).

voulais inviter d'autres à s'y exercer, ce qui devint notre posture comme cocréatrices et comme coanimatrices dans le projet d'art en communauté *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir*.

À chaque fois que je sentais mon cœur vaciller, je savais que j'étais en plein dans le cœur de ma recherche : parler au « je », examiner les pris pour acquis, remettre en question les rôles figés, générer d'autres stratégies d'actions en pouvant m'imaginer agir autrement, sortir d'une vision figée de moi-même et développer de la mobilité intérieure afin de devenir plus libre dans mes choix, dans mes actions.

Apparaître, un simple mot de dix petites lettres, une pour chacun de mes doigts frémissants sur le clavier de mon ordinateur au moment d'écrire ce mémoire. Un mot au cœur de l'œuvre collective que nous inventions pas à pas, ensemble. Au cœur de la complexe relation entre la singularité et l'art communautaire.

Ce mémoire est le récit de ce double parcours, intime et collectif, qui, du point de vue de mon expérience, témoigne d'une seule et même quête. J'y raconte le plus honnêtement possible ma trajectoire, avec la certitude que le cheminement que je faisais seule aurait une incidence sur l'expérience du « nous ». Cette certitude me venait d'Albert Camus, qui a fait voir avec son personnage de Jonas qu'une seule lettre sépare « solitaire » de « solidaire » (1957, p. 104) et qui a écrit : « je me révolte, donc nous sommes » (1951, p. 36).

Le mémoire : un miroir où se réfléchissent deux récits

Ce mémoire comporte d'abord un récit de moments phares dans ma trajectoire de vie qui m'ont amenée à pratiquer l'art tel que je le pratiquais au moment d'entreprendre la maîtrise. Ensuite, un récit retraçant du point de vue de mon expérience le projet d'art en communauté *Nous les femmes qu'on ne sait pas voir*, qui m'a servi de terrain de recherche et d'expérimentation de 2009 jusqu'au printemps 2014.

En réalité, c'est en filigrane l'un de l'autre qu'il faudrait mettre en page ces deux récits, car c'est dans un même cadre temporel que ces deux récits se sont construits, dans une

dynamique d'aller-retour entre le travail artistique et la posture réflexive. Entre le présent et le passé. Entre le collectif et l'intime.

Le chapitre 1 présente tout d'abord ma problématique et ma question de recherche, ainsi que les défis que je cherchais à relever au moment d'entreprendre un nouveau projet d'art en communauté. Le chapitre 2 est consacré à mon cadre théorique et mon approche méthodologique, une description des moyens hybrides que j'ai utilisés pour me mettre en action réflexive.

J'ai tissé la dimension épistémologique de mon action dans un récit autobiographique, en chapitre 3. Je nomme ce chapitre *les empreintes du monde signifiant en moi* car j'ai voulu entrelacer mes espaces réflexifs intellectuels, expérientiels et relationnels. Cette forme m'a semblé refléter plus fidèlement comment j'apprends à comprendre le monde : en lisant (la notion de *texte* traitée ici dans son sens très élargi pour inclure tous les arts), en interagissant, en créant. À partir des fragments autobiographiques que j'ai choisi de raconter, je me mets en dialogue avec des pensées d'auteurs et d'artistes qui furent déterminantes pour moi. Ce retour réflexif sur des moments décisifs dans ma trajectoire de vie de créatrice m'a permis de réaffirmer certaines des valeurs et des convictions avec lesquelles j'agis comme artiste depuis plus de trente ans mais aussi de les réarticuler autrement. Par exemple : repousser ce qui semble impossible, souffler sur le feu, croire en l'autre, créer pour devenir l'auteure de sa vie, devenir de plus en plus soi-même (celle que l'on choisit d'être) pour agir dans le monde avec plus de conscience, se sentir d'abord légitime à ses propres yeux, la force du collectif où nous pouvons nous rendre possible l'une l'autre. Tous ces termes sont chargés, j'en étais bien consciente. C'est pourquoi je m'y attarde dans des sections distinctes de ce chapitre 3, en décrivant à travers mon récit les différents concepts agissants dans ma vie et dans ma pratique. Ce faisant, je mets en contexte ce qu'était mon « écosystème » au moment d'entreprendre la maîtrise et le nouveau projet en communauté.

Au fil des années, la remise en question de plus en plus radicale du rapport artiste-public, processus-œuvre, m'a amenée à formuler ceci sur ma pratique : mettre l'art au centre de la vie de tous les jours, c'est faire œuvre subversive. Au fond, la formulation contient mon constat que pratiquer un art favorisant l'émergence du sujet, l'intersubjectivité comme essence de collaboration, l'éveil des sens, de la bienveillance, de l'intelligence et de la

conscience ou, comme disent les bouddhistes, développer la « pleine conscience » en portant une pleine attention, c'est non seulement infuser un potentiel biophile (Mary Daly, 1978) dans un monde nécrophile, c'est trouver des espaces de révolte au quotidien pour vivre sa vie autrement; pour vivre ensemble autrement. L'art comme pratique du « cœur conscient » (Bettelheim, 1972), c'est-à-dire la « mobilisation vigilante de toutes les forces psychiques, mentales et morales de l'homme et par la réconciliation du cœur et de la raison » (quatrième de couverture) ; l'art comme façon de vivre, de vivre ensemble, ici et maintenant, puisque « this very moment is the perfect teacher », pour reprendre les termes de la Shambhala (Chödrön, 1997, p. 12). Mais comment en étais-je arrivée à cette conception apparemment si simple de la fonction de l'art dans ma vie et dans mon engagement au monde? Je voulais revisiter les différents moments de passage dans ma trajectoire pour comprendre ce qui m'empêchait parfois de me sentir en lien. Et, pour reprendre les termes utilisés dans l'approche praxéologique, je voulais conscientiser les écarts entre ma théorie professée et ma théorie d'usage (Schön, 1996), entre mes convictions et ce qu'il m'arrive de faire dans certaines circonstances.

Le récit du chapitre 3 est construit en quatre sections qui s'entrelacent. *La genèse d'une artiste* explore les notions d'identité et d'altérité à partir de deux conditions déterminantes dans mon existence, ma condition d'adoptée et ma crise religieuse à l'adolescence. *La jeunesse d'une artiste* raconte l'évolution de mon rapport engagé au monde à travers l'art. Notamment, comment la notion de public et ce qui m'apparaissait comme la problématique séparation entre les artistes et les spectateurs, entre l'art et la vie, a été au centre de mes expériences. Je m'attarde sur ma décision de migrer du cinéma vers le théâtre, pourquoi j'en suis venue à la mise en scène : ce rôle, voire cet archétype, qui caractérise ma posture dans tous mes travaux et dans ma relation aux autres dans la création. J'examine ensuite comment la notion de radicalisme a été prédominante dans ma pratique, que je voulais politiquement engagée, et je raconte comment s'est fait le passage vers une pratique encore plus radicale à mes yeux, embrassant cette fois les dimensions spirituelle et relationnelle de mon être. Car, en résumé, si être une artiste a longtemps signifié pour moi me sentir en marge d'un monde que je rejetais, je m'étais pourtant engagée avec toute la fougue de la jeunesse à vouloir le transformer pour qu'il soit plus juste. Cet engagement pour la justice sociale a suivi un long

et sinueux chemin. Et si je n'ai pas perdu la fougue de mes vingt ans, l'âge et l'expérience m'ont amenée à embrasser plus de complexité et de paradoxes. Je raconte dans *la maturation d'une pratique* les épisodes signifiants qui m'ont amenée à approfondir mon rapport à l'engagement, mon initiation à la pratique en communauté, comment j'en suis venue à consentir à l'aspect spirituel de mon être et comment cela s'est traduit dans ma pratique. Je m'intéresse à voir comment l'accompagnement de personnes souffrant de la maladie d'Alzheimer a bouleversé plusieurs des conceptions que j'avais sur moi-même, sur les niveaux de conscience, sur les relations aux autres et sur ma façon d'exercer mon art, m'initiant sans le savoir au moment où je le vivais à une pratique que je découvrais pas à pas, l'art relationnel. Enfin, dans *l'actualité d'une pratique artistique*, je raconte comment j'en suis arrivée à la conclusion que pour aller plus radicalement dans l'éthique et l'esthétique de ma pratique en communauté, je devais y tresser ses dimensions relationnelle, intellectuelle et spirituelle. Mais cette fois-ci, en cocréation. Enfin, j'examine ce que j'entendais par l'expression « réfléchir par l'art », au moment d'entreprendre ma maîtrise et mon nouveau projet d'art communautaire.

Au chapitre 4, je raconte du point de vue de mon expérience cette grande aventure d'art communautaire, *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir*. Vous pourrez voir apparaître au gré de la lecture l'œuvre collective ouverte, de sa genèse à l'hiver 2009 à son déploiement à travers la province jusqu'en 2014. Ce chapitre est un peu comme le portfolio exigé dans une maîtrise en art : le récit comme autant de photographies ou de petits films tournés avec une caméra subjective documentant les diverses composantes de l'œuvre. Des réalisations, autant dans le sens de *prendre conscience* que dans le sens de *matérialiser*, ont pris forme sur le terrain, dans l'action créatrice avec mes collaboratrices. Je raconte comment dès le début du projet, la proposition était de « réfléchir par l'art à ce que cela nous fait d'avancer en âge ». Le but de ce chapitre est de faire voir la cohérence esthétique et éthique de l'œuvre, un visible tissé d'invisibles.

Dans le chapitre cinq, j'examine ce que les nouvelles postures réflexives collaboratives en contexte de création ont créé en moi, dans la dynamique de groupe, dans l'œuvre collective et dans la communauté. Enfin, en guise de conclusion, je reviens aux questions

fondamentales qui m'avaient amenée à faire cette maîtrise en élaborant sur ce que m'a fait découvrir cette expérience, que je qualifie aujourd'hui d'*altérité radicale*.

Un mot sur les mots

J'écris les choses comme je les vois. Ne crois pas un instant que ma façon de voir couvre une totalité, il me semble préférable d'écrire ce que je sens. (Virginia Woolf, 2004, p. 10)

Enfin, un mot sur une préoccupation importante tout au long de l'écriture du mémoire : alors que je travaillais sur les données abondantes du projet terrain, que je retranscrivais des extraits pertinents, que je relisais des verbatim de réunion avec mes collaboratrices, des verbatim d'ateliers, je repensais sans cesse à mon souci d'être « lisible » dans ce mémoire pour les femmes que j'ai côtoyées pendant cinq années et dont je voulais honorer la parole éclairante. Leurs voix se tressent à la mienne.

Je pensais souvent à mon lien avec ma mère : plus je me suis scolarisée, éduquée, plus cela m'a éloignée d'elle, plus elle s'est coupée de moi, comme si elle avait un peu peur de moi. Il y avait certainement une dimension de classe à l'œuvre ici, mais plus profondément, quelque chose de mon histoire personnelle ressurgissait. Ma mère et moi nous sommes retrouvées, comme deux humaines l'une à côté de l'autre, lorsque les mots n'avaient plus d'importance². Seule comptait la présence pure. Je prends refuge dans la sincérité de ce que j'écris, métaphore, du moins je l'espère, de cette présence qui ne cherche pas à faire de l'effet de vocabulaire, mais à toucher le cœur de l'expérience.

How can we combine the old words in new orders so that they survive, so that they create beauty, so that they tell the truth? That is the question. (Virginia Woolf, "Craftsmanship", BBC radio broadcast, 29 avril 1937)

² Le récit de ce moment-phare se retrouve dans la section 3.4.3

It's not only the transformation of the public consciousness that we are interested in, but it's our transformation as artists that's just as important. Perhaps a corollary is that community change can't take place unless it's transformative within us. [...] every prejudice, every misunderstanding that we perceive out in the real world is inside of us, and has to be challenged.

Allan Kaprow (dans Lacy, 1995, p. 33)

CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE

1.1 Les conditions de l'émancipation

Ma pratique d'artiste remonte au début des années 1980, alors que je faisais mes études en art dramatique à l'UQAM, tout en m'engageant avec enthousiasme au Théâtre Expérimental des femmes de Montréal. Bien que ma formation soit en théâtre, j'ai eu envie très jeune d'ouvrir ma pratique à d'autres disciplines, en mettant en scène des spectacles multidisciplinaires et en créant des performances interdisciplinaires. J'ai aussi assumé la direction artistique et la mise en espace de nombreux événements spéciaux dans des contextes politiques marquant l'actualité³. À partir de 1996, ma pratique a pris un tournant résolument communautaire. Des groupes populaires m'ont invitée dans leurs milieux de vie pour que je donne des ateliers; des centres de femmes m'ont engagée pour diriger des processus plus longs de créations collectives. Cette pratique d'art en communauté⁴ m'a amenée à œuvrer en dehors des lieux consacrés à l'art, à créer *avec* du « monde ordinaire » et non plus seulement un art comme commentaire *sur* le monde qui m'entoure. J'amène l'art là où vivent les gens, j'en fais avec des personnes invisibles socialement, en imaginant des

³ Comme par exemple sur le droit à l'avortement dans les années 1980, pour des rassemblements féministes du 8 mars, certains dans les années 1990 autour de la Marche contre la pauvreté *Du pain et des roses* et de la Marche mondiale des femmes, pour le Regroupement national des groupes en alphabétisation ou celui des groupes populaires du Québec, etc.

⁴ L'art pratiqué en communauté est parfois désigné comme « art social », « art contextuel », « pratique engagée », « art citoyen », etc. Il est généralement pratiqué dans des groupes sociaux déjà constitués, avec des membres de différentes communautés, empruntant souvent à une esthétique d'art populaire et politique, comme la création collective en théâtre populaire, la tradition muraliste, etc. Les moyens de l'art sont ici utilisés pour mettre sur la place publique des enjeux sociaux et politiques jugés de première importance par les différentes communautés, comme l'exclusion sociale, la pauvreté, l'analphabétisme, les coupures gouvernementales menaçant la paix sociale, etc.

contextes de création collectifs émancipateurs qui leur permettraient d'apparaître comme sujets dans leur communauté.

La vie m'a aussi amenée à développer parallèlement un autre type de pratique, en art relationnel⁵, et j'ai accompagné pendant une dizaine d'années des personnes à la conscience altérée par la maladie d'Alzheimer ou en fin de vie. Cette pratique a été une *master class* radicale sur la présence, sur la déconstruction de l'artifice, sur le sens de l'art dans le quotidien. Les liens que nous tissions ensemble dans le présent, sans public, devenaient l'œuvre, presque mystique, telles ces peintures sur le sable qu'on efface dès qu'elles sont terminées. L'empreinte se trouve ailleurs. Cette pratique d'art invisible⁶ a transformé radicalement comment je percevais mon travail d'artiste et forcément influencé ma pratique en communauté. J'ai commencé à mettre la relation au centre du collectif, portant grande attention au processus de création, garant de la cohérence de l'œuvre collective qui en serait le reflet. En d'autres termes, la façon de travailler devenait aussi importante que le résultat dans l'œuvre.

J'ai travaillé la plupart du temps avec des femmes sans expérience artistique, dans des projets d'art citoyen tressant les dimensions poétiques et politiques. Ma pratique en communauté m'a amenée à créer, entre autres, avec des femmes aveugles, des adolescents et des enfants de quartiers défavorisés, des femmes ayant subi toutes sortes de violences, des personnes se colletaillant avec des problèmes de santé mentale, des femmes en fauteuil roulant, des personnes terrorisées par l'idée de respirer par le ventre ou de se faire toucher. Nous avons dansé, chanté, dessiné, improvisé, écrit, raconté, parfois nous sommes montées sur scène ensemble. Dans tous ces projets collaboratifs, j'ai été bouleversée par l'ouverture, le courage des personnes à relever le défi d'une démarche qui leur était pourtant étrangère : un travail expérimental, exigeant, compromettant, ne correspondant généralement pas à leur vision de l'art avec un grand A. Je suis sortie de ces expériences emballée par la beauté des images que nous avons créées ensemble, par la profondeur des niveaux de sens touchés

⁵ Le terme « art relationnel » recouvre un ensemble de pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social, plutôt qu'un espace autonome et privatif (Bourriaud, 2001, p. 117).

⁶ J'utilise le terme en clin d'œil au théâtre invisible d'Augusto Boal (1977).

grâce au processus artistique. L'art me semblait prendre toute sa dimension de « transformation radicale », pour l'artiste que je suis, pour les non-artistes que je guidais et qui s'autorisaient à faire de l'art pour prendre la parole, pour les communautés où réverbéraient les créations. Les projets collectifs étaient plus qu'une métaphore du monde dont nous rêvions; nous en vivions l'expérience à travers notre processus de création. Nous prenions des risques ensemble en nous lançant dans l'inconnu, agissant ainsi sur notre réalité. Nous étions dans le même bateau.

Le même bateau, certes, mais dans des postures bien différentes. J'amenais les participantes à créer en mettant leur vie sur la ligne, elles ouvraient leur cœur avec générosité malgré leur peur de se retrouver soudainement sous les feux de la rampe, métaphoriquement parlant. Je mettais ma sensibilité, mon intelligence et mes habiletés de maître d'œuvre à leur service. Je créais à chaque rencontre des contextes pour que les participantes se surprennent elles-mêmes à faire des choses qu'elles ne se seraient jamais imaginé faire. Je mettais à contribution ce que je sais le mieux faire, c'était plus que mon métier, c'était « mon mystère et mon ministère », pour reprendre les mots de Pascal Galvani⁷.

Mais cette façon d'exercer mon art en communauté, à titre d'artiste responsable des projets et de metteuse en scène, était-elle aussi transformatrice, aussi radicale que je le réclamais? Si tel était le cas, comment expliquer mon malaise croissant au fil des années, que je résumerais ainsi : je créais avec des personnes dans leur milieu, et pourtant, après toutes ces années, je me demandais jusqu'à quel point je savais vraiment travailler *avec* elles et non pas *malgré* elles; est-ce que, jusqu'à un certain point, je ne les utilisais pas pour réaliser ma vision?

Le temps passait et les projets s'enfilaient et plus je retournais ce doute dans mon esprit, plus je m'enfonçais dans des eaux qui me troublaient. Je me suis surprise à trouver dans le capharnaüm de mes réflexions une idée qui m'apparaissait à la fois contraire et liée, sans en comprendre exactement la portée : mais au fait, jusqu'à quel point est-ce que je

⁷ Galvani rappelle l'intégralité des sens du mot métier : « *mestier* tient du mystère et du ministère. Le métier, c'est à la fois le mystère de la personne et son ministère, son service aux autres [...] L'étymologie du mot métier renvoie davantage aux dimensions de l'interaction sociale et de l'œuvre qu'à celle du travail labeur » (Galvani, 2004, p. 98).

faisais partie de ce « nous » que je mettais en scène? N'était-ce pas plutôt un « vous » que j'orchestrais au meilleur de mon talent d'artiste? Mais alors, où étais-je dans la constellation collective?

Je m'étais mise au service des communautés avec lesquelles j'œuvrais de tout mon cœur. Et toute mon attention se portait sur ce qui se présentait devant mes yeux, afin de résoudre les problèmes de création posés par les circonstances. Je cherchais le meilleur chemin pour les faire travailler, pour qu'elles me donnent du contenu brut que je retravaillerais, orchestrerais tout en honorant leurs mots, leurs corps, leur imaginaire. Je cherchais la meilleure forme, le meilleur tressage pour rendre justice au matériel brut résultant des exercices, improvisations, premiers jets d'écriture jaillissant lors des ateliers que j'animais. Je voulais en célébrer la beauté, la vivance, la force; en faire ressortir l'aspect subversif et alchimique – au sens de transformer la matière brute offerte par les participantes en une œuvre vibrante, à la fois collective et complexe.

Mais cette façon de travailler, à l'évidence, me posait de plus en plus problème.

Je partageais le *faire* artistique, sans compter mon temps et mes énergies, je partageais le fruit de mes réflexions, mais je n'en partageais jamais le *processus*. Les rôles à l'intérieur des collectifs de création me sont apparus tout à coup bien figés, traditionnels malgré le contexte collectif. Nous avons beau *être ensemble* dans le même bateau, je demeurais la capitaine et mes décisions n'étaient jamais remises en question. C'était comme si le corps de la création collective n'était pas aligné, la tête et le cœur semblaient séparés ou désynchronisés. Et ce qui m'était apparu contradictoire (utiliser jusqu'à un certain point les participantes pour réaliser ma vision et mettre en scène un « vous ») trouva enfin sa cohérence lorsque formulé ainsi : comment faire pour être totalement « avec ». Ou mieux encore, comment faire pour être radicalement ensemble dans une création en communauté?

En d'autres termes, il m'est apparu clairement que pour dépasser les limites que je sentais avoir atteintes dans ma pratique, je devrais porter non seulement mon attention sur ce qui surgissait en moi, mais aussi trouver le courage, de même que la façon éthique et esthétique de partager mes considérations plus intimes et ma posture réflexive. Le temps était venu pour l'œuvre au noir, au sens où en parle Jean-Jacques Crèvecoeur :

Sur le plan intérieur et psychologique, l'Œuvre au Noir consiste à plonger dans notre subconscient, dans les profondeurs de notre psyché pour rencontrer ce que Jung appelle nos ombres. Nos ombres, ce sont non seulement ces aspects de nous-mêmes dont nous ne sommes pas conscients, mais aussi tout ce dont nous ne sommes pas fiers, tout ce que nous rejetons et repoussons parce que nous les jugeons comme mauvaises. Un autre aspect de nos ombres, ce sont toutes les potentialités que nous n'avons pas pu (ou osé) réaliser et actualiser dans notre vie consciente.⁸

Ce que je viens de vous raconter résume mon état d'esprit au moment où j'ai décidé d'entreprendre cette maîtrise en 2009. Je venais d'être invitée par La Marie Debout, le centre de femmes de Hochelaga-Maisonneuve avec qui j'avais précédemment collaboré, pour initier un nouveau projet sur le thème du vieillissement. J'ai tout de suite perçu l'incroyable occasion qui se présentait à moi : la maîtrise serait une façon de m'accompagner pour mieux accompagner un nouveau processus collectif.

Je me donnais par là le temps et les moyens de revisiter mon parcours, d'examiner ma posture ancienne face au monde pour risquer de la remettre radicalement en question. *Je suis celle qui voit, pense et orchestre sans être visible*. N'étais-je pas devenue metteuse en scène justement parce que je possédais ces sensibilités, ces dispositions, et ne les avais-je pas tout simplement mises à contribution dans les communautés où j'intervenais? Cette auto-narration m'a longtemps donné la légitimité et le courage dont j'ai eu besoin pour œuvrer dans les conditions souvent difficiles en milieux populaires. Mais cette posture me laissait somme toute solitaire au sein même des groupes où je me retrouvais; cette posture m'empêchait aujourd'hui de développer les projets collectifs dont je rêvais, en me laissant au-dessus de la mêlée, séparée, à l'écart dans mon rôle « d'artiste responsable de l'œuvre ». Plus encore, il m'apparaissait évident que cette posture entravait l'essor d'un art communautaire radical puisque « celle qui pense l'œuvre » me semble être la véritable auteure. Alors comment faire pour ouvrir le processus de réflexion aux membres du groupe de création, pour partager plus que « le faire »; pour devenir ensemble les véritables coauteurs de l'œuvre collective?

J'étais consciente, et j'avais peur dans cette conscience, qu'en revisitant mon rôle, ce serait le rôle de tout le groupe qui se trouverait ébranlé. Je serais exposée dans mes doutes,

⁸ Tiré de l'introduction à la conférence intitulée « L'œuvre au Noir en alchimie : la danse avec nos ombres » <http://www.conferencesquebec.com/Detailactivites/ConferenceJeanJacques.aspx> (consulté le 13 mars 2015).

mon incomplétude. Ne perdrais-je pas mon ascendant comme leader; dans ce nouveau contexte collectif, saurais-je trouver comment faire? Aurais-je le courage, la simplicité, l'honnêteté de sortir de mon rôle protégé, de celle-qui-sait-comment-faire, de celle-qui-fait-travailler, de celle-qui-met-en-scène à partir de la matière qu'on lui offre? Je sais comment diriger, mais saurais-je comment collaborer? Et que faire si le cœur venait à me manquer? Il y a un double niveau dans cette question du cœur manquant. D'abord, que faire lorsque le courage semble me manquer et que je me sens découragée, désœuvrée, désorientée. Puis, que faire lorsque je me sens manquer de bienveillance, d'amour, dans mon rapport à l'autre, ce qui peut m'amener à réagir de façon contre-productive en contexte collectif. Où puis-je trouver la force de dépasser mes irritations ou mes impatiences à l'égard de certaines personnes dans un groupe? Et au fait, de quoi étaient faites ces places de réaction à l'intérieur de moi?

Cette histoire de posture et de rôles est complexe. Elle charrie des notions fondamentales sur mon processus identitaire, mon intention éthique, les dimensions esthétiques et politiques de mon travail. Elle témoigne de ma façon d'être au monde et dans le monde, de la nature de mon engagement comme artiste-citoyenne, de la forme que prend cet engagement. Ma posture repose sur les valeurs que je porte et qui me portent et qui influencent mon action créatrice, ma relation aux autres. Mais force est d'admettre qu'elle repose aussi sur des croyances, sur des nœuds de sens qui demandaient à être déliés, des conditionnements dont j'étais plus ou moins consciente. Le temps était venu de me pencher sur toutes ces considérations et de traverser mes peurs pour explorer un nouveau sentier, afin de comprendre ce qui m'avait échappé jusque-là.

En d'autres termes, je me sentais prête à me laisser accompagner par les femmes que je guidais, moi qui me suis toujours considérée comme celle qui accompagne. C'était là la véritable et équitable prise de risques : partager le processus de recherche et de réflexion; partager réellement le leadership dans l'équipe de création; apparaître moi aussi en dehors de mon rôle de leader, dans le tremblement de mon cœur.

C'est cet axe *visibilité-invisibilité*, considéré de façon intime à travers mes travaux, qui me reliait le plus au thème exploré en collectif dans *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir*, le projet qui me servit de terrain de recherche tout au long de la maîtrise. Et c'est en

partageant systématiquement avec mes collaboratrices, sur le terrain, la dimension réflexive qui était à l'œuvre dans mes actions, dans nos actions, que j'ai pu commencer à répondre aux inquiétudes que je formulais en début de maîtrise : la meilleure façon de ne pas *utiliser* mes collaboratrices malgré elles, c'est d'en devenir réellement une pour elles. Pour réellement mettre en scène un « nous », je suis apparue comme une collaboratrice réfléchissante en quête d'autres collaboratrices réfléchissantes.

Le sujet de ma recherche porte sur les conditions de l'émancipation. Une grande question, privée et politique, toujours en mouvement interactionnel, et faisant appel à l'équilibre créateur entre le processus identitaire, le sentiment profond d'altérité, le développement de la conscience individuelle et collective. Je m'interroge dans ce mémoire sur les conditions qui favorisent ou qui entravent la mobilité des postures et des rôles au sein d'un groupe de création, en me mettant personnellement sur la ligne de recherche; j'examine, en l'expérimentant, comment il est possible de se déplacer, à l'intérieur de soi et dans la dynamique de groupe, afin de découvrir de nouvelles façons d'être, de faire, de penser et de créer.

Je me suis mise en action réflexive sur deux terrains qui se sont entrecroisés durant cinq années. Celui de l'intime (le terrain du « je » autobiographique, introspectif) et celui du collectif (le terrain du « nous » de la recherche création en communauté). En cherchant un nouvel équilibre, j'ai voulu explorer ce qu'une expérience profonde d'altérité permettrait de dénouer en moi et rendrait possible en collectif de création, c'est-à-dire ce qui naîtrait de la danse entre la parole incarnée, ancrée dans l'expérience, l'écoute profonde, empathique, et le partage d'une réflexion sur et dans l'action créatrice.

En somme, j'ai voulu examiner ce que ces nouvelles postures réflexives collaboratives allaient créer en moi, dans l'œuvre collective et dans la communauté.

1.2 Pertinences

Sur le plan personnel, mes questionnements exigeaient que j'expérimente de nouvelles façons de faire en communauté, enrichies de ce que j'avais appris de ma pratique relationnelle. Je poursuivais une quête d'authenticité, de transparence et de réciprocité, et cela exigeait un dépassement de mon rôle professionnel afin de rejoindre plus simplement et

sans doute plus profondément les personnes avec qui je créais : je pense qu'aller plus loin dans la relation permet d'aller plus loin dans la création; je pense que plus je m'ouvre, plus je crée de l'espace pour l'autre, plus je participe à créer de l'espace démocratique.

Pour ce qui est de l'art en communauté comme tel, en cherchant à cartographier de nouvelles avenues dans mon expérience artistique, je visais une forme d'art relationnel en communauté à la fois intégrée, puissante formellement et radicale. Et si l'œuvre collective qui m'a servi de terrain a un aspect idiosyncratique, l'essence de ma quête pourra quand même inspirer d'autres artistes à prendre le risque d'une parole incarnée, réflexive et partagée. Ce faisant, mes travaux pourront contribuer à la conversation encore jeune entre divers milieux où se pratique l'art communautaire.

Plus encore, je souhaite contribuer à une réflexion plus large sur les mécanismes, les enjeux et l'impact d'une création émancipatrice sur une démocratie participative. Je voulais profiter de mon terrain de pratique et des découvertes que j'y ai faites avec les membres des communautés dans lesquelles j'ai vécu, réfléchi et agi pour offrir un modèle adaptable à d'autres contextes citoyens et d'autres thèmes de recherche. Mes travaux s'inscrivent donc dans une plus large réflexion sur le développement d'approches radicales en éducation populaire.

1.3 La constellation de mes questionnements dans le contexte collectif

J'avais en tête, dès la genèse de *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir* plusieurs questionnements que j'ai pu mettre sur la table et dans l'atelier, comme autant de matières à créer, à partager, à résoudre avec mes cocréatrices / coanimatrices. Il a fallu que je trouve une forme et un langage pour les rendre accessibles, mais aussi pour que mes collaboratrices, dont c'était la première expérience artistique du genre, puissent réellement contribuer. Cet exercice continu de transparence et d'accessibilité, l'acharnement à trouver les mots justes, des mots-images qui résonnent, la ténacité à entretenir l'étincelle et à créer des conditions pour réfléchir ensemble sur notre pratique, tout ce processus témoignait de ma motivation à ce que ma propre recherche soit visible et partagée. Mais aussi, à ce que mes réflexions soient influencées par les femmes avec qui je travaillais sur le terrain. J'allais donc pouvoir

expérimenter de nouvelles façons de faire et examiner ce qui se passe en moi et dans la communauté où j'interviens, lorsque la réflexion ancrée dans l'expérience et partagée en collective devient matière première de la création : nous allions réfléchir par l'art à ce que cela nous fait d'avancer en âge. Et nous allions développer ensemble, tout au long du projet, une posture réflexive sur notre pratique.

Le terrain de recherche m'a permis d'examiner en profondeur :

- ❖ Ce que le partage de la réflexion créatrice me permet de découvrir et de faire autrement (l'ombre et la lumière dans ce cheminement).
- ❖ Ce qui m'empêche parfois de me sentir en lien, et ainsi, freine l'épanouissement de l'œuvre collective que je cherche. Ce que je peux faire quand le cœur me manque et ce que mon expérience en art relationnel me permet de créer dans un contexte communautaire (prendre refuge dans l'Autre, s'enseigner les unes les autres; apparaître moi aussi dans le tremblement de mon cœur).
- ❖ Comment l'expérience artistique peut-elle servir de révélateur, de déclencheur auprès des femmes dans les groupes où nous intervenions (penser « en dehors de la boîte »).
- ❖ Ce qu'une parole incarnée dans les savoirs d'expérience et l'opérativité de moyens artistiques déstabilisateurs permettent de faire apparaître au sujet du vieillissement des femmes.

1.4 Ma question de recherche

Que faire quand le cœur me manque? Quelles seraient les conditions d'émancipation de mon cœur pour que ma pratique d'art relationnel en communauté soit un radical *créer ensemble*?

1.5 Mes objectifs

- ❖ Faire une récapitulation explicitée de ma pratique afin d'en dégager les moments de passage et des sens nouveaux.

- ❖ Comprendre ce qui m'empêche parfois de me sentir en lien et qui pose une limite à l'exercice de mon art et de mon intervention sur le terrain.
- ❖ Expérimenter de nouvelles façons de faire en communauté, inspirées de mon expérience relationnelle, qui incluent le partage du processus réflexif sur ce que nous faisons ensemble et conséquemment, qui déterminent l'esthétique de l'œuvre.
- ❖ Trouver un nouvel équilibre entre ma quête artistique et le codéveloppement d'une vision créatrice avec les membres des communautés qui m'accueillent.

CHAPITRE 2 CADRE THÉORIQUE, APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE ET STRATÉGIE DE RECHERCHE

2.1 Préambule : intuition méthodologique en amont de la maîtrise

Durant l'automne 2008, j'ai ressorti mes vieux cahiers de notes, journaux de production, carnets personnels, correspondance, manuscrits non aboutis et scripts achevés, archives photos, audio et vidéos. J'ai étalé pêle-mêle tout ce matériel sur mes deux tables de travail, ma table de chevet, le divan du salon, le plancher de ma cuisine et sur les murs de mon atelier. Mon appartement est devenu un véritable capharnaüm, moi qui aime tant le vide et l'ordre. On aurait dit une courtepointe de ma vie, défaite en morceaux, tout droit sortis de mes boîtes d'archives. Cet exercice dura plusieurs mois. J'entrepris de transcrire sur ordinateur des notes manuscrites et de répertorier des extraits de textes ou des images me paraissant en lien, de près ou de loin, avec mes questionnements du moment. Je leur donnai des titres, sorte de première étape de catégorisation, afin de m'y retrouver. Une trame commençait lentement à apparaître de mon brouillard. Je commençais à voir des fils reliant des cycles de création qui, jusque-là, m'avaient semblé très distincts; des moments de ma vie prenaient des dimensions de sens que je n'avais pas encore envisagées. J'étais décidément sur une piste.

Parallèlement à cet exercice biographique totalement exploratoire, ma future directrice de mémoire, Danielle Boutet, me parla de l'approche praxéologique qui s'enseignait à l'UQAR et je m'intéressai à certains des outils qui s'apparentaient à ma propre façon de procéder en création, que j'avais développés intuitivement au gré des années. Je pense ici à l'utilisation de verbatim et la mise en dialogue, utilisée sous forme de grilles pour l'analyse de l'action. Je décidai de m'inscrire à la maîtrise en étude des pratiques dès que mon engagement à La Marie Debout se confirma l'hiver suivant.

2.1.1 Être en recherche transversale : recherche impliquée et recherche engagée

Je souhaitais vivre deux niveaux de recherche simultanément : la recherche impliquée, à la première personne du singulier, sur des aspects précis de ma pratique et que me permettait la maîtrise en étude des pratiques; et la recherche engagée, à la première personne du pluriel, dans mon projet d'art en communauté. J'avais besoin de la simultanéité de ces deux niveaux de recherche pour mieux cerner les questionnements à l'œuvre dans ma vie et pour me mettre en action dans un esprit de découverte et trouver de nouvelles stratégies de création dans un cadre collaboratif. Mon projet en communauté et ma recherche de maîtrise se dynamiseraient l'un l'autre dans une sorte d'aller-retour constant, pensai-je. Et effectivement, le mouvement ainsi créé entre le singulier et le pluriel m'a permis d'apercevoir des aspects encore non examinés de mon passé et d'imaginer de nouvelles stratégies de création et d'animation sur le terrain collectif, comme je le raconte en détail dans les chapitres 3, 4 et 5. En parallèle à la recherche création en communauté, j'ai revisité les conditions qui m'avaient amenée à embrasser l'art comme façon d'être au monde et les forces à l'œuvre en moi dans ma façon de m'y exercer. Je cherchais à m'émanciper de ce qui agissait à mon insu, puisqu'*imperçu* jusque-là. Bref, afin d'atteindre plus lucidement le cœur du cœur de ma question, j'ai cherché à être plus personnelle, renouant ainsi avec cet important aphorisme du féminisme des années 60-70 : « le privé est politique ». Suzanne Lacy écrivait : « "The personal is political" was the koan of the feminist art movement, meaning that personal revelation, through art, could be a political tool » (Lacy, 1995, p. 27). C'est cet élan, que je ne comprenais pas encore totalement au moment d'entreprendre la maîtrise, qui m'a convaincue de revenir sur des épisodes intimes de ma vie en les liant aux moments phares dans ma pratique artistique, car je les sentais agissants dans ma pratique en communauté au présent.

2.2 Un tissage d'approches méthodologiques

Comme plusieurs artistes chercheuses, j'ai « bricolé » ma méthode en empruntant à différentes approches de recherche qualitative. Cet hybride méthodologique, perpétuellement

en mouvement, fut la seule stratégie envisageable afin de vraiment correspondre au spécifique de ma recherche :

Quand le praticien chercheur ne réussit pas à trouver une méthode déjà existante qui correspond à ses intérêts, il tente de créer une forme de collage où les modes et les procédures issues de plusieurs approches se conjuguent. Stewart (2001) nomme cette opération, « processus de bricolage ». Cette expression fait référence aux processus de recherche qui utilisent de multiples méthodes issues de recherches qualitatives pour constituer une sorte de construction émergente de la recherche (Weinstein et Weinstein, 1991). (Laurier, 2006, p. 84)

Sylvie Fortin (2006) relève elle aussi la pertinence de ce « processus de bricolage » méthodologique pour les chercheurs en art, qui loin d'être un simple syncrétisme, relève d'un processus complexe :

[...] j'entends l'intégration d'éléments venus d'horizons multiples, ce qui est loin d'un syncrétisme effectué simplement par commodité. Les emprunts sont ici pertinemment intégrés à une finalité particulière qui, souvent, pour les chercheurs en art, prendra la forme d'une analyse réflexive de la pratique de terrain. (Fortin, 2006, p. 98)

Je préfère quant à moi utiliser le terme « tissage », tant dans ma pratique de création interdisciplinaire que dans mon approche méthodologique en recherche, car il convie l'idée même de complexité :

Qu'est-ce que la complexité? Au premier abord, la complexité est un tissu (*complexus* : ce qui est tissé ensemble) de constituants hétérogènes inséparablement associés : elle pose le paradoxe de l'un et du multiple. (Morin, 2005, p. 21)

« Le paradoxe de l'un et du multiple » et « ce qui est tissé ensemble », précisément ce que j'entendais explorer dans ma recherche, de même que les différents fils méthodologiques sur mon métier à tisser, tout cela se rattache à l'approche heuristique, à l'approche autobiographique, à l'écriture phénoménologique et à l'analyse praxéologique.

Mais avant d'entrer dans les détails, permettez tout d'abord cette remarque importante sur ma méthodologie, qui est, comme le rappelle Mucchielli, « une réflexion préalable sur la méthode » (2009, p. 143) : je n'ai pas choisi antérieurement à ma recherche, ni arbitrairement, l'une ou l'autre de ces approches méthodologiques. C'est plutôt la nature même de ma quête et son épistémologie artistique qui déterminèrent d'emprunter à une

méthode plutôt qu'une autre. J'ai fait des rapprochements entre mes façons de procéder dans la création et des méthodes associées à la recherche qualitative en sciences humaines; je suis partie de ce qui était déjà inscrit dans mon projet artistique. Et si je crois, en tant qu'artiste interdisciplinaire, que chaque projet commande son médium, je crois aussi que chaque projet commande ses méthodes.

Par ailleurs, si je me suis tournée vers certaines approches méthodologiques plutôt que d'autres, c'est aussi que la finalité de ma recherche était différente de celle des sciences sociales. En effet, je ne cherchais pas à modéliser un phénomène humain, mais je cherchais un nouvel éclairage pour créer une œuvre plus radicale, plus cohérente. À cet égard, ma trajectoire s'apparente à celle de nombreux artistes qui, depuis la fin des années 50, utilisent d'autres champs disciplinaires pour s'interroger sur la vie, sur le sens de la vie :

The artists appropriated the real environment and not the studio, garbage and not fine paints and marble. They incorporated technologies that hadn't been used in art. They incorporated behavior, the weather, ecology, and political issues. In short, the dialogue moved from knowing more and more about what art was to wondering about what life was, the meaning of life. (Kaprow, cité par Lacy, 1995, p. 25-26)

En ce qui concerne ma méthode, ma « stratégie de recherche » (Mucchielli, 2009, p. 143), j'ai opéré sur deux terrains, en résonance tout au long de la maîtrise : le projet collectif de création *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir* et mon projet autobiographique, c'est-à-dire le retour réflexif sur mon parcours de vie comme créatrice, dans l'intimité de l'introspection. Je voulais traiter la réflexion comme un médium pour créer l'œuvre collective; je voulais utiliser le terrain autobiographique pour découvrir des aspects nouveaux de ma pratique. Les fibres mêmes des fils qui s'entrelaçaient dans ma quête, soit l'esprit de découverte, la posture réflexive, l'ancrage dans l'expérience, la création de sens nouveaux, propres au processus artistique, ont dicté les approches méthodologiques que j'ai choisi d'emprunter. Autrement dit, c'est tout naturellement que l'heuristique, la praxéologie, l'autobiographie et des éléments de recherche-action participative me permirent d'approfondir mes façons de chercher, de penser et de créer.

2.3 Aspect heuristique propre à la recherche et au processus créateur

Pierre Gosselin (2006) fait ressortir deux paramètres méthodologiques dans la recherche en pratique artistique. Le premier concerne la nature constructiviste du travail du praticien en création et le second concerne la nature heuristique de la pratique artistique. Citant Jacques Lancry, Gosselin reprend lui aussi des propos de Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage*, à savoir que la recherche en art serait écartelée entre deux pôles, le savoir et le rêve, « le pôle d'une pensée expérientielle, subjective et sensible et, d'autre part, le pôle d'une pensée conceptuelle, objective » :

L'aller-retour constant entre les pôles expérientiel et conceptuel représente ainsi une procédure habituelle pour le praticien du domaine de la création artistique. Méthodologiquement parlant, cet aller-retour trouve une parenté dans les démarches de recherche heuristiques. (Gosselin, 2006, p. 29)

Gosselin s'interroge même à savoir si cette méthode à caractère phénoménologique, « ayant pour objet l'intensité de l'expérience d'un phénomène telle qu'un chercheur et des cochercheurs l'ont vécu » (Paillé, 2009, p. 217, cité par Gosselin), ne s'est pas inspirée de la démarche artistique tant elle semble naturelle chez le praticien en art.

En plus de l'aller-retour entre les pôles expérientiels et conceptuels, la démarche heuristique est également caractérisée par une certaine récurrence des opérations traduisant son caractère plus spiralé que linéaire; on peut encore ici constater une filiation évidente avec la démarche de création. (Gosselin, 2006, p. 29)

Mais j'aimerais insister sur certains points soulevés par Pierre Paillé à propos de la méthode de recherche heuristique et qui concernent ma façon de procéder en recherche :

La première étape de toute recherche [heuristique] s'impose comme la recherche au niveau de sa propre expérience, avant d'aller vers celles des autres. L'approche exige du chercheur qu'il ait eu une expérience intense du phénomène étudié. [...] La procédure habituelle de recherche comprend donc d'abord une réflexion et un questionnement introspectifs intenses de la part du chercheur. Viennent ensuite des entrevues en profondeur avec les « cochercheurs ». (dans Mucchielli, 2009, p. 218)

J'ai délibérément procédé dans cet esprit heuristique en abordant mes travaux de recherche artistique, expérimentant d'abord sur moi plusieurs méthodes dans l'atelier, que j'ai partagées ensuite avec les femmes du groupe de création. Ainsi, plusieurs années avant

de commencer la maîtrise, j'avais commencé à mettre à l'épreuve des façons d'aborder le processus créateur, une attitude par rapport à l'acte de création, m'intéressant aux idées nouvelles qui montaient en moi lorsque mon corps et mon esprit se concentraient, se consacraient entièrement aux formes, aux mouvements et aux couleurs me servant de matières dans l'instant créateur. Quelque part entre la méditation en action, la pérégrination, la rêverie éveillée et l'imagination active, les dessins, gribouillages, improvisations dansées ou chantées, les haïkus ou autres formes de poésies instantanées devenaient des motifs sur la page ou dans l'espace silencieux du studio. Des espèces de déplacements d'abord intérieurs qui me permettaient d'accéder à un autre niveau d'attention, de saisir des vécus de conscience auxquels je n'avais pas accès autrement, des aspects du monde que je contemplais qui m'échappaient jusque-là. C'est précisément cet état d'esprit que je voulais partager dans le tissage du « faire » et de la réflexion avec les femmes du groupe de création, la première année du projet d'art communautaire. Comme l'écrivait Susan Sontag en 1961, « ce qui nous importe le plus désormais, c'est de retrouver l'usage de nos sens. Nous devons apprendre à mieux voir, à mieux entendre, à mieux sentir. [...] Nous n'avons pas, en art, besoin d'une herméneutique, mais d'un éveil des sens ». (2010, p. 30)

Cette même posture de découverte s'est reconduite dans ma recherche de maîtrise et dans l'écriture de ce mémoire. Et l'expérience des cinq dernières années m'amène à cette constatation, à l'instar d'André Comte-Sponville : « une hypothèse heuristique prétend moins résoudre un problème que permettre de le poser autrement et mieux : elle ne propose pas de solution mais elle aide à la chercher » (2001, p. 273). Car je dois souligner que dès le début de ma scolarité de maîtrise, se posait la difficulté de ramener ma quête à une simple question de recherche ou une hypothèse à vérifier, bref, à suivre une procédure linéaire étrangère à mes façons de travailler en création.

2.4 L'approche praxéologique et l'analyse réflexive : principes généraux

La praxéologie (ou science-action) a pour objet une réflexion sur et dans l'action (St-Arnaud, 2003). Elle s'appuie sur une épistémologie toute différente de celle de la science appliquée. L'analyse de l'apprentissage dans l'action repose en effet sur l'idée « que les praticiens possèdent des connaissances enracinées dans leurs actions (*knowing-in-action*);

que tout être humain met en pratique une théorie de l'action, de la pratique, afin d'arriver à ses fins. Sauf que la plupart du temps, cette théorie est tacite, non consciente, et l'objectif de la science-action est justement de rendre ces modèles théoriques apparents à la personne » (Bourassa, 1999, p. 50). Et encore : « Pour pouvoir devenir plus efficaces dans leur pratique, les professionnels ont avantage à connaître leurs théories d'action. En effet, lorsqu'ils les connaissent, ils peuvent mieux comprendre ce qui les guide dans leurs choix, orienter leurs interventions et acquérir plus de souplesse » (Bourassa, 1999, p. 48); et ce faisant, éviter de retomber dans des stratégies connues, qui malgré leur inefficacité, se répètent dans l'inconscience ou l'incompréhension de ce qui est vraiment à l'œuvre dans des situations difficiles. En d'autres termes, apprendre à voir les écarts entre notre théorie professée (ce qu'on prétend ou veut faire) et notre théorie d'usage (ce que l'on fait dans une situation donnée) (Bourassa, 1999, p. 51).

Ma posture, pour aborder la maîtrise et pour agir sur le terrain en communauté, était celle d'une praticienne réflexive à l'œuvre : la création, la réflexion et l'action ne pouvaient se dissocier dans cette expérience, leur tressage en était le médium, pour ainsi dire. L'approche praxéologique, qui repose sur un paradigme totalement différent de celui du monde des experts en haut de la pyramide sociale (Schön, 1996), m'offrait des outils parfaits pour ce que je souhaitais partager en collectif de création. En effet, je voulais cette pratique réflexive collaborative et accessible. L'idée de communauté réfléchissante, chère au département de psychosociologie à l'UQAR et que j'ai expérimentée avec mes collègues de cohorte tout au long de ma scolarité de maîtrise, m'apparaissait essentielle pour la pratique émancipatrice que je recherchais sur le terrain de la création collective. L'approche praxéologique, qui repose sur une étude phénoménologique rigoureuse, m'amena à travailler systématiquement à partir d'enregistrements et de retranscriptions sous forme de verbatim, outils puissants pour faire apparaître les croyances et les idéologies contenues implicitement dans les mots et les actions posées dans le milieu communautaire où se déroulait ma pratique. Les retours réflexifs, que j'ai faits seule à partir de mon matériel autobiographique ou sur le terrain collectif avec mes cocréatrices, ont effectivement permis de court-circuiter plusieurs fausses croyances et certaines idéologies invalidantes intériorisées, comme l'âgisme et le sexisme, rejoignant en cela l'approche conscientisante (Ampleman, 1983; 2012) et la

recherche-action participative (Anadón et Savoie-Zajc, 2007), toutes deux fortement inspirées par la philosophie de Paulo Freire (1977; 2006), ainsi que les principes de l'intervention féministe (Guberman et Lamoureux, 2004) et l'approche intersectorielle féministe (Corbeil et Marchand, 2006).

Les outils praxéologiques que j'ai partagés en communauté s'inspiraient de ceux que j'ai expérimentés dans l'atelier de praxéologie de Jean-Marc Pilon, qui avait adapté quant à lui la méthode du test d'efficacité de St-Arnaud, sur deux colonnes, appelé aussi grille d'efficacité (Pilon, 2005). En substance, cette méthode consiste à choisir une situation interactionnelle où on a le sentiment d'avoir échoué. On la raconte sous forme de récit le plus phénoménologique possible, puis on écrit un dialogue détaillé, en deux colonnes : celle de droite décrit les interactions (ce qui se dit, se passe) et celle de gauche décrit ce qui se passait dans notre tête, les émotions, pensées, ressentis, etc. On complète avec la formulation de la visée principale poursuivie dans la situation. Je me suis servi de cette procédure de nombreuses fois au cours de la maîtrise : la grille d'analyse praxéologique me permettait de revenir non seulement sur mes savoirs d'action en situations de création et les écarts qui surgissaient parfois entre ce que j'avais voulu faire et ce qui s'était plutôt passé, mais aussi de déplier des situations plus intimes de ma vie, que j'ai appelées « situations-cœur », car elles me semblaient contenir en essence ce qui m'empêchait parfois de me sentir en lien avec certaines participantes, dans des situations données. Sur le terrain collectif, notre travail avec les verbatim (voir section suivante) était traversé par l'esprit de l'approche praxéologique.

2.5 La chercheuse collective : l'expérience des cocréatrices

René Barbier écrivait que le « chercheur collectif » dans une recherche-action se constitue « à partir des membres les plus impliqués [...] mais il doit demeurer un groupe-relais par rapport au groupe-cible, c'est-à-dire toutes les personnes directement concernées par la question à résoudre. Sa fonction est d'articuler la recherche et l'action dans un va-et-vient entre l'élaboration intellectuelle et le travail de terrain avec les acteurs » (1996, p. 86).

Cette notion de « chercheur collectif », que j'ai retrouvée chez Barbier en cours de route et que j'ai féminisée pour des raisons évidentes, rejoignait tout à fait mes

préoccupations sur le partage de la réflexion créatrice. Je dirais que cette « chercheuse collective » s'est construite par étapes, un pas après l'autre. Ainsi, comme je le raconte en détail au chapitre 4, la première année du projet, nous avons fait une exploration artistique afin d'élaborer ensemble l'œuvre collective qui partirait en tournée l'année suivante. Le rythme était soutenu : deux rencontres chaque semaine, un atelier de trois heures et une session d'*open studio*, ouvertes à toute femme intéressée à se joindre à l'expérience, peu importe son âge et son expérience en art. Un noyau composé de douze femmes s'est rapidement formé au cours de l'automne 2009. De simples participantes, et à force d'expériences concluantes, ces femmes en sont venues à se percevoir comme cocréatrices et elles se sont impliquées tant au niveau de leur exploration personnelle que dans le processus de conception collective. Le groupe était aussi ouvert aux participations ponctuelles, permettant ainsi à une vingtaine d'autres femmes de participer à l'une ou l'autre des activités proposées durant l'année, lors de dîners communautaires, causeries ou pour quelques heures d'atelier d'art. D'entrée de jeu, j'ai proposé une posture heuristique face à la création mais aussi face à l'animation, car simultanément au travail purement artistique, j'ai offert aux femmes du groupe qui le désiraient de coanimer avec moi les rencontres. Cela impliquait donc un travail de préparation, de réflexion, et j'accompagnais les femmes individuellement dans une sorte de formation sur mesure à l'animation d'ateliers d'art.

L'œuvre collective réalisée durant cette première année est une « installation » composée d'objets composites, de photos, d'œuvres visuelles (dessins, peinture, encres) et de textes poétiques⁹. Cette installation a été conçue et réalisée dans le but de transformer l'espace des groupes que nous irions visiter en tournée à travers le Québec en un espace déstabilisant, dans lequel prendrait place notre atelier d'une journée, à partir de l'an 2 du projet.

« Les co » est devenu un terme utilisé familièrement sur le terrain pour désigner les créatrices qui ont continué la démarche avec moi durant les années 2, 3, 4 et 5 en s'impliquant elles aussi comme praticiennes réflexives, à titre de coanimatrices, collègues, collaboratrices ou co- « laboratrices ». Nous avons systématiquement réfléchi en groupe sur

⁹ Voir l'annexe 1 pour une description complète.

notre pratique d'animation, à partir des rencontres que j'enregistrais et retranscrivais intégralement sous forme de verbatim. En effet, j'ai enregistré toutes les conversations en grand groupe lors des visites-ateliers et la plupart des réunions de « co » qui se déroulaient entre les visites de tournée. J'ai systématiquement retranscrit ces échanges en verbatim¹⁰, pour ensuite les redistribuer aux femmes concernées : à mes « co » pour qu'elles s'en servent comme outils pour leurs réflexions, puis aux travailleuses de La Marie Debout afin qu'elles gardent un lien avec le projet parti en tournée, et enfin, aux femmes que nous visitons en tournée, afin que leurs mots leur reviennent. Les réunions de réflexion sur notre pratique de coanimation s'appuyaient sur cet outil praxéologique, dans un exercice rigoureux et soutenu, ce qui nous a permis d'élaborer ensemble, en l'expérimentant au fur et à mesure, notre modèle spécifique d'animation et notre posture comme groupe, tout en y intégrant nos couleurs personnelles. Outre ces verbatim, la documentation des visites était aussi fort utile pour nos retours réflexifs : au final, des milliers de photos prises en pleine action et les artefacts produits durant les ateliers, les notes de nos réunions de focus avant chaque journée d'animation, notre carnet collectif de tournée entrepris à partir de l'an 3 et le partage de nos notes personnelles, rédigées au gré des visites.

2.6 Approche autobiographique

Réfléchir sur sa pratique n'est pas toujours facile, c'est déstabilisant de se regarder, de s'observer et de s'analyser. Il faut que cette démarche ait suffisamment de sens pour soi, pour le faire et surtout pour persister dans cette voie. (Pilon, 2005, p. 77)

L'étude de ma pratique, une recherche à la première personne, renvoie forcément à l'autobiographie puisque le terrain d'investigation pour comprendre les enjeux vient de mes expériences de vie. Ce qui m'a motivée à revenir sur certains épisodes plutôt que d'autres, c'est qu'en compilant des extraits significatifs de mes anciens journaux et carnets (douze cahiers d'une centaine de pages chacun), cahiers de bord de projets créateurs ainsi que les scripts de performances et mes textes dramaturgiques (1983 à 2008), échanges épistolaires en

¹⁰ Pour tous les verbatim, je prenais soin de noter également les silences, les bruits, les tons de voix qui parfois venaient en contradiction avec ce qui était dit ou apportant d'autres éléments de sens que les simples mots. Je voyais ces notes un peu comme les didascalies dans le théâtre du réel.

lien avec des questions de fond, j'ai pu relever des récurrences, une espèce de fil d'or traversant des épisodes apparemment sans liens dans ma trajectoire de vie d'artiste. Des thèmes me sont apparus, des questionnements revenaient avec d'autres termes, d'autres couleurs, d'autres motifs, mais une sorte de vibrance émanait de toute cette matière. À l'évidence, il y avait une cohérence dans tout ça. Je pouvais la percevoir mais que je ne la comprenais pas encore. D'où la pertinence de revisiter mes anciennes narrations afin d'y déplier du sens nouveau qui éclairerait mon action dans le présent. Mais n'était-ce pas simplement changer une narration pour une autre? C'était là tout l'intérêt et la validité de la recherche à la première personne encouragée par le programme de maîtrise de l'UQAR, où les chemins d'auto-explicitation et les retours réflexifs reposent sur des approches phénoménologiques rigoureuses (Pilon, 2004 et 2005).

Tout au long de la maîtrise, j'ai utilisé des techniques comme des « je me souviens » et « je m'observe », qui rejoignaient des exercices d'écriture que j'utilisais déjà dans ma pratique, inspirés par l'écrivaine Natalie Goldberg (1990). J'ai écrit de courts récits à la première personne, les plus descriptifs possible, sur des épisodes de ma vie au présent mais aussi sur des périodes de ma vie passée que je n'avais jamais racontées jusque-là par l'écriture. Un autre type d'exercice fort concluant, inspiré par Jeanne-Marie Rugira, fut d'écrire sur des moments où « j'ai su faire » et d'autres où j'avais l'impression d'avoir échoué, puis de mettre ces textes en relation. J'ai tenu un journal de maîtrise, cinq cahiers d'une centaine de pages chacun. J'ai rédigé onze textes de réflexion, aussi appelés « fiches d'intégration », après chacun de mes séminaires afin de mettre en relation ce que j'apprenais de moi à travers mes interactions avec mes collègues de maîtrise et sur le terrain du projet communautaire. J'ai procédé à une analyse praxéologique rigoureuse d'un cas tiré de mon expérience personnelle qui me semblait une situation-cœur à l'origine de certaines de mes difficultés relationnelles dans le travail en communauté. J'ai également utilisé la méthode de la grille d'analyse de l'action efficace (Pilon, 2004) pour plusieurs situations où j'avais rencontré des difficultés sur le terrain. Bref, je choisissais des outils qui me permettaient d'ancrer mon sujet de recherche et mes problématiques dans mon expérience terrain.

Mais j'ai aussi pris bonne note des récits que je n'arrivais pas à écrire, sur certains moments charnières de ma pratique ou de ma vie personnelle, y décelant une ombre

révélatrice. La stratégie que je me suis donnée pour traverser ces difficultés à raconter, ce fut d'abord de les accueillir. Puis, d'en faire le tour, d'abord à distance, en décrivant des cercles de plus en plus rapprochés de mon sujet. Apprivoiser le cœur finalement. Cela m'a pris plusieurs années. Concrètement, à partir de l'été 2010 puis au cours des quatre étés suivants, j'ai tenu un carnet de bord du fleuve, puisque je résidais au Bic, mon bureau avec vue sur les eaux, « mes racines aquatiques », comme je dis souvent. Dans ces carnets, je dessinais, faisais des encres et des aquarelles, écrivais des réflexions au gré de mes lectures; j'explorais par la poésie, la graphie, l'écriture exploratoire, les pérégrinations réflexives favorisées par l'emploi des couleurs et des formes. Sortes d'essais interdisciplinaires, je réfléchissais par l'art, comme ce que je préconisais dans le projet *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir*. Cette pratique soutenue m'a permis de graduellement approcher de nouvelles façons de considérer des épisodes de mon passé, et de vivre l'expérience que je proposais en communauté. Au fil des étés, un récit en éclairait un autre. J'injectais cette conscience dans l'action et ce que je vivais durant l'année à travers le projet communautaire me donnait de nouvelles pistes d'écriture, que j'intégrais l'été suivant. Petit pas après petit pas, mon chapitre trois se construisait, en relation intime avec le projet qui prenait forme et qui deviendrait le chapitre quatre.

Par ailleurs, l'autobiographie comme genre littéraire m'a inspirée tout au long de la maîtrise. Et plus précisément, des livres m'ont marquée pour leur qualité heuristique, dans le sens d'une « description pour comprendre l'expérience vécue » (Fortin, 2006, p. 100) et où, à l'évidence ou du propre aveu des auteurs, « écrire est un fardeau, écrire est une aventure, écrire est une révélation » (Hillman, 2001, p. 23). Je pense notamment à *Instants de vie*, de Virginia Woolf, *Les révélations de la mémoire*, de Jacqueline de Romilly, *Du givre sur les ronces*, de Margaret Mead, *L'écrivain et l'autre*, de Carlos Liscano. Écrire, pour arriver à se comprendre; à comprendre le monde. Et son corollaire, lire pour tenter de se comprendre; de comprendre le monde. Mon rapport à l'écriture s'est toujours tressé à mon rapport à la lecture. Je dis parfois que je suis une bibliophile. Je vis avec les livres, les idées, les voix singulières, certaines depuis mon adolescence. J'ai certainement été initiée en cela par ma sœur aînée, grande intellectuelle et amoureuse folle des livres depuis sa plus tendre enfance. Ma relation aux livres est tout aussi agissante que l'univers du sensible dans lequel je

m'incarne tant bien que mal depuis ma venue au monde. Par ailleurs, je dois avouer que mon rapport aux livres est tout aussi physique qu'intellectuel. Et je souris ici en pensant à Michel Tremblay qui raconte dans l'un de ses récits autobiographiques, comment, lorsqu'il était enfant, il n'avait pu se retenir de mordre littéralement dans le cuir de l'un de ses livres (Tremblay, 1994, p. 178). J'ai toujours dormi près de mes livres, parfois je dors *avec* certains d'entre eux. J'en respire le parfum des encres, je caresse la couverture et le grain des papiers, j'admire la mise en page. Pour moi, le livre est un objet précieux, tant dans sa dimension matérielle qu'immatérielle. Et leurs auteurs sont autant de compagnies dans mes pérégrinations.

Lors d'une entrevue pour *Homère est morte*¹¹, l'intervieweuse demanda à Hélène Cixous, à propos d'un passage de son livre : ça, c'est fiction ou non fiction? Et Cixous de répondre : « c'est une réalité transposée dans l'écriture ». En ce qui me concerne, l'écriture réflexive m'a permis une trans/position : en changeant les morceaux de place ou en changeant de position pour les contempler, en revisitant mes anciennes narrations, je découvrais de nouveaux motifs, de nouveaux sens, dans le casse-tête de mes expériences.

2.7 L'écriture du mémoire : une écriture réflexive

L'âme ne naît pas aujourd'hui! Son âge se compte en millions d'années. La conscience individuelle n'est que le support d'une floraison saisonnière qui surgit du rhizome souterrain vivace, et celle-ci est en meilleure harmonie avec la vérité lorsqu'elle prend en compte l'existence du rhizome, car l'enchevêtrement des racines est mère de tout. (C. G. Jung, cité dans Wehr, 1995, p. 13)

Je ne sais trop quand j'ai commencé la rédaction de ce mémoire. Depuis le début de la maîtrise, suis-je tentée de dire, telle une peinture-témoin de ce que je vivais. Aussi, telle cette idée-image, trouvée chez Jung, d'« enchevêtrement des racines », je ne pouvais pas écrire un chapitre après l'autre de façon linéaire. J'ai plutôt procédé comme je le ferais pour une composition visuelle, une peinture, une grande tapisserie ou mieux encore, comme une mise en scène : je travaille d'abord l'espace mis en jeu, le contexte, la forme du cadre, j'y mets une touche de gris ici, une de rouge là, un geste de la main ici, un effet de chœur là, et ainsi

¹¹ À l'émission *En sol majeur*, <http://m.rfi.fr/emission/20141221-helene-cixous/>, consulté le 27 janvier 2015.

de suite, jusqu'à être satisfaite de l'équilibre de l'ensemble de l'œuvre. Pour écrire ce mémoire, je créais l'ensemble dans un même élan et une même poursuite. J'avais besoin de tous les fils pour tresser au fur et à mesure. Travailler ici, sur le rapport au public, c'est aussi travailler là, sur l'œuvre sans spectateur de *Nous, les femmes*; dégager du sens ici, sur mes premiers ressentis de l'altérité, m'amène un éclairage là, sur ma pratique relationnelle présente; un nécessaire développement sur ce qu'est l'art engagé m'amène à préciser les contours de ma propre pratique. En d'autres termes, il n'y a pas eu de linéarité dans l'écriture, mais plutôt une façon de travailler en spirale ou en aller-retour entre l'exploration et la compréhension, procédure courante chez les artistes (Gosselin, 2006). Cette approche en spirale se retrouve également dans la recherche-action (Barbier, 1996) :

Toute avancée en recherche-action implique l'effet récursif en fonction d'une réflexion permanente sur l'action. Mais inversement, tout segment d'action engendre ipso facto une poussée de l'esprit de recherche. Pas de recherche sans action, pas d'action sans recherche, comme le disait Lewin. (Barbier, 1996, p. 83)

Les allers-retours entre la réflexion et le terrain sont aussi à la base de l'analyse de l'action efficace que propose la praxéologie (St-Arnauld, 2003), ainsi que de la théorisation ancrée (Paillé, 1994)¹². C'est dire que je me suis sentie tout au long de la maîtrise à un carrefour d'approches qui m'encouragèrent dans ma méthode de prime abord intuitive. Mais qui de mieux que l'écrivaine Annie Dillard pour dire poétiquement la nature épistémologique et heuristique de l'écriture réflexive :

En écrivant, tu déploies une ligne de mots. Cette ligne de mots est un pic de mineur, un ciseau de sculpteur, une sonde de chirurgien. Tu manies ton outil et il fraie un chemin que tu suis. Tu te trouves bientôt profondément engagé en territoire inconnu. S'agit-il d'une impasse, ou bien as-tu localisé le vrai sujet? Tu le sauras demain, ou dans un an. Entre tes mains et en un clin d'œil, l'acte d'écrire, jusque-là expression de tes idées, s'est mué en outil épistémologique. (Dillard, 1996, p. 11)

Je voulais raconter, car comme l'écrivait Paul Ricœur, « la narration de soi est, non pas une pure invention, mais une mise en récit de la réalité, un agencement d'événements

¹² Paillé propose le terme de « théorisation ancrée », adaptation de la *Grounded Theory* méthode d'analyse qualitative introduite en 1967 par Glaser et Strauss, c'est-à-dire une analyse des données qui revient constamment au concret du terrain de recherche, de la réalité observée, dans une méthode de constant aller-retour entre l'activité de conceptualisation, de théorisation, de mise en relation avec les données recueillies, voire pendant la période où on les recueille (Paillé, 1994, p. 147).

permettant de les rendre lisibles et de donner sens à l'action » (Kaufman, 2004, p. 151). J'ai longuement tâtonné entre différentes approches de récit : récit de vie (Bertaux, 2006), récit de pratique (Broda, 2002), récit phénoménologique (Muchielli, 2009), mon cœur balançait sans vraiment trouver la forme qui me convenait. J'ai même pensé écrire un script théâtral afin de convier toutes les voix qui m'habitaient, pour trouver la « mise en intrigue » dont parle Balleux, à la suite de Ricœur :

Ricœur (1983) nous suggère qu'«une histoire doit être plus qu'une énumération d'événements dans un ordre sériel, elle doit les organiser dans une totalité intelligible et la mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration » (p. 102). Cette mise en intrigue nous invite résolument à une certaine organisation, sinon davantage, à une réorganisation certaine des éléments tirés des entrevues, en fin de compte à articuler les éléments du temps pour s'y retrouver. Elle nous pousse aussi davantage à la mise en lumière de la complexité émergente qu'à sa simplification. (Balleux, 2007, p. 407)

Le plus difficile pour arriver à cette « mise en lumière de la complexité émergente », c'était de trouver la souplesse nécessaire pour prendre une distance face à ma matière tout en restant proche de l'expérience. En effet, le passage de la praticienne dans le feu de l'action créatrice à la chercheuse – qui, elle, doit se retirer afin de prendre une distance critique et revenir sur les sens de l'expérience – fut un exercice extrêmement ardu en ce qui me concerne. Je le vivais comme deux postures contraires puisque ce qui était en jeu dans ma pratique, sur le terrain collectif, c'était justement de rester en lien, de faire partie du « nous ». Or, avoir cette impression de « quitter » pour réfléchir me semblait antiproductif pour ce que je tentais d'étudier. Ma seule stratégie pour ne pas défaillir, ce fut de voir l'écriture du mémoire comme un prolongement de l'œuvre. Ceci étant dit, j'avoue avoir vécu l'écriture dans une spirale d'émotions contradictoires, mais toujours avec le sentiment que j'étais en train de faire ce qu'il fallait.

Je continue. Je souffre. Je m'énerve moi-même! Je me pardonne. Je prends un bain. Je médite. Je me rassois devant l'ordinateur. Je trouve un bout. Puis un autre. Je relis. Je redoute. Je peste. Je suis au bord des larmes. Je me calme. Je continue. Je fume. Je fulmine. Je me regarde dans le miroir. Je m'encourage. Me décourage. M'enrage. Prie. Plie. Supplie. Sur-vis. Souris. Soupire et je continue... et je souffre. Je m'énerve moi-même! Je me pardonne. Je prends un autre bain. Je médite. Je me rassois devant l'ordinateur. Je trouve un bout. Puis un autre. Je relis. Je redoute. Je peste. Je suis au bord des larmes. Je me calme. Je continue. Je fume. Je fulmine. Je me regarde dans le miroir. Je m'encourage. Me décourage. M'enrage. Prie. Plie. Supplie. Sur-vis. Souris. Soupire et je continue... etc etc etc etc (carnet personnel, octobre 2014).

All artists are able to display their craft without the exertion and engagement that marks a performance from the soul. [But] if you are involved in something that engages you; confronting your own prejudices, fears, and limitations, rather than merely presenting what you already know; feeling your own discomfort and taking that discomfort into the terrain where the truth exposes you – then you are quite possibly in the territory of the vision. You are close to grasping the mystery of healing. You are then, only then, within reach of the gift that you can bring back to the world.

Estella Conwill Májozo (Lacy, 1995, p. 93)

CHAPITRE 3 LES EMPREINTES DU MONDE SIGNIFIANT EN MOI

3.1 Le récit autobiographique : ce qui rend mon univers signifiant

Je ne voulais pas définir dans l'abstrait les notions essentielles de ce mémoire dans un classique chapitre sur le « cadre épistémologique ». J'ai plutôt voulu ancrer ces définitions dans mon vécu, accordant en cela une importance équilibrée aux savoirs d'expérience et aux connaissances intellectuelles. Mon but, en faisant ce chapitre sous forme autobiographique, est de clarifier de quelles façons ces notions ont été agissantes dans ma trajectoire de vie, quels sens j'y ai donnés dans le passé, quelles relations ces notions ont eues entre elles pour rendre mon univers signifiant à mes yeux, leur influence sur mes actions en contextes créateurs, tout particulièrement au moment d'entreprendre un nouveau projet en communauté en 2009.

J'ai tenté de trouver une forme littéraire correspondante aux chemins que j'ai empruntés pour ce retour réflexif sur ma pratique, alors que je tentais de débusquer des imperçus et des savoirs implicites, de les conscientiser pour pouvoir transmettre mon expérience. Un souvenir revisité altérait ma conscience de ce que je vivais au présent et vice versa, un moment présent vécu en collectif jetait un éclairage nouveau sur certains de mes souvenirs. Le temps s'ouvrait, telle une œuvre. J'ai donc cherché, en écrivant ce chapitre, à tisser les fils bibliographiques avec des fibres biographiques, car c'est ainsi que j'apprends, que je comprends (ce qui m'arrive) et que je me dépends.

Il y a tant de voix qui résonnent dans mon théâtre intérieur, celles des femmes et des hommes qui ont été sur mon parcours de vie à travers mes lectures, mes nombreux projets d'art ou tout simplement sur ma route d'errance. Ces expériences relationnelles, parfois de simples rencontres fugitives, ont eu une énorme influence sur ma façon de voir et d'expérimenter le réel.

Nancy Huston écrivait que « devenir soi – ou plutôt se façonner un soi – c'est activer, à partir d'un contexte familial et culturel donné, toujours particulier, le mécanisme de la narration » (2008, p. 23-24). Je voulais rendre visible ce mécanisme de narration tout en écrivant. Alors que je construis et déconstruis mes questionnements comme des pièces de puzzle, je tente de garder vivantes mes réflexions dans l'écriture et les réécritures de mon mémoire. De ma mémoire. Ce faisant, se révèlent les notions centrales à l'œuvre dans ma vie et dans mon travail d'artiste; notions centrales dans la recherche qui m'a habitée tout au long de la maîtrise et du projet de création en collectif.

3.2 La genèse d'une artiste : identité, altérité et empathie

La première de ces notions est l'identité. Qu'est-ce que l'identité exactement? Jean-Claude Kaufman, dans son livre *L'invention de soi*, appelle ironiquement le concept d'identité « notion barbe à papa » tant on s'y colle les doigts à tenter de trouver une définition satisfaisante à travers ce qu'il appelle « le consensus mou » des disciplines qui s'y sont essayé. La difficulté, souligne-t-il (2004, p. 41-42), réside dans l'articulation entre la subjectivité et l'objectivité et la place précise de l'identité dans cette articulation. Kaufman résume le débat autour de la définition du concept d'identité à ceci : dans le consensus mou donné par différentes disciplines au terme d'identité, on retrouve une bataille entre deux camps, les tenants des déterminations sociales et culturelles font face aux tenants du libre arbitre et de la créativité personnelle. Au terme de sa brillante démonstration, Kaufman propose ceci :

Le processus identitaire s'inscrit dans une prise de distance avec les socialisations définissant un individu. Il est un instrument d'inventivité personnelle, souple, et aux modalités innombrables. Chacun peut s'en saisir pour ouvrir les failles les plus inattendues, dans une existence qui sinon se serait déroulée comme un destin inexorable. (2004, p. 208)

Dans un même ordre d'idée, Nancy Huston propose une perspective qui m'a beaucoup intéressée dans son livre *L'espèce fabulatrice*. Tenante également du point de vue constructiviste de l'identité, elle fait des rapprochements entre la littérature et la construction de soi, d'où son « *moi, je est une fiction* » (2008, p. 20). Kaufman quant à lui écrit : « l'identité est l'histoire de soi que chacun se raconte » (2004, p. 151). Ce qui constitue la fiction de l'individu, c'est une série de construits, de narrations d'avant sa naissance (le roman familial, les fables sociales, culturelles, religieuses, etc.) et de narrations que chacun se façonne au gré de son existence. « Quand je dis fictions, je dis réalités humaines, donc construites », écrit Huston (2008, p. 28), élaborant que « notre mémoire est fiction » (2008, p. 25), c'est dans notre structure humaine. Notre mémoire « passe son temps à ordonner, à associer, à articuler, à sélectionner, à exclure, à oublier, c'est-à-dire construire, c'est-à-dire fabuler » (2008, p. 25). En d'autres termes, les êtres humains cherchent à faire du sens et, écrit-elle dans les dernières lignes de son livre : « La vie a des Sens infiniment multiples et variés : tous ceux que nous lui prêtons. Notre condition, c'est la fiction; ce n'est pas une raison de cracher dessus. À nous de la rendre intéressante » (2008, p. 192).

À l'instar de Kaufman, je préfère le terme de « processus identitaire », sorte de mouvement perpétuel de création de soi. Lorsque délibéré, ce processus devient une véritable quête sur le plan personnel, social et politique. Il est notablement à l'œuvre dans les différents mouvements d'émancipation d'après-guerre auxquels je me suis intéressée¹³ et que je schématiserais ainsi : cesser de se voir ou de se concevoir comme le dominant (la pensée dominante) voudrait qu'on soit ou qu'on ne soit pas; retrouver son autonomie face à la loi du Maître, du Père, du mari, de l'État, de la *normose*, etc. Savoir et pouvoir se nommer soi-même; devenir le sujet de sa propre vie, parler en son nom. En d'autres termes, ceux d'Albert Camus, une quête identitaire suggère une posture de révolte plutôt que de ressentiment. Dans son essai *L'homme révolté*, Camus faisait la différence entre le ressentiment et la révolte : si le ressentiment se délecte à l'avance d'une douleur qu'il voudrait voir ressentie par l'objet de sa rancune, la révolte, au contraire, dans son principe, se borne à refuser l'humiliation, sans la

¹³ Le mouvement des droits civiques des Noirs américains, les mouvements féministes à partir des années 60, les luttes d'autonomie des peuples colonisés à travers l'hémisphère sud, le mouvement des lesbiennes dans les années 80, le mouvement LGBT, à partir de la déconstruction des genres, le mouvement Idle No More.

demander pour l'autre. L'homme du ressentiment, écrivait Camus, meurt d'envie, voudrait être un autre, l'autre. Alors que l'homme révolté refuse que l'on touche à ce qu'il est, réclame qu'on le reconnaisse pour et dans son intégrité (1951, p. 30).

Ma propre quête identitaire m'amena à vouloir inventer ma vie et explorer ce que je pouvais être, qui je pouvais être, plutôt que reproduire servilement un rôle socialement attendu en tant que femme blanche de ma génération, de ma classe sociale et de ma culture. À moi d'émerger comme sujet, aux côtés d'autres femmes et hommes sur le chemin de la conscience, pour échapper à l'inconsistance de rôles que je n'aurais pas choisis. Et c'est ici qu'entre en jeu le grand potentiel humain de réflexivité, de cette narrativité que décrit Huston, notre capacité, sinon notre devoir comme être humain, de réfléchir sur ce qui (nous) arrive et d'ajuster notre trajectoire. Rendre notre histoire intéressante. En d'autres termes, ce qui m'intéresse au plus haut point, c'est la *mobilité* à l'intérieur de ces constructions tant sociales que personnelles, comme on dirait déambuler, traverser, habiter des architectures sociales et intimes. Vivre et vivre mieux, au mieux. Ce qui m'a toujours intéressée, car cela me semblait être une clé pour accéder à un changement significatif, c'est la multiplicité des espaces identitaires, des façons de s'y incarner, des sentiments d'identification en pulsation, suivant le processus identitaire lui-même toujours mouvant. Kaufman parle quant à lui de multipolarité dans la conclusion de son livre (2004, p. 293). *Je* est construit d'innombrables strates, de couches, de niveaux d'appartenance qui se tissent et se retissent, qui font que *je* est *moi*; *je* se sent être *moi*. Certes, la notion d'identité est un construit. Mais le *sentiment* d'appartenance, l'affect, ont des effets bien réels pour qui les éprouve, c'est un *vécu* de l'intérieur, une expérience (du) sensible qui me donne un élan – ne pas en tenir compte risque de me détruire de l'intérieur. C'est là tout le sens du logion 70, de l'Évangile selon Thomas, tel qu'Alice Walker le cite en exergue de son livre *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose* (1983) : « If you bring forth what is within you, what you bring forth will save you. If you do not bring forth what is within you, what you do not bring forth will destroy you ».

Huston écrivait que « pour disposer d'un soi, il faut apprendre à fabuler. On l'a oublié après, commodément, mais il a fallu du temps, et beaucoup d'aide pour devenir quelqu'un »

(2008, p. 23). Je pense qu'on devient soi tout au long de sa vie, jusqu'à son dernier souffle. Mais on ne le devient pas seule.

3.2.1 Naissance ou adoption? 1961, je suis née avec le mur de Berlin.

Freud écoutait, médusé, le roman familial de ses patients. Sa découverte, immense : ce qui est déterminant est ce qui fait sens pour le sujet, et seulement cela. (Huston, 2008, p. 27)

Je ne suis pas née, j'ai été adoptée. À neuf mois. Ce sentiment très fort de mes origines perdues dans la nuit de mon histoire, je l'ai éprouvé d'aussi loin que je me souviens. Et d'aussi loin que je me rappelle, j'ai su que j'avais été adoptée. Lorsque j'étais enfant, j'aimais que Germaine, ma mère adoptive, raconte encore et encore comment elle et papa m'avaient trouvée à l'orphelinat. Comment, racontait-elle, ils avaient vu des dizaines de bébés, mais ce n'était pas encore « la » rencontre. Et comment ils m'avaient enfin « trouvée » dans la multitude de petits humains des crèches qu'ils visitaient : « dès qu'on t'a vue, on a su que c'était toi! »

Je ne saurais jamais si cette histoire était une fable encouragée par les services sociaux de l'époque¹⁴, mais ce qui m'intéresse de relever ici, c'est que par ce récit réitéré de mes origines, ma mère instaurait en moi le sentiment d'avoir été choisie. J'étais l'Éluë, pas le fruit du hasard, puisqu'on est venu à ma recherche, on m'a vue, on m'a choisie. Mes jours commencent avec le récit de cette élection, pas avec ma naissance dont il n'existe aucune narration ni aucune trace. C'est seulement à l'âge adulte que je me suis rendu compte comme j'avais fait mienne cette narration d'adoption; et comment, de simple récit, cette fable s'était muée en une sorte de mythologie personnelle constitutive. Si l'adoption fut un événement fondateur dans ma psyché, l'état d'orpheline, celui d'avoir été abandonnée, pourtant objectivement antérieur à l'adoption, est demeuré longtemps obscur, dormant dans mon inconscient. L'examen plus approfondi de ce qui semble à l'œuvre dans certaines de mes actions, par l'analyse praxéologique et l'explicitation, m'a permis d'apercevoir l'ombre de ce que j'en suis venue à appeler ma condition d'enfant *surnaturelle*.

¹⁴ En effet, les travailleuses sociales ont souvent encouragé les parents adoptifs à formuler ce genre de récit (Lifton, 1988, p. 21).

Ainsi, ma vie est un palimpseste. La première scène de ma biographie, c'est d'avoir été abandonnée par celle qui m'a donné la vie. Les épisodes subséquents se sont superposés jusqu'à effacer de la surface l'état premier qui m'a constituée : l'informe, l'infortune, l'épreuve originelle qui marqua ma venue au monde. J'ai été abandonnée et j'ai eu à m'assurer, me rassurer, m'assumer dans le monde microspectif que fut la crèche d'Youville. Les neuf premiers mois de ma vie, j'ai été suspendue dans le vide. Aussitôt née, aussitôt déracinée. Aussitôt déplacée. Aussitôt réfugiée. À l'échelle d'un petit bébé, c'est une très longue période de temps qui laisse forcément son empreinte. J'écris ceci sans pathos particulier car pour être honnête, je n'ai jamais ressenti de souffrance dans le fait d'être une enfant adoptée. Mais avec ces sentiments fondateurs aux pôles contraires (l'abandon et l'élection) s'est développé celui de n'appartenir qu'à moi-même. Je ne me sentais pas appartenir à cette famille qui pourtant m'accueillait, me chérissait, faisait de moi leur fille. D'aussi loin que je me rappelle, j'ai éprouvé ce double sentiment, celui d'être l'Étrangère et celui d'être l'Élue. Étrangère, comme le chat ou le chien ou l'oiseau peuvent avoir été adoptés et aimés par une famille, mais ils n'en demeurent pas moins d'une autre espèce. Ce sentiment d'étrangeté n'empêchait nullement l'affection ou la vie familiale, mais au fond de moi, je ressentais une vague menace, celle d'être retournée d'où je venais si je déplaisais¹⁵. Très tôt donc, s'est instaurée en moi confusément la notion de mérite, l'autre côté de la médaille de l'élection.

Pourtant, aussi paradoxal que cela puisse paraître, j'éprouvais aussi un sentiment de liberté, de dégagement : je suis différente, je suis « d'ailleurs ». Je viens d'ailleurs, certes, mais d'où? Un seul lieu, plutôt anonyme, est rattaché à ma naissance, l'hôpital où je sais être née. Puis un premier lieu de résidence tout aussi anonyme, durant neuf mois, la crèche. Je n'ai pas d'images, pas de visages, pas d'histoires, pas de traces tangibles. Alors, lorsque j'étais enfant, tout était à inventer. Parvenue à l'âge adulte, plutôt que de faire une recherche sérieuse sur mes origines, j'ai préféré continuer d'inventer. Mon ailleurs, mon pays natal, ma famille d'origine, ce fut depuis mon plus jeune âge le monde imaginaire, le monde de la création. Je me suis inventé une sorte de mère mythologique plutôt que biologique, telle un

¹⁵ Loin d'être exceptionnel, ce ressenti est fréquemment évoqué chez les adoptés (Lifton, 1988, p. 32).

personnage dans mon cinéma intérieur¹⁶. Curieusement, je me suis inventé un personnage mais aucun épisode. Mon imagination demeurait dans le présent. La fiction devenait plutôt un possible d'exister, d'être, exactement comme dans la création, l'art crée de toutes pièces (de) la réalité. Encore maintenant, je vis de la réalité dans mon studio, ma salle de répétition, dans les deux heures de spectacle. Ce qui se vit dans ces moments intenses est bien réel, incarné, incorporé, partie prenante de ma vie, au même titre que prendre le bus, participer à une réunion, dormir ou manger. Je nommerais cela « réalité augmentée », un surcroît du sentiment d'être vivante.

En me sentant sans racines, je me suis sentie libre de mes mouvements. Mes parents adoptifs ont certes grandement facilité ce sentiment, car en plus de leur amour inconditionnel, ils m'ont toujours laissée libre de choisir ce que je souhaitais faire dans la vie : *ce qui nous importe, c'est que tu sois heureuse*. Je me suis donc sentie libre de me construire comme je voulais. J'ai voulu m'inventer, consciente très jeune que j'étais l'auteure de ma vie et non pas le produit attendu d'une pression familiale, d'une filiation avec tout son poids sur les (non) choix individuels.

J'ai longtemps pensé que ce sentiment d'être une étrangère était mon chagrin archétypal, ma « ligne de faille », pour reprendre l'expression de Nancy Huston (2006). Mais en examinant mes sentiments de plus près à travers l'écriture, j'en suis venue à considérer les choses autrement. Ma déchirure, c'est l'abandon, le déracinement et le chagrin de ne pas ressentir cette perte; ma malédiction, c'est d'avoir le sentiment d'avoir à mériter d'avoir été choisie. Mais l'aspect lumineux de ma condition d'adoptée est justement dans ce ressenti d'être une étrangère. Une espèce d'impression d'apesanteur. Car mon sentiment de liberté, c'est l'errance du pèlerin, le voyage, la capacité de me déplacer. La contingence, l'état passif, c'est d'avoir été abandonnée à la naissance. L'acte de liberté, c'est de me donner sans cesse naissance en marchant sur des petits chemins de traverse; casser le pattern de me faire choisir en choisissant, en allant vers les autres; créer du réel en me servant de la fiction. Je sais comment faire depuis le début de mes temps.

¹⁶ En effet, je me suis amusée à m'imaginer être la fille de la grande actrice italienne Anna Magnani, puisque ma mère adoptive m'avait dit que ma mère biologique était italienne. Ce qui est intéressant, c'est que j'ai su seulement à l'âge adulte que le physique de ma mère biologique correspondait à celui de la star italienne.

3.2.2 Croire perdre la foi : du sentiment d'être AUTRE à ressentir l'AUTRE

C'est encore l'hiver, une fin d'après-midi. Je suis en secondaire I. J'ai douze ans. Je suis à la pastorale, assise sur un billot de bois. Tout est silencieux. Sombre. Je suis seule, puis la présence diffuse de l'aumônier. Une vision du Christ sur la croix, une sensation insupportable. Les clous dans ses mains, ses pieds. La couronne d'épines lui entaillant le front. Tous ces spectateurs, le visage enlaidi par la cruauté... La gorge serrée, sèche, je me dis qu'aucun père, fût-il un Dieu, ne laisserait souffrir son enfant de la sorte. Ne permettrait autant de souffrance. La souffrance de Jésus s'ouvrait sur l'abyssale souffrance du monde, dans le monde, et je me sentis submergée. C'est à partir de cet après-midi d'hiver que je cessai de croire en Dieu. Du même souffle, je ressentis profondément la souffrance qui m'entoure, les injustices, la méchanceté d'un monde m'apparaissant peu hospitalier. L'image qui est apparue dans ma conscience, c'est Jésus qui se dissolvait dans l'humanité; sa souffrance se dissolvait dans la souffrance du monde, dans le vivant du monde animal, végétal, humain.

Rétrospectivement – et pour cela il aura fallu que je traverse d'autres épisodes marquants de vie, que je raconte un peu plus loin dans ce chapitre, pour en saisir les sens plus profonds – je peux voir dans ce que je viens de raconter un épisode-cœur, mais aussi une expérience du cœur. Mon *éprouvé* de la souffrance, celle du monde qui me traversait, fut fulgurant. Ce n'était pas une vue de l'esprit mais une sensation physique et psychique qui m'a littéralement déplacée, réveillée du sommeil de l'enfance. Au moment de l'expérience, l'intensité de ce que j'ai ressenti me fut intolérable. Ma souffrance s'est liée à celle du monde que je contemplais pour la première fois. Le sens de cet épisode imprimé dans ma conscience pendant plusieurs années fut la perte de Dieu. Je pense aujourd'hui que ce qui fut le plus agissant, quoiqu'imperçu pendant longtemps, ce fut la naissance du sentiment de ma mission (et de mon plus grand défi) dans cette vie. Mon cœur d'enfant de douze ans a répondu ainsi à l'appel : si Dieu n'aime pas ses créatures et les laisse souffrir, je n'aurai de cesse de tenter de les aimer et d'apaiser leurs souffrances. Je ne le savais pas encore mais je venais de faire des vœux de *bodhisattva* pour la première fois. Trop jeune. Je découvrirai beaucoup plus tard le *Soutra du diamant*, qui est le récit d'une conversation entre le Bouddha et son disciple

Subhuti. On y retrouve en substance ce qu'implique faire vœu de bodhisattva, à savoir pratiquer pour tout le monde, pour les arbres, les animaux, les minéraux, l'eau.

Nous pratiquons pour les êtres vivants ayant une forme et ceux qui n'en ont pas, pour les êtres vivants ayant des perceptions et ceux qui n'en ont pas. Nous formons le vœu de mener tous ces êtres sur la rive de la libération. Or, quand nous les avons tous conduits sur la rive de la libération, nous réalisons qu'aucun d'entre eux n'a été conduit sur la rive de la libération. C'est l'esprit du bouddhisme mahayana. (Thich Naht Hanh, 1997, p. 54)

Par ailleurs, si ce que j'ai vécu consciemment ce jour-là est le sentiment d'avoir perdu la grâce de la foi, du même souffle naissait l'intuition d'une autre grâce. Celle d'un ressenti profond de reliance. C'était la première fois de ma jeune vie que je me suis sentie cellule du même grand corps de l'humanité (Peace Pilgrim, 1994, p. 18), comme intrinsèquement reliée à quelque chose de plus grand que ma simple personne. En d'autres termes, la perte de la foi est allée de pair avec le sentiment d'altérité à travers la compassion, « la sympathie dans la douleur ou la tristesse, la participation à la souffrance d'autrui » (Comte-Sponville, 1995, p. 139). Ce fut mon premier contact avec l'empathie, une expérience partielle d'*Einfühlung*, et voici une autre des notions importantes de ce mémoire : à la fois « l'autre-moi et l'autre en moi », pour reprendre les termes d'Edith Stein (Godart, 2011).

Stein, brillante étudiante de Husserl, reprit l'idée de Lipps d'une « participation intérieure » de l'autre en soi, mais elle précisera dans ses travaux que l'*Einfühlung* n'est pas un savoir, mais une expérience. Comme le résume Elsie Godart dans son livre sur Stein, *L'amour de l'autre*, c'est une expérience intérieure qui permet de ressentir les émotions d'autrui (Godart, 2011). Elle note également que pour ressentir les émotions de l'autre, il faut avoir déjà ressenti cette émotion en soi car « celui qui n'a jamais pu éprouver de chagrin ne peut reconnaître le chagrin d'autrui » (2011, p. 47). Ce point est très important, puisque « l'*Einfühlung*, en plus de la reconnaissance des émotions de l'autre [implique] la connaissance de ses propres émotions ». Mais plus encore :

Il ne s'agit pas simplement de saisir les vécus d'autrui dans ce qu'ils ont de plus objectif, ou encore de faire miens ses propres vécus; il s'agit au contraire de saisir de l'intérieur les vécus d'autrui tels que lui-même les a vécus et non en les réduisant à mon propre champ de conscience. Ainsi, le sujet et son vécu nous apparaissent immédiatement, par une même saisie, dans une même unité. Et Edith insiste sur ce point : « Il ne s'agit pas d'une simple expérience théorique sous l'angle du sujet et de ses vécus, mais encore sous les traits d'un "sujet vivant". » (2011, p. 57)

C'est pourquoi je parle de mon expérience comme d'une intuition, ou peut-être, d'un pré-sentiment. Car si j'ai effectivement ressenti la souffrance du monde ce jour-là, ayant une connaissance intime de l'abandon, je m'en suis dissociée inconsciemment, encore trop jeune pour savoir développer une solidarité qui transcenderait justement cette souffrance en redonnant à l'autre son visage (Levinas, 1982, p. 80), en traitant l'autre en « sujet vivant »; cela viendra beaucoup plus tard dans ma vie. À cet instant, l'étincelle de réponse dans l'amour me fit vaciller et migrer vers une autre émotion : la colère... pour ne plus ressentir ce malheur en moi? J'ai cessé de prier ce jour-là, mais j'ai commencé à me battre contre ce que je considérais injuste et impardonnable. Je suis partie en guerre et j'avais choisi mon camp, celui des opprimés. Cela me prendra des années à comprendre que ce qui me relie à tous les combats – à tous les camps? – ce n'est pas la colère, c'est l'amour. À ce propos, je me rallie totalement à bell hooks, pour qui l'amour constitue une pratique de liberté (2006, p. 243). J'y reviendrai au chapitre six.

3.2.3 Embrasser l'art comme façon d'être et de vivre.

J'ai dix-sept ans, j'entreprends mes études collégiales en cinéma. Je veux faire des films. J'aurais pu choisir de continuer ma formation en musique et tenter ma chance au conservatoire¹⁷ mais c'est ma passion pour le cinéma d'auteur qui l'a emporté. Je ne me suis pas imaginée comédienne mais réalisatrice, comme ces artistes dont je dévorais les œuvres – les Duras, Tanner, Resnais, Antonioni, Visconti, Kurozawa, Kobayachi, pour n'en nommer que quelques-uns. Mais parallèlement à mes études en cinéma, j'ai recommencé à aller au théâtre et à en faire comme activité parascolaire. C'était l'âge d'or du théâtre de création au Québec à la fin des années 70 et début 80 (Théâtre de L'Eskabel, Les Enfants du Paradis, le Théâtre Expérimental de Montréal, les Mimes Omnibus, etc.); j'ai découvert les grands théoriciens et metteurs en scène (notamment, Gordon Craig, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Fernando Arrabal, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Augusto Boal, Judith Melina, Julian Beck, Peter Shumann, Ariane Mnouchkine) et du coup, j'ai réalisé tout le potentiel artistique d'un « art du moment » et de proximité. Le potentiel subversif de la *rencontre* avec

¹⁷ J'ai eu une formation en musique durant les cinq années de mon secondaire, comme tromboniste.

le public. Le théâtre me sembla beaucoup plus accessible et pouvant m'offrir plus de liberté que le cinéma, largement contrôlé par les industries et les distributeurs. Les chances de pouvoir réaliser des films en toute liberté de création me semblaient bien minimes, particulièrement pour une femme en 1980¹⁸. Mais outre l'aspect financier, quelque chose de plus essentiel m'a beaucoup intéressée : le caractère de l'immédiateté de l'expérience, la rencontre dans le même espace-temps entre les artistes et les membres du public, l'aspect performatif donc, comportant toujours une part d'imprévisible. Les promesses de la re-création¹⁹ et l'aspect « œuvre ouverte » m'ont séduite. La notion de risque m'attirait, le défi d'avoir toujours à réagir – rester vivante donc – et de créer avec des éléments qu'on ne peut prévoir, qu'on ne peut donc pas contrôler ou fixer de façon permanente; ce côté de l'improvisation qui rend non seulement la vie si vivante mais l'art si vivant, si proche de l'expérience humaine. Il y a toujours le risque de se casser la gueule devant beaucoup de monde. Et là, que faire? Ne serait-ce pas là que la réelle création se trouverait?

Mes deux années d'études collégiales ont été déterminantes. J'y ai découvert simultanément l'art d'expérimentation et l'art politique et l'heureux mariage des deux. C'est aussi au cours de ces deux années que je suis partie voler de mes propres ailes, quittant à dix-huit ans la maison familiale pour aller vivre avec ma première amante. J'allais de découverte en découverte. Mes cours de littérature, de cinéma, d'histoire de l'art et de philosophie semblaient s'entrelacer. Tout faisait sens dans mon jeune esprit. Je ne vivais pas cela comme une accumulation de connaissances mais comme les ingrédients, les éléments d'une même et plus vaste entreprise de sens. C'est dans mon esprit que cette alchimie se faisait car les matières, comme telles, étaient détachées les unes des autres et présentées dans des cours et des corpus séparés. J'avais déjà cette posture d'être *agent liant* entre des mondes différents, comme je l'expérimenterais plus tard sur mes terrains de pratique.

C'est donc en théâtre que je décidai de poursuivre mes études, à vingt ans, choisissant l'université plutôt qu'une école de théâtre car ce milieu me semblait plus propice aux

¹⁸ Comme en témoignent les rares réalisatrices québécoises à cette époque (Anne-Claire Poirier, Sylvie Dansereau ou Paule Baillargeon).

¹⁹ Je n'ai jamais aimé le terme de « représentation théâtrale » qui m'évoquait refaire toujours la même chose à des moments différents.

expérimentations. De plus, c'est la mise en scène et la recherche qui m'animaient, pas de devenir comédienne²⁰. J'étais fascinée par les personnages que l'on crée de toutes pièces, peu importe l'histoire, l'action, les détails de la fiction, fascinée par la présence de la narratrice, celle par qui arrive le récit. La structure narrative donc et la voix. Mais ce qui est venu m'intercepter, pour ainsi dire, c'est la présence dans le même espace-temps des personnages et du public dans la salle : les corps dans la rencontre; le corps de la rencontre. Je me demandais alors : tous ces gens qui se déplacent pour venir assister à une pièce, délaissant leurs préoccupations quotidiennes pour s'immerger dans la vie de ces acteurs-personnages, ces spectateurs-citoyens qui luttent au jour le jour pour s'affirmer dans leur singularité, comment expliquer qu'ils se dépouillent ainsi volontairement, en payant même, de leur pouvoir d'action, pour devenir « spectateurs » de la vie artificiellement active de personnages de fiction? Se projettent-ils ou s'oublient-ils, le temps d'une pièce, dans des personnages vivant au même moment qu'eux? Ont-ils envie d'intervenir ou au contraire veulent-ils demeurer bien protégés dans la salle sombre? Voulaient-ils être quelqu'un d'autre le temps du spectacle, se dissoudre dans une autre identité que la leur ou se distancer pour mieux voir qui ils sont? Bref, toutes ces questions où s'intersectent esthétique et politique m'ont passionnée très jeune : l'« identification » de Stanislavski et de l'Actors Studio, la « distanciation » et « l'historicité » de Brecht, la *catharsis* dans le théâtre grec, « le théâtre et son double » d'Artaud, les « sur-marionnettes » de Craig, les cabarets dadaïstes, les « spect-acteurs » et le théâtre de l'opprimé de Boal, le body-art des artistes performeurs américaines.

À l'origine, dans le théâtre grec, *théâtron* désignait « l'endroit d'où l'on voit le spectacle, l'espace des spectateurs » (Pavis, 1987, p. 416). Le développement moderne du théâtre, avec l'avènement des éclairages électriques, a jeté cet espace des spectateurs dans le noir, derrière un quatrième mur, sorte de mur invisible séparant la scène de la salle (Pavis, 1987, p. 309). Quant à moi, à l'instar de nombreuses pratiques contemporaines qui feront tomber ce mur imaginaire, je me suis intéressée à la vue imprenable qu'on a de la salle

²⁰ Par ailleurs, j'avais lu un texte du grand réalisateur russe Eisenstein qui disait, en substance : pour être un bon metteur en scène, il faut être au moins un piètre comédien. Le bon sens de sa remarque m'a amenée à vivre l'expérience de jeu d'abord pour cette raison, comprendre de l'intérieur, à partir de mon expérience, les défis de l'interprétation et ainsi apprendre à diriger comme metteur en scène.

lorsqu'on est sur la scène. En abolissant la division scène-salle, tout pouvait devenir théâtre. « Le monde entier est un théâtre, et tout le monde, hommes et femmes y sont acteurs » disait Shakespeare dans *Comme il vous plaira*. Une proposition reprise dans son sens littéral, dans sa promesse, par plusieurs metteurs en scène au vingtième siècle, de Piscator à Peter Shumann du *Bread and Puppet*. Et pour cela, il a fallu abolir l'illusion de séparation et (re)commencer à voir devant qui, pour qui, avec qui et pourquoi l'on jouait²¹. La salle sombre, où nous sommes tous et toutes à l'abri des regards, dans une salle de cinéma ou dans une salle de théâtre, ce trou noir m'a toujours posé problème. Le théâtre a commencé à me passionner quand j'ai découvert des pratiques différentes du théâtre bourgeois²² que j'avais vu à l'adolescence, qui subvertissaient les conventions du théâtre institutionnel en terme d'espace (abolissant la sacro-sainte distance entre les acteurs et les spectateurs), en terme de jeu (abolissant le quatrième mur, intégrant des approches de danse, de conteur, de cabaret, s'adressant directement aux gens dans le public, rompant avec la convention du « comme si » ou du comme s'il n'y avait pas de spectateurs), en terme de trame narrative et de dramaturgie (pigeant allègrement dans la vie quotidienne, le « gestus » de la vie, le vocabulaire du langage vivant, parlé, une poésie du quotidien en rupture avec un théâtre plus littéraire, structuré de façon convenue en actes et en scènes), en termes interdisciplinaires (mélangeant la pureté des langages expressifs et des médiums).

Bref, au centre de la pratique théâtrale que je souhaitais avoir, il y avait l'espace créateur avec le public car j'y voyais les promesses d'une œuvre ouverte. Je trouvais aussi que, somme toute, le rapport au public était souvent un aspect délaissé, encore peu défriché malgré les fascinantes expériences au 20^e siècle, particulièrement du côté de la performance,

²¹ Dans le théâtre moderne se jouant sur une scène devant public, les éclairages sont tellement éblouissants qu'aucun acteur ne peut distinguer qui se trouve dans la salle, même quand ils font semblant de parler au public, les acteurs ne le voient pas. Par contre, dans le théâtre de la *commedia dell'arte*, dans ses origines de théâtre de foire, les acteurs interpellaient souvent des spectateurs, qu'ils regardaient directement et qu'ils avaient pris pour cible... comme le feront les acteurs du *Living Theatre* dans les années 60-70.

²² Peter Brook, dans son livre *L'espace vide*, utilise le terme *deadly theatre*, traduit par *théâtre bourgeois*, pour décrire un théâtre à la fois mort et mortellement ennuyant, allusion au théâtre étroitement traditionnel, théâtre de boulevard, conventionnel et commercial (Brook, 1977, p. 25). Ce seul genre de théâtre que j'avais vu dans mon adolescence et qui, au mieux, m'avait laissée de glace et au pire fortement agacée.

des happenings et du théâtre d'intervention²³. Bref, il y avait encore beaucoup d'espace pour expérimenter, me disais-je. J'ai eu envie de sortir le théâtre de sa tour d'ivoire, ou devrais-je plutôt dire sortir de la tour d'ivoire du théâtre, pour en faire dans la cité dans des espaces non consacrés. Le théâtre et la vie, dans la vie.

C'est à cette époque que je rencontrai les écrits de Simone Weil. Ses mots : « il est temps de renoncer à rêver la liberté, et de se décider à la concevoir » (1955, p. 85) sont restés gravés dans mon esprit.

3.3 La jeunesse d'une artiste ou s'engager par l'art et le féminisme

Après l'identité, l'*Einführung* et le théâtre, je dois maintenant parler du féminisme. En écrivant ces lignes, je souris de ma prétention à 20 ans. Mais il en fallait une bonne dose pour ne pas me décourager ou me conformer, quand bien même ce serait me conformer dans un art expérimental. Peut-être que si j'avais été un homme, la recherche formelle m'aurait suffi. Mais comme jeune femme au début des années 80, je constatais comment la parole des femmes était peu considérée dans la culture dominante, malgré quelques écrivaines ou artistes célèbres. Le travail artistique des femmes était considéré comme mineur dans le monde de l'Art, il fallait faire des recherches à n'en plus finir pour les extraire de l'oblitération historique. Comme jeune artiste, je ne trouvais pas d'image, pas de personnage, pas de modèle auxquels m'identifier, qui rendraient compte de la diversité de l'existence des femmes. J'étais indignée du peu de place qu'on nous laissait comme créatrices; j'étais outrée par l'image réductrice, objectivée, sexiste du corps des femmes dans la culture en général. Et en 1980, je n'étais pas la seule à m'insurger contre cette appropriation : le corps des femmes était devenu le théâtre intime et politique d'une quête d'émancipation; « notre corps, nous-mêmes », comme disaient les féministes américaines de Boston. En effet, la fin des années 70

²³ Je pense notamment aux expériences de théâtre d'agit-prop les journaux-vivants, les expériences de Meyerhold des années 20 (Mignon, 1986); plus près de nous, le théâtre forum d'Augusto Boal (1977), le Living Theatre et le Bread and Puppet amenaient les gens du public sur la scène ou le théâtre dans la rue durant la guerre du Viet Nam; la danseuse américaine Anna Halprin faisait danser femmes et hommes sans expérience préalable dans de grands spectacles; au Québec, le Théâtre expérimental de Montréal multipliait des expériences avec le public; le Théâtre de Quartier montait des créations collectives avec des non professionnels déjà dans les années 70, pour ne nommer que quelques exemples.

et le début des années 80, c'était l'âge d'or du féminisme radical au Québec et de la grande communauté lesbienne à Montréal, des mouvements qui s'inscrivaient dans la mouvance des grandes quêtes identitaires américaines et européennes. Deux spectacles de théâtre féministe marqueront cette période, en inscrivant justement la question du corps des femmes dans la sphère sociopolitique québécoise, *La nef des sorcières* (1975) et *Les fées ont soif* (1978). Un réel courant révolutionnaire unissait écrivaines, artistes, militantes dans la rue lors de grosses manifestations réclamant « la nuit, les femmes sans peur » ou « notre corps nous appartient » ou à l'intérieur de différentes collectives de réflexion politique et identitaire. Pour ma part, j'ai plongé dans cette rivière aux eaux vives qui me donnait énergie, espace physique, intellectuel et imaginaire pour me créer en même temps que je créais avec d'autres qui se voyaient elles aussi comme des exploratrices.

3.3.1 Justice sociale, féminisme radical, art expérimental

C'est en 1979 que j'ai découvert Le Théâtre Expérimental des Femmes (TEF)²⁴, qui a eu une influence décisive dans mon trajet de créatrice. Le TEF était certainement, à ses débuts, le carrefour des artistes et des écrivaines féministes engagées de la scène montréalaise; toute une génération de jeunes comédiennes y sera fortement influencée par les expérimentations autour du corps et de l'imaginaire collectif féminin revendiqué par les fondatrices. Mon premier contact avec ce théâtre fut comme spectatrice enthousiaste lors de leur première pièce, *La peur surtout*. Puis j'y ai suivi des ateliers de jeu et d'improvisation en 1980-81. J'ai eu ensuite la chance d'être dirigée en 1982 par Pol Pelletier, lors d'une production de théâtre universitaire à l'UQAM. Pol remonta *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*²⁵ et me demanda d'interpréter les rôles qu'elle-même avait joués à la création en 1978. Puis j'ai accepté son offre à l'automne 1982 de jouer dans leur théâtre de la

²⁴ Pol Pelletier, Louise Laprade et Louise Lecavalier quittèrent le Théâtre Expérimental de Montréal pour créer leur théâtre : « je veux faire un théâtre féministe, c'est-à-dire un théâtre qui affirme l'existence d'une culture et d'une histoire de femmes complètement occultées, refoulées, ignorées jusqu'à nos jours. Un théâtre qui conscientise mais aussi qui exalte. Un théâtre fondé sur la découverte d'une mythologie enfouie. » (Pol Pelletier, TRAC FEMMES, décembre 1978, p. 112)

²⁵ Cette pièce fit sa marque à l'époque au Théâtre Expérimental de Montréal : les actrices-créatrices de ce spectacle décidèrent de quitter le TEM pour fonder un lieu de création entièrement dirigé par des femmes, inspirées par l'expérience new yorkaise du Women's Experimental Theater.

rue Notre-Dame, dans *Ballade pour trois baleines*, mon premier engagement professionnel. Je venais d'avoir 21 ans. Mes entretiens avec Louise Laprade, avec qui j'ai eu de nombreuses conversations sur le corps et la place des femmes au théâtre, contribuèrent à me faire avancer dans mes réflexions, tant au niveau politique qu'au niveau de la création. Son « il faut s'imaginer autre » est resté gravé dans ma mémoire jusqu'à ce jour.

L'art et l'engagement se sont donc naturellement entrelacés pour la jeune artiste que j'étais. Je devrais inventer pour exister, et inventer avec d'autres. En inventant de nouvelles images, de nouveaux personnages, en les mettant en scène, en les incarnant dans l'espace public, nous participions à changer le monde. En proposant des imageries nouvelles puisées dans l'imaginaire ou rescapées de l'histoire, la création devenait une action subversive qui remettait en cause les valeurs de domination du patriarcat et de l'hétérosexisme imposées comme des en-soi naturels. L'auteure de *L'Eugélonne*, Louky Bersianik, l'avait si bien formulé, « soyons de terribles vivantes ». La subversion s'est incarnée pour moi dans ce que j'appelais « un art pour », un art qui propose d'autres modèles, d'autres façons d'être ou d'agir dans le monde, plutôt qu'un « art contre », un art qui se contenterait de dénoncer des valeurs, des injustices ou des oppressions. La subversion, pour moi, était synonyme de « biophilie », pour reprendre le terme de la philosophe féministe Mary Daly (1979), c'est-à-dire découvrir des dimensions célébrant le vivant, révéler ce que nous sommes aussi capables de vivre, de faire, d'éprouver, de transcender en l'expérimentant dans l'art.

Je retrouverai, plusieurs années plus tard, ces mots qui reformulent de façon sociologique ce que je pensais de façon politique et poétique en 1980 : « la modernité se caractérise par le fait que l'individu n'est plus strictement assujéti à des rôles imposés » (Kaufman, 2004, p. 73), soulignant ainsi la multiplication des rôles possibles.

3.3.2 L'abolition de la notion de public : quelques expériences

J'ai monté ma première pièce²⁶, *Querçon et Clacly*, en deux versions durant l'été 1983. La première version, sorte de lecture mise en espace, s'est jouée dans un espace théâtral

²⁶ À dire vrai, c'était ma deuxième, la première était une œuvre de jeunesse (17 ans), composée de quatorze scènes, la plupart sans mots, sortes de tableaux vivants avec musique, marionnettes rudimentaires, masques et

éclaté et vide à l'UQAM (maintenant appelé studio Claude-Gauvreau) : deux comédiennes-personnages et l'auteure se mettaient en jeu au milieu du public assis par terre. Lors de la deuxième version, quelques semaines plus tard, les mêmes actrices jouaient dans la cour intérieure jouxtant l'appartement de l'écrivaine Marie Savard, en plein cœur du Plateau Mont-Royal : les spectatrices se tenaient debout sur la galerie du premier étage, regardant les comédiennes jouer en trompe-l'œil. Dans cette pièce, ce n'était plus des « personnages en quête d'auteur » (Pirandello) mais des personnages devenues « humaines » dialoguant avec l'auteure.

Forte de cette première expérience, j'ai monté l'automne suivant en production libre à l'UQAM *Où est passée Unica Zürn? Ou L'alerte écarlate*. Il s'agissait d'une adaptation très libre de la pièce d'Anne-Marie Provencher, du Théâtre Expérimental de Montréal, inspirée de la vie de la peintre surréaliste suisse allemande. J'ai utilisé le même grand espace noir que précédemment mais cette fois, l'espace était traité comme une grande galerie d'art ou une salle de musée. Le public montait d'abord sur la mezzanine d'où on ne pouvait rien voir de l'espace inférieur, c'était comme un immense trou noir. Puis la lumière jaillissait, laissant voir d'immenses structures en bois, sortes de grands paravents aux formes géométriques variées, qui délimitaient les lieux où se dérouleraient les scènes. Les gens devaient redescendre et déambuler comme s'ils allaient voir une exposition. Tout au long du spectacle, les membres du public déambulaient au gré des « stations » où se déroulait l'action, traitée en courtes scènes. Les gens pouvaient aussi déplier les papiers froissés en boulette qui jonchaient le sol et sur lesquels étaient inscrits différents messages²⁷. Dans l'un des espaces de jeu, la Vénus de Botticelli faisait éclater son cadre pour en sortir, prenant tout l'espace scénique, s'exprimant enfin, après toutes ces années enfermée dans l'œuvre du Maître et s'adressant directement au public. D'objet de contemplation, elle devenait sujet à part entière, créatrice de sa propre parole. La fin de ce court spectacle²⁸, qui tenait davantage

fortement influencée par le Théâtre Expérimental de Montréal et *Les Enfants du Paradis* (l'ancêtre de *Carbone 14*).

²⁷ Au début du spectacle, la structure centrale formait un grand cercle dans lequel se trouvaient toutes les boulettes de papiers, d'une hauteur de sept pieds. La personnage maîtresse de cérémonie en sortait, apparaissant ainsi sortie « des poubelles de l'histoire » et libérait toutes ces archives rescapées de l'oubli...

²⁸ Trente-cinq minutes si ma mémoire est bonne... alors que le *preset* prenait trois heures!

de la performance que du théâtre, se ponctuait par une imposante mise en branle et un réarrangement de toutes les structures qui, mises bout à bout, allaient former une grande spirale dans laquelle s'engouffrait Unica Zürn. C'était comme si elle réintérait son cerveau, son âme, son cœur.

En résumé, ces premiers essais posaient la question du rapport au public, mais ne l'abolissaient pas. Il s'agissait cependant d'expériences spatiales qui mettaient cette question au centre de la rencontre. La rencontre était en quelque sorte le propos de l'œuvre, peut-être même l'œuvre elle-même; du moins, était-ce une esquisse de cet ordre. Les membres du public se rapprochaient, devenaient un peu comme ce que j'aimais appeler « des esprits dans le monde des vivants de fiction ». Les actrices jouaient à quelques mètres, parfois centimètres, du public. Quelque chose était provoqué, mais au fond, c'était une expérience d'éclatement disciplinaire qui était plutôt en jeu : le spectateur ou la spectatrice déambulait comme dans une exposition; elle pouvait approcher du tableau, de l'objet, de la sculpture vivante parfois à quelques centimètres. Mais elle n'avait toujours pas le droit de toucher à l'œuvre, c'est-à-dire de réellement en faire partie. Il y avait déplacement disciplinaire plutôt que rupture dans le rapport. Une rupture qui aurait permis d'être en interaction et donc, d'être partie prenante, pensante, agissante, créatrice délibérée dans l'œuvre. Tout de même, ce furent mes premiers pas déterminants : en continuant ma quête dans les années qui allaient suivre, je suis totalement sortie du médium lui-même et de ses lieux de représentation. Je suis sortie de la discipline théâtrale pour errer à travers les disciplines.

3.3.3 Existence lesbienne et quête identitaire : le Salon des Tribades ou l'apparente rupture

Un aspect très important s'est rapidement retrouvé au centre de mon travail sur l'imaginaire. C'est la question de l'intériorisation de l'oppression, où l'on croit agir avec tout son libre arbitre, mais en fait, nous reproduisons inconsciemment un pattern social qui nous opprime nous-mêmes. Comme le faisait remarquer Audre Lorde, à la suite de Paulo Freire, la véritable cible du changement révolutionnaire, ce ne sont jamais seulement les situations opprimantes que nous cherchons à éviter, mais cette partie de l'opprimeur qui est enracinée

profondément à l'intérieur de nous²⁹ (Lorde, 1984, p. 123). Augusto Boal, à la suite de Paulo Freire, parlait de colonialisme intériorisé, d'un imaginaire aliéné par les discours dominants, ces petites voix qui résonnent en nous, venant de l'extérieur de soi, mais vécues de l'intérieur comme « le flic dans la tête » (Boal, 1982). L'étymologie du mot « aliénation », qui vient du latin *alienus*, signifie « autre » ou « étranger ». En ce sens, devenir soi à travers une quête identitaire, c'est à mon sens choisir sa voix et sa voie. Cette quête d'affranchissement se fait aussi dans une dynamique avec des pairs, en se sentant appartenir à un ensemble qui dépasse chaque individu, en développant sa conscience du systémique, en agissant sur sa capacité comme être humain « d'être acteur autonome de sa vie et de participer pleinement à la transformation du monde » (Ampleman, 1983, p. 264). Mais pour cela, il est nécessaire d'apprendre à débusquer les *impensés* (Lapassade, 1991, p. 54) dans ce que l'on croit savoir, de soi et du monde. Ce que je résumerai plus tard dans ma vie par cette formule simple : mais au fait, qui parle quand *je* parle?

Qui étais-je effectivement à travers le concert de voix qui me traversaient en 1984? J'avais 23 ans, j'étais une jeune artiste lesbienne et féministe, et je ne voulais en aucun cas me conformer aux modèles et aux rôles que la société hétérosexuelle patriarcale proposait aux femmes. À travers mon implication au Théâtre Expérimental des Femmes, je me suis retrouvée au centre d'une communauté de féministes et de lesbiennes très actives à Montréal. Je découvrais avec elles que malgré le silence radio de la culture dominante sur des façons alternatives de vivre, de penser, de créer, il existait d'autres possibles. Je découvrais que je n'étais ni seule ni folle. Car c'est bien le propre de l'aliénation que de se percevoir comme isolée, de porter seule l'odieux de ce que la société dominante considère comme de la transgression, de la perversion, de la maladie. On ne peut se battre éternellement toute seule sans en subir les séquelles; l'histoire est remplie de femmes qui refusaient de se soumettre, qui souhaitaient être libres des modèles imposés, et qui faute d'un milieu accueillant pour leur quête, se sont vues acculées à la folie ou taxées de malades mentales.

C'est un essai remarquablement audacieux d'Adrienne Rich qui influença le plus ma pensée dans cette période de ma vie, *La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence*

²⁹ The true focus of revolutionary change is never merely the oppressive situations that we seek to escape, but that piece of the oppressor which is planted deep within each of us.

lesbienne. Rich fait partie de ces penseuses pionnières qui ont explicité les dimensions collectives et politiques de l'existence lesbienne. Elle écrivait en 1980 que la contrainte à l'hétérosexualité, cet implicite de la société dominante voulant que ce qui est « naturel », c'est que les femmes soient toutes hétérosexuelles, était favorisé par le fait que « l'existence lesbienne a été effacée de l'histoire ou reléguée à la rubrique des maladies ; en partie parce qu'elle a été traitée comme un fait exceptionnel plutôt qu'intrinsèque ». Rich ajoute dans son essai : « reconnaître que l'hétérosexualité peut n'être en rien une "préférence", mais quelque chose qui a dû être imposé, dirigé, organisé, répandu par la propagande et maintenu par la force, c'est franchir un pas immense lorsqu'on se croyait hétérosexuelle librement et "par nature" » (1981, p. 31). Elle avance l'idée que l'hétérosexualité est une institution, au même titre que le capitalisme ou le racisme, et que tous ces systèmes sont maintenus par des mécanismes « comprenant aussi bien la violence physique que la fausse conscience » (1981, p. 32). Elle proposait donc de voir ces questions profondes, identitaires et politiques, comme des constructions dans lesquelles nous avons du pouvoir :

Je pense que la récompense en sera grande : une libération de la pensée, de nouveaux chemins à explorer, l'ébranlement d'une nouvelle région de silence, une nouvelle clarté dans les rapports personnels. (1981, p. 32)

L'exploration de l'identité lesbienne, l'excavation de la présence lesbienne dans les oubliettes de l'histoire officielle et l'élaboration d'une culture communautaire vivante allaient occuper le centre de ma vie pour les cinq années à venir. Je me suis passionnée pour ces interstices de l'histoire où un sentiment de communauté avait justement permis aux femmes et aux lesbiennes de s'aventurer en dehors des chemins tracés d'avance, comme ces écrivaines et artistes de la Rive-Gauche du Paris des années 1900-40. Les Gertude Stein, Natalie Barney, Janet Flanner, Djuna Barnes, Renée Vivien, Sylvia Beach et compagnie (Benstock, 1986). Mon environnement à cette époque était composé de femmes et de lesbiennes qui avaient, comme moi, choisi de « s'imaginer autre ». L'apprentissage de l'amour et de la vie créatrice avec d'autres femmes a été pour moi une façon flamboyante d'apprendre à m'incarner, à aimer mon corps et à élargir mon imaginaire. Devenir lesbienne, vivre mon lesbianisme et l'assumer dans ma création a été une question de santé mentale et de vérité de mon être. Non, je n'étais ni folle ni seule : mes visions du monde se réalisaient

avec d'autres lesbiennes qui résistaient elles aussi. Je découvrais, dans cette grande communauté de lesbiennes et de femmes artistes, avec mes amies, mes amantes, mes sœurs, mes alliées, que tout est possible quand il y a sororité. Que l'engagement total valait le coup.

À l'automne 1984, j'étais toujours étudiante au baccalauréat en art dramatique à l'UQAM et je revenais d'un été passé à Rivière-du-Loup avec trois autres artistes lesbiennes. Nous avons loué une maison à Anse-au-Persil, près de Rivière-du-Loup, à un jet de pierre des eaux du fleuve. Nous voulions faire de ce séjour une résidence d'artistes, c'est-à-dire que nous allions explorer par le mouvement, la voix, l'improvisation et l'écriture, l'imaginaire que nous voulions mettre en scène à l'automne, dans une nouvelle version de *Querçon et Clacly*³⁰, dans le cadre de la deuxième production libre que j'avais soumise au département de théâtre. Au centre de nos travaux, le corps, les mythes féminins, la poésie politique, la recherche sur l'imaginaire lesbien à travers l'histoire. « Mais souviens-toi. Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente » (Wittig, 1969, p. 126). À partir des images, masques, textes créés durant l'été, alors que nous avons travaillé à l'intérieur, dans le grenier et *in situ*, dehors sur la grève tout près des cormorans, nous avons organisé un événement à la fin du mois d'août, dont le point culminant fut une journée de performance à ciel ouvert. Notre dispositif à l'extérieur, sur l'immense propriété où nous vivions, était constitué d'un parcours dans la nature, rempli de messages, de photos, de petits objets hétéroclites, petites sculptures dans des ruches abandonnées ou au détour du chemin de terre. Des extraits de textes étaient intégrés dans les champs ou sous les feuilles, donc très faciles à rater si ce n'était des guides que nous étions. Les femmes invitées à venir vivre ce week-end avec nous s'étaient fabriqués des maquillages et des masques et formaient un joyeux cortège. Elles suivaient le trajet en s'arrêtant aux différentes stations. Le trajet faisait près d'un kilomètre, traversant sous-bois, petits sentiers et champs pour déboucher sur le fleuve, sur une avancée de terre surplombant la grève. Je les avais précédées et à leur arrivée, j'étais installée en haut d'un tronc d'arbre d'environ deux mètres, telle une proue de navire vivante. Après mon court texte, je terminais par un large mouvement indiquant une direction : au loin, sur les galets, mes deux comparses attendaient les femmes pour la suite de la performance, telles deux créatures marines,

³⁰ En fait, deux de ces artistes, Martine Chagnon et Myriam Saad, étaient de la production *Querçon et Clacly*. La troisième était une amie peintre qui profita de notre maison pour y installer son atelier durant l'été.

fantastiques. Le soir, après un banquet auquel chacune avait contribué, nous animions une conversation exploratoire sur les questions soulevées par la performance : les mythes et les femmes, l'existence lesbienne, quelles imageries? Le corps des femmes, des lesbiennes, le souffle, la voix. Une quinzaine de femmes avaient répondu à notre appel, toutes lesbiennes, la plupart artistes et écrivaines, pour justement explorer « la joie, la sensualité, le courage et la communauté » dont parlait Adrienne Rich :

L'existence lesbienne inclut à la fois la transgression d'un tabou et le rejet d'une forme de vie obligatoire. [...] Mais bien que nous puissions la percevoir d'abord comme une façon de dire non au patriarcat, un acte de résistance, c'est plus que toutes ces choses. [...] La destruction des traces, des mémoires et des lettres attestant les réalités de l'existence lesbienne doit être prise très au sérieux comme moyen de préserver la contrainte à l'hétérosexualité, car ce qui nous a été dissimulé c'est la joie, la sensualité, le courage, la communauté, tout autant que la honte, la trahison de soi et la douleur. (1981, p. 32)

Cet été fut un tournant pour moi, car nous avons pu faire l'expérience d'un vivre-ensemble pour créer sans spectateur, entre semblables. Le retour à l'université, pour notre production libre, a commencé bien vite à nous peser après avoir goûté à la liberté de créer en contexte sécuritaire, c'est-à-dire sans avoir à justifier la pertinence de l'exploration identitaire lesbienne de notre recherche. Avec mes deux collègues de *Querçon et Clacly*, nous avons alors décidé de quitter l'université. Nous voulions en faire un geste politique, signifié dans une lettre de départ incendiaire adressée au département. En résumé, nous expliquions que nous ne pouvions travailler dans l'atmosphère hétérosexiste ambiante, où le silence et l'ignorance régnaient, et nous voulions consacrer notre énergie à créer plutôt qu'à tenter de justifier notre existence spécifique. Nous quittions l'université pour fonder un lieu qui nous appartiendrait, avec en tête la célèbre phrase de Nicole Brossard, « une lesbienne qui ne réinvente pas le monde est une lesbienne en voie de disparition » (Brossard, 1985, p. 109). Nous voulions apparaître.

De 1984 à 1989, je me suis donc consacrée au Salon des Tribades, un lieu multidisciplinaire que j'ai cofondé avec deux de mes comparses de l'été bas-laurentien. Au cours des années, notre collective s'est élargie pour accueillir cinq autres membres, œuvrant dans des disciplines différentes, en musique, danse, arts visuels et littérature³¹. Les Tribades

³¹ Il s'agit de Danielle Boutet, Andrée Dumouchel, Claudine Vivier, Sylvie Audouin et Nathalie Brosseau.

avaient un local dans une école désaffectée du Plateau Mont-Royal à Montréal, l'école Gilford, et faisaient partie d'une plus grande collective autogérée appelée *Arts et Gestes*. L'école Gilford regroupait une chorale lesbienne, des musiciennes, un local pour artistes visuelles, un autre pour les archives lesbiennes du Québec, l'École d'arts martiaux des femmes de Montréal occupait le gymnase, des ébénistes le sous-sol, bref, l'école Gilford est rapidement devenue un lieu culturel et politique central pour la communauté lesbienne des années 80 (Boisvert et Boutet, 1998). Tous les aspects de la culture étaient mis en exploration : rencontres et débats politiques, spectacles et événements artistiques, danses et événements bénéfiques pour soutenir les activités, « journées de visibilité lesbienne ». Toutes ces activités étaient entièrement assurées par les militantes bénévoles au cours de ces années.

Au Salon des Tribades, la notion de spectatrices allait bel et bien disparaître pour faire apparaître celle de « salonnières », clin d'œil historique aux femmes qui ont tenu d'importants lieux de diffusion de la culture de leur époque³², mais cette fois, avec un désir de remettre en question l'élitisme de ces cercles. Au Salon des Tribades, chacune des lesbiennes et des femmes³³ qui le désirait pouvait utiliser l'espace pour présenter ses explorations, tout médium confondu. La notion d'artiste professionnelle, perçue comme élitiste, était remise en question et l'invitation était lancée à quiconque souhaitait utiliser l'espace, sans sélectionner les demandes ou demander de portfolio ou de curriculum vitæ. L'unique exigence était que leur projet s'inscrive dans l'exploration de l'imaginaire lesbien, de son sens politique, poétique ou symbolique. L'invitation était lancée à toutes : performeuses, comédiennes, danseuses, poètes, musiciennes, artistes multimédia. Il n'y avait pas de programme lors des Salons; personne ne savait d'avance ce qui se passerait. Nous explorions une façon autre de coexister dans la création, en mettant en pratique la question de la passivité du public. Ici, pas de public passif. L'attention était entièrement mise sur les

³² En effet, les Salons littéraires tenus par des femmes existent depuis le 17^{ième} siècle et elles pouvaient non seulement y recevoir les plus beaux esprits de leur temps, mais, et surtout, y apparaître elles aussi comme intellectuelles, écrivaines et savantes, n'en déplaise à monsieur Molière! Nous avons en tête cette longue tradition et plus particulièrement le Salon de la rue Jacob de Nathalie Barney (Benstock, 1986); également ceux organisés à New York par Gloria Orenstein, avec des artistes et écrivaines féministes dans les années 70-80. Pour entendre l'histoire par Orenstein elle-même : <https://www.youtube.com/watch?v=Z6cMW0--3VY>.

³³ Le Salon était ouvert aux lesbiennes et aux femmes hétérosexuelles qui se voyaient comme nos alliées, rejoignant en cela ce qu'Adrienne Rich appelait « le continuum lesbien » (Rich, 1981, p. 32).

interactions entre Salonnières. Chacune était responsable qu'il se passe « quelque chose ». Les deux premières années, les Salons se déroulèrent la nuit – la Nuit des Tribades – puis la formule varia au cours des trois années suivantes, diversifiant les heures et la forme de l'événement. Plus de soixante-quinze artistes salonnières contribuèrent aux explorations polymorphes (performances, lectures de poésie, expositions d'arts visuels, improvisations en danse ou musicales). Au total, bien qu'il soit difficile de mettre un chiffre car aucune statistique n'était tenue, les Tribades ont certainement rejoint près de 300 lesbiennes par les Salons et plus de 1 000 à travers les spectacles de plus grande envergure. Cette époque enlevante pourrait se résumer par cet extrait d'une lettre de Violet Trefusis à Vita Sackville-West, écrite au début du siècle dernier :

Heaven preserve me from littleness and pleasantness and smoothness. Give me great glaring vices, and great glaring virtues, but preserve me from the neat little neutral ambiguities. Be wicked, be brave, be drunk, be reckless, be dissolute, be despotic, be a suffragette, be anything you like, but for pity's sake be it to the top of your bent. Live fully, live passionately, live disastrously. Let's live, you and I, as none have ever lived before. (Leaska, 1991)

Ces mots avaient trouvé grande résonance dans mon esprit et dans l'esprit de la communauté montréalaise dont je faisais partie : l'énergie d'amoureuse et de désir traversait nos actions; l'intime, le poétique et le politique s'entrelaçaient et s'incarnaient dans tous les événements que nous organisions. Nous avons vécu ces années comme des créatrices d'expériences de vie alternative à l'intérieur du modèle dominant de société, encore très imperméable et intraitable sur les questions de genres, d'homosexualité et de *queerness*. Dois-je le rappeler, durant ces années, il n'était pas bon de se promener dans certains quartiers de Montréal si on avait l'air d'une lesbienne ou d'une butch; nous pouvions nous faire interdire de franchir la frontière américaine si nous mentionnions aller au festival de musique de femmes du Michigan; nous nous faisions refuser du boulot, des appartements, la garde de nos enfants si nous étions ouvertement lesbiennes. D'où l'importance d'être visibles l'une à l'autre, d'avoir des lieux à nous pour exister pleinement au grand jour. Pour nous rendre possibles les unes les autres.

Avec le recul, je peux voir que Le Salon des Tribades fut mon terrain d'apprentissage d'art en communauté, bien que je n'utilisais pas ce terme à l'époque : on parlait plutôt d'art

engagé, d'art politique³⁴. S'y retrouvaient mes préoccupations récurrentes : un travail soutenu sur le corps et la voix à travers la danse et le théâtre gestuel; faire éclater les rôles et les conventions de jeu; jouer avec la confusion entre la réalité et la fiction en faisant éclater l'espace scénique et en sortant l'art de ses lieux consacrés; revisiter constamment le rapport au public pour finalement décider de créer avec des membres de ce public, puisque les performances mettaient en interaction des artistes professionnelles et des membres de la grande communauté lesbienne montréalaise. La cohérence de ma quête de plus en plus radicale, tant au niveau formel que politique, devait m'amener, quelques années plus tard, à travailler directement avec les personnes, sur leur terrain, dans leur milieu de vie. En revisitant aujourd'hui ces premières créations, j'y retrouve la genèse de ma pratique actuelle.

3.3.4 Choisir de réintégrer le monde : dédier ma pratique à la paix

La fin des années 80 correspond à la fin de ma vingtaine. Si je suis née avec le mur de Berlin, son démantèlement fut aussi métaphorique dans ma vie, en ce sens que j'étais en profonde remise en question, je cherchais d'autres points de repère pour ma pratique artistique et un nouvel ancrage dans mon engagement au monde.

Depuis l'âge de raison, mon attention s'était portée sur ce que je rejetais du monde, bien qu'en parallèle, ma pratique artistique s'était développée avec le souci d'explorer des identités multiples qui dépassaient ma simple personne : créer ce que nous *voulons* plutôt que *subir* en victimes ou en opprimées. Comme metteuse en scène et performeuse, j'ai voulu créer d'autres modèles de personnages, explorer d'autres types de narrations, trouver d'autres façons de travailler, inclure la vie collective dans la cohérence des œuvres. J'ai voulu transcender la grisaille du monde, combattre ses injustices, subvertir ses manifestations banales ou extraordinaires de médiocrité, de méchanceté ou de lucre. J'ai voulu résister au conformisme assassin, dévoiler les sources d'aliénation et d'oppression du système capitaliste, patriarcal, postcolonialiste et hétérosexiste. Je n'avais pas voulu m'intégrer à ce

³⁴ C'est dans la mouvance des pratiques d'artistes s'impliquant de plus en plus directement dans des milieux communautaires afin d'y travailler avec les membres de ces milieux que le terme est apparu, dans les années 90. Si le terme est nouveau, les pratiques participatives ne datent pas des années 90, mais plutôt des années 70, comme par exemple avec le théâtre d'intervention et créations collectives (Legris, 1988, p. 154-58).

monde, m'y assimiler, j'ai voulu le changer sans y participer. Ce fut certes ma plus grande place d'utopie.

L'expérience de la souffrance ressentie à douze ans, qui m'avait propulsée hors de Dieu, semblait m'avoir aussi propulsée en dehors de moi. Non, ce n'est pas cela; elle m'avait mise hors de moi. Faire table rase, réinventer un monde *extra-muros*, je ne voulais pas m'inscrire « dans le monde », tenter de l'altérer de l'intérieur, car j'associais cette posture à « me faire récupérer », le système m'apparaissait « autonettoyant », un véritable broyeur de consciences qui vous souffle l'intérieur; de l'intérieur. À croire que j'avais vécu une forme de dissociation lorsqu'à douze ans, la souffrance du monde résonna trop fort pour mon petit cœur d'enfant. À croire que je suis devenue adulte ce jour-là, transmutant mon *ressenti* en un rapport purement intellectuel au systémique, à l'analyse politique, plutôt qu'aller vers un rapport singulier avec des individus, qui échappent sans doute presque toujours, du moins à certains niveaux, celui du cœur, à tout système. Je n'arrivais pas à me sentir en lien. Je dois préciser que la question ne se posant pas dans mon esprit de cette façon, je n'essayais même pas. Mais si, j'essayais, mais entre « semblables », entre « alliées », via la création du Salon des Tribades. Ainsi, je me suis sentie en lien avec la communauté lesbienne lorsqu'il s'agissait de créer notre culture et nos espaces identitaires. Mais je me suis sentie abandonnée par le projet collectif, lorsqu'il m'apparut traversé par un désir de normalisation et dériver vers une déradicalisation.

Le désir de s'intégrer à la société, d'augmenter ses chances de réussite personnelle et d'améliorer sa situation économique a pour conséquence de diviser des forces qui, conjuguées, pourraient menacer l'ordre établi. Or, ce désir d'intégration, combiné à l'illusion que l'intégration est possible, apparaît lorsque les membres d'une communauté ne voient plus de raison de résister ensemble, lorsque chacune perd de vue le lien entre sa situation individuelle et l'oppression collective. (Boisvert et Boutet, 1998, p. 328)

J'écris ces lignes et je me rappelle encore celles, de plus en plus nombreuses, qui venaient nous voir après un spectacle ou une performance, toutes heureuses de nous dire : « c'est bon ce que vous faites, vous êtes prêtes à sortir ». Elles ne se rendaient pas compte qu'elles nous brisaient le cœur : c'était par choix que nous œuvrions dans la communauté, pas faute d'un plus large public! En ce qui me concerne, j'ai vécu cet effritement dans mes os. Je veux dire que ça m'a pris de nombreuses années pour prendre assez de distance et voir les aspects positifs dans ce qui, sur le coup, me déchira comme une grande peine de cœur.

Mais rétrospectivement, je peux comprendre qu'après avoir passé plusieurs années à explorer notre identité, intime, historique et politique, après nous être reconnues l'une l'autre, émergeant comme sujets lesbiens, légitimées par nos paires, le cycle d'action politique prévisible, pour beaucoup de lesbiennes, serait de se voir reconnues par le reste de la société.

Mais n'étais-je pas sous l'emprise de la généralisation, conditionnée à généraliser : *le monde, la société, le patriarcat, l'État, le peuple...* toutes ces métonymies qui totalisent les individus en une masse indistincte, qui donnent tout à voir sous l'unique lorgnette d'un système, forcément « inhumain », sans humain; une immense structure dépourvue de vies singulières. Sans « visage » dirait Levinas (1982). Est-ce que je ne reproduisais pas justement ce que je rejetais tant : un monde cloisonné, stratifié, objectifiant, défigurant et jugeant? Il y a une ombre, un risque, de penser le monde sous son aspect uniquement systémique. C'est de ne plus voir les personnes autrement que fondues dans une masse d'individus indifférenciés. Je voulais trouver un équilibre entre une conscience du systémique, une vue politique et politisée du monde, et mon rapport à l'altérité, mon ouverture à aller à la rencontre de l'autre; me laisser surprendre par l'autre; me laisser être touchée par l'autre. En d'autres termes, j'étais arrivée à un tournant dans ma vie et je savais que pour continuer à avancer dans ma pratique, pour surmonter ma déception de la perte du Salon des Tribades, il fallait que je me déplace. Je voulais contempler et honorer l'existence lesbienne en changeant de cadre, à l'intérieur d'un plus grand ensemble, créer des ponts avec d'autres milieux de résistance. C'est à cette époque, à l'automne 1988 si ma mémoire est bonne, que j'ai assisté à une remarquable conférence d'Angela Davis, membre célèbre des Black Panthers dans les années 60, qui abordait justement la nécessité de créer des alliances entre les milieux de résistance aux oppressions. Ses mots trouvèrent une résonance dans mon cœur; j'étais prête à marcher sur de nouveaux ponts.

Je dois mentionner que dans les années des Tribades, j'ai aussi monté en 1986 un spectacle pour public mixte, au Playwright's Workshop de Montréal : *La femme de pierre*, un spectacle multidisciplinaire inspiré de la nouvelle de Mireille Best (1980). J'y incarnais « celle par qui arrive le récit », la narratrice de la nouvelle devenue personnage de conteuse, assise au milieu d'une arène remplie de sable et entourée du public, à qui je m'adressais directement. Deux danseuses et une musicienne incarnaient quant à elles des aspects du réel

évoqué métaphoriquement par Best. La saison suivante, dans le même lieu, ce fut un conte théâtral multiethnique et multilingue, *Soleils noyés*. Notre collective d'artistes regroupait des femmes d'origine haïtienne, chilienne, brésilienne, mexicaine, huronne-wendat et québécoise. Là encore, il y avait un espace consacré aux récits s'adressant directement au public, entrelacés aux scènes fantasmagoriques très visuelles, dansées et jouées. Au cours de l'été 1989, je me suis attaquée à un nouveau projet théâtral, cette fois à partir de poèmes d'une amie américaine vivant à Montréal, *Indigo d'Arc* ou *I Was Just a Simple Country Girl, How Could I Have Committed Such An Extended Act Of War*. L'exploration autour de cette pièce éclatée m'amena à revisiter, par l'écriture et les longues conversations avec la poète, la nature et les défis de l'engagement politique et poétique en cette fin de siècle bien tourmentée. Je me rappelle encore, j'étais dans ma cuisine sur la rue St-Hubert avec Harriet Ellenberger, qui avait été des luttes pour les droits civiques, puis celles des féministes radicales et du mouvement des lesbiennes aux États-Unis. Nous étions dans une discussion enflammée; une autre. Quelle action serait la plus juste dans cette société mortifère? Quels rôles pouvons-nous jouer dans la transformation radicale de la société, nous les artistes, les poètes, les activistes? Les poèmes d'Harriet évoquent le temps des bûchers, la peau qui brûle, le cœur qui éclate. Tout à coup, dans le feu de la conversation, j'ai vu. L'arrêt. Un mot, « stop ». Ne pas rajouter plus de souffrance, plus de haine, plus de violence. Trouver une place de paix à l'intérieur de moi et agir radicalement de cette place. En d'autres termes, ce jour-là, il m'est apparu incontournable que je devais dédier ma pratique à la paix : mon lesbianisme allait devenir humanisme. J'ai écrit la pièce, trouvé une productrice et une équipe de créatrices (actrices, scénographe, compositeure), le Théâtre de La Veillée avait accepté de nous accueillir; malheureusement, les différents Conseils des Arts en décidèrent autrement. La pièce ne vit jamais le jour mais un travail de fond, sur ma conscience, avait opéré.

J'avais plus que jamais le désir de créer. C'était en 1990. Je me retrouvais à un carrefour, l'Est et l'Ouest de mon être n'étant plus séparés par un mur, je décidai de retourner terminer mon baccalauréat à l'UQAM. Je me sentais une ouverture renouvelée, curieuse de rencontrer d'autres artistes, d'autres pratiques, fortifiée par toutes les expérimentations que j'avais pu faire à travers les Tribades et mes dernières collaborations, dont deux grands

spectacles politiques que j'ai mis en scène à l'aréna Maurice-Richard³⁵. De 1990 à 1995, j'ai écrit et monté plusieurs spectacles, à l'intérieur du cadre universitaire et dans différentes salles montréalaises. J'ai créé deux one-woman show, *Les divagations d'une secrétaire médicale (une allégorie sur l'insomnie)*, en collaboration avec la chanteuse et musicienne Gin Bergeron, dans une galerie de Montréal et *Trompe-la-peur blues* avec l'une des cofondatrices du Théâtre des Cuisines, Véronique O'Leary, une tragi-comédie sur les violences faites aux femmes et présentée en tournée au Québec. J'ai aussi écrit deux pièces de théâtre : *Cassandra déchaînée* se voulait une anti-tragédie en quatre mouvements, avec un prologue et un épilogue. Les personnages étaient des adaptations très libres de protagonistes de tragédies grecques et de protagonistes modernes, tous les récits ayant été mélangés et déformés dans les mémoires. Dans cette pièce très « postmoderne », Cassandra est une métaphore de l'activiste qui voit l'avenir mais qui n'est pas crue et la pièce est construite autour de sa quête d'émancipation de son propre mythe, car comme l'écrivait Alice Walker, « the most common way people give up their power is by thinking they don't have any ».³⁶

La pièce suivante, *L'œil de la tempête*, écrite pour les finissants du département de théâtre à l'UQAM, était un huis clos à cinq personnages qui se retrouvent dans un hôtel déglingué, quelque part dans le désert du Nouveau-Mexique. Quatre d'entre eux se retrouvent là par hasard, coincés par une tempête qui les coupe du reste du monde durant toute une nuit. La cinquième est la propriétaire de l'hôtel, une femme étrange qui fascine les autres. La frayeur et la montée d'angoisse que provoque cet impromptu amènent les personnages à dévoiler un aspect secret de leur vie. Ils seront les premiers surpris de voir surgir cet aspect d'eux-mêmes, presque malgré eux, comme dans un rêve. Cet espace-temps inusité les isole du reste du monde mais les rapproche aussi les uns des autres. Quand la nuit se termine enfin, que la vie reprend une apparence normale, les quatre personnages repartent. Mais pas tout à fait intacts.

³⁵ Le premier pour le Regroupement des groupes populaires du Québec et le second pour le Regroupement provincial en alphabétisation.

³⁶ William P. Martin. 2004. *The Best Liberal Quotes Ever : Why the Left is Right*. Sourcebooks. p. 173.

J'ai conçu aussi une série de performances que j'interprétais, *Peter, une jeune fille anglaise*, inspirée par une peinture de Romaine Brooks, de 1923. J'avais vu cette peinture dans un livre alors que je travaillais à la librairie féministe L'Essentielle : je fus saisie par ma ressemblance avec ce portrait, comme si j'avais moi-même été le modèle de la peintre! Le trouble que je ressentis en tenant ce livre entre mes mains ne me quitta jamais tout à fait, la vive sensation de traverser l'histoire, d'en être traversée, m'inspira à créer une série de performances évoquant la présence lesbienne de l'entre-deux-guerres tout en posant des questions actuelles sur la construction du genre. Ici, je dois souligner quelque chose de très important pour la suite de ma vie et de ma pratique. Lorsque j'ai voulu poursuivre le cycle et approfondir le sujet³⁷, toutes mes demandes de bourses ont été refusées. La galerie où j'ai voulu me produire a également refusé mon projet. Après une amère déception, j'ai fait le vœu de poursuivre de façon invisible cette performance, c'est-à-dire que j'ai décidé que ma présence dans le monde serait en continuité avec cette persona de *Peter*; elle vivrait en moi, avec moi dans les liens que je créerais, dans les ateliers que j'animerais, comme il en sera question plus loin dans mon récit.

Ce qui me frappe aujourd'hui, en cherchant ce qui relie ces expériences très différentes, c'est leur structure narrative de *storytelling*, l'adresse directe au public qui devient interlocuteur, et l'éclatement disciplinaire dans un tressage de médiums, une façon interdisciplinaire de concevoir les œuvres. Durant ces années fertiles en collaboration avec des musiciennes, des artistes visuelles, des comédiennes, des danseuses, des écrivaines, une cinéaste (j'avais renoué avec mes anciennes amours, le cinéma, en écrivant un scénario de long-métrage, *L'Oiseau-Tonnerre*), j'explorais aussi mon territoire d'engagement comme artiste citoyenne en partageant mes réflexions poétiques sur la place publique.

1995. Un livre paru aux États-Unis tombe sur ma table de travail grâce à mon amie, la performeuse Suzanne Valotaire : *Mapping The Terrain. New Genre Public Art* (Lacy, 1995). Je dirais qu'il y a un avant et un après cette lecture. De la même façon qu'il y a eu un avant et un après ma lecture de l'essai d'Adrienne Rich, des années auparavant. Je découvrais dans cette série d'essais sur l'art engagé des paroles d'artistes qui œuvraient en communauté, tout

³⁷ Le titre était devenu : *Peter, une jeune fille anglaise ou transgressions androgynes*.

un pan de pratiques qui mettaient des mots sur ce qui se développait peu à peu dans la mienne.

3.4 La maturation d'une pratique : engagement et voie spirituelle

Il existe plusieurs genres de pratiques d'art dit « engagé », cette question étant présente dans le monde de l'art depuis plusieurs décades. Le sculpteur et artiste de performance américain Allan Kaprow a eu une grande influence sur moi car je trouve qu'il a su mieux que quiconque décrire en peu de mots la trajectoire de beaucoup d'artistes depuis les années 1950, et auxquels je me relie :

The artists appropriated the real environment and not the studio, garbage and not fine paints and marble. They incorporated technologies that hadn't been used in art. They incorporated behavior, the weather, ecology, and political issues. In short, the dialogue moved from knowing more and more about what art was to wondering about what life was, the meaning of life. (dans Lacy, 1995, p. 25-26)

Kaprow, dont la pratique radicale remonte aux années 50, a proposé quantité de définitions et de mises en pratique reflétant la complexité de ces deux mots, « art engagé », pour lui synonyme de « l'art et la vie ». Comme il l'explique dans un recueil de ses essais intitulé *The Blurring of Art and Life* (Kaprow, 1993), l'avant-garde artistique occidentale a pris deux tournants majeurs depuis le début du modernisme : un art qui se génère lui-même, qui se répond à lui-même dans une sphère séparée du reste du monde et qui crée des œuvres exposées dans des lieux consacrés, « artlike art », et un art généré par la vie, au service de la vie, en conversation avec le monde dont il réclame faire partie et qui crée des interactions dans tous les lieux où se déroule la vie « lifelike art » (1993, p. 201). Ces artistes ont remis en question les cadres préexistants, dont les catégories restrictives et fermées des disciplines, ouvrant la voie à l'interdisciplinarité et la transdisciplinarité, voire *l'indisciplinarité*, où les artistes ne travaillent plus comme des spécialistes d'une seule discipline où ils excellent, mais comme des généralistes utilisant différents langages artistiques selon les besoins de leurs projets. Les disciplines deviennent vases communicants, s'ouvrant également à d'autres champs de pratiques humaines. L'art commence donc à intégrer la sociologie, l'écologie, la spiritualité, toute pratique humaine à vrai dire peut devenir un terrain artistique. Au cœur des

préoccupations de ces artistes, on retrouve leur questionnement sur l'élitisme, et donc forcément sur le phénomène d'exclusion généré par le monde de l'art institutionnalisé. En sortant de leurs ateliers, studios, cercles d'initiés, les artistes descendent dans la rue, multiplient les lieux possibles de pratiques et collaborent avec des non-artistes dans des projets aussi divers que d'entreprendre le nettoyage du fleuve Rio Grande pendant plusieurs années et y consacrer du temps tous les jours (Dominique Mazaud, *The Great Cleansing of the Rio Grande*), serrer la main de tous les éboueurs de New York en les remerciant personnellement de garder la ville vivante (Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation*), monter des projets de murales avec des enfants de quartiers défavorisés (Tim Rollings and K.O.S), s'enfermer dans une cage et se faire passer pour les derniers spécimens d'un peuple « sauvage » lors d'une Biennale à Madrid (Guillermo Gómez-Peña et Coco Fusco, *The Year of the White Bear*), faire imprimer des aphorismes sur des millions de cartons de lait (Peggy Diggs, *The Domestic Violence Milkcartoon Project*)³⁸. En agissant ainsi, les artistes font éclater les définitions de plus en plus pointues de ce qu'est l'art et surtout, de ce qu'il n'est pas; ils rejettent l'élitisme et l'exclusion, s'interrogent sur la question du pouvoir et de qui a le droit de faire de l'art. Ils provoquent des débats sur la fonction d'une pratique artistique ouverte à la collaboration, qui ne reposerait plus nécessairement sur la virtuosité, mais sur ce que j'appellerais ici pour résumer, des œuvres citoyennes. Un art de la convivialité³⁹, qui repose sur l'écoute; des processus interrelationnels reposant sur l'empathie et qui permettent d'explorer plusieurs de nos identités à travers les rencontres, comme l'écrivait Lucy R. Lippard :

Some art has become a catalyst or vehicle for equal exchange among cultures, helping us find our multiple selves as opposed to one-dimensional stereotypes. Regardless of class and opportunity, we all harbor several identities [...] To learn to use these multiple identities, not just to know ourselves but empathize and work with others, is one of the lessons an interactive art can offer. (Lippard, 1995, p. 127)

Autre élément remarquable dans cette vision de l'art, c'est que les artistes ont remis en question le système de compétition et de vedettariat si cher au monde de l'art et surtout, au

³⁸ Ces exemples de pratiques sont tirés du livre *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*, Lacy, 1995 et *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Felshin, 1995.

³⁹ Paul Ardenne parle quant à lui d'un art contextuel (Ardenne, 2002).

marché de l'art et de l'industrie culturelle. Il n'est pas possible de mettre un prix sur de telles pratiques; la valeur de ces expériences artistiques ne repose plus sur la prémisse de l'accomplissement individuel ou d'une œuvre qui peut se vendre, s'exposer dans un musée ou être acclamée dans une salle de spectacle mais sur le sens, la cohérence et la résonance des processus de création et des mises en relations humaines, phénomènes qui échappent à toute forme de marchandage, d'appropriation ou de permanence.

We need to find ways not to educate audiences for art but to find structures that share the power inherent in making culture with as many people as possible. How can we change the disposition of exclusiveness that lies at the heart of cultural life ? (Lynn Sowder, dans Lacy, 1995, p. 31)

Une petite phrase de Lippard, que je me permets de traduire ici, résume bien l'essence du défi qui m'attendait dans ma pratique en communauté : on ne peut en faire que si on écoute et qu'on suit son intuition (1995, p. 127). C'est précisément ce que je m'apprêtais à découvrir en 1997. Et que je continue toujours d'approfondir, presque vingt ans plus tard.

3.4.1 L'art en communauté : être « avec » et faire avec

Je me suis retrouvée dans le monde de l'art communautaire au printemps 1997 par un heureux hasard. Une de mes amies, l'humoriste Johanne Doré, travaillait sur une création collective depuis l'automne précédent au centre de femmes de Centre-Sud (CÉAF) et elle m'appela à l'aide pour la mise en scène. Nous avions un peu plus d'un mois devant nous. Le centre, qui fêtait ses 25 ans, occupait le rez-de-chaussée d'un triplex au coin d'une rue achalandée d'un quartier populaire et se présentait comme un milieu de vie offrant différentes activités en éducation populaire féministe. Les femmes qui le fréquentaient étaient d'âges, de classes sociales, de conditions physiques et mentales assez variées, mais la plupart avaient vécu ou vivaient encore des situations de violence de toutes sortes ou d'isolement social. Elles trouvaient au centre des moyens pour se réapproprier un pouvoir personnel à travers entraide et sororité. Depuis sa création au début des années 80, les travailleuses reconnaissaient l'apport émancipateur de l'art dans le cheminement individuel et collectif des femmes; elles n'étaient pas à convaincre du bien-fondé d'une démarche de création, où l'on

prend tout le temps nécessaire pour explorer, ayant à leur actif plusieurs créations collectives. Je suis immédiatement tombée en amour avec le milieu.

En résumé, enthousiasmées par notre brève expérience, les travailleuses m'engagèrent les deux années suivantes pour initier deux créations collectives, cette fois de la genèse jusqu'à la présentation publique, des processus de huit ou neuf mois qui incluraient les participantes de la chorale et du groupe théâtre. *Femmes de paroles libres*, la première création, abordait avec un humour mordant les différentes formes de dépendances avec lesquelles les femmes se colletaient; *L'odyssée de Catherine Laliberté par une nuit tourmentée* était un conte théâtral fantastique et musical qui explorait les rêves des femmes, individuels et collectifs, à l'aube de l'an 2000.

Ma façon de travailler n'a guère été différente de celle que j'avais moi-même expérimentée dans le passé avec d'autres artistes, en contexte collectif de création. J'avais la conviction qu'en créant un contexte où je rendrais l'art accessible à des non-artistes, en partageant les moyens et les médiums de l'imaginaire, les femmes se surprendraient elles-mêmes, les unes les autres, et toutes ensemble, elles prendraient leur envol. Je croyais à la dimension politique, voire subversive, de cet accompagnement, qui rejoignait l'approche d'empowerment⁴⁰ de l'intervention féministe pratiquée au centre. Les participantes aux ateliers que j'animais chaque semaine, entre quinze et vingt femmes, étaient pour la plupart totalement inexpérimentées. Je les initiais à l'improvisation gestuelle, la danse, l'écriture automatique, l'écriture dramaturgique, l'exploration visuelle en vue d'élaborer la scénographie. Une musicienne assurait l'entraînement vocal – nous montions des comédies musicales – mais je faisais faire des explorations pour trouver des imageries sonores appropriées au spectacle qui prenait forme petit à petit. J'assumais le travail final d'écriture dramaturgique à partir des éléments explorés lors de la première partie de l'année et j'orchestrais les répétitions jusqu'aux présentations publiques le printemps suivant. J'agissais donc dans ces groupes à titre d'animatrice, de dramaturge et de metteuse en scène. La matière première venait des femmes cependant, les spectacles s'élaboraient de A à Z à partir de leur univers.

⁴⁰ Nancy Guberman traduit le terme d'empowerment par appropriation du pouvoir (Guberman et Lamoureux, 2004, p. 45); les femmes sont donc perçues avec tout leur potentiel d'agir sur leur vie.

J'ai souvent eu l'impression de me retrouver sur la ligne de feu en collaborant avec le centre⁴¹, dans le sens que je connaissais les réalités parfois extrêmement difficiles et douloureuses que vivaient plusieurs des femmes qui le fréquentaient. J'admirais l'écoute et l'accueil des travailleuses, leur type d'intervention, leur perspective en éducation populaire qui favorisait une culture d'entraide entre les femmes; je profitais du code de vie très respectueux développé au cours des années et qui facilitait grandement mon travail. En effet, mon approche de la création en groupe reposait justement sur le non jugement, l'absence de moquerie, d'intimidation et de commentaires (Guberman et Lamoureux, 2004, p. 81). Dans ces premiers projets collectifs, je me reposais sur la présence des intervenantes dans le centre, si jamais une femme n'allait pas bien. L'accent était mis sur le processus de création comme tel, il n'y avait guère d'espace pour parler de ce qui se passait dans nos vies. Ces moments de « comment ça va » existaient bien sûr, mais se passaient informellement en dehors du local de répétition, quand les femmes arrivaient au centre ou durant les pauses. J'avais encore dans l'idée qu'une fois l'atelier commencé, on se concentrait sur l'exploration artistique. Toute notre attention était portée sur le corps, le souffle, l'écriture, l'esquisse dessinée, la transcendance de ce que nous portions dans nos imaginaires. J'étais, comme Lucy Lippard le recommandait, toute écoute et intuition, mais entièrement absorbée par la dimension artistique. J'estimais que mon apport consistait à trouver comment permettre aux femmes de se dépasser par les moyens de l'art; je considérais que je n'étais pas une intervenante, mais une artiste, et que ce serait par la voie de l'art que je pouvais me révéler utile. Je ne voyais pas encore comment il serait efficace d'intégrer « du jasage », toutes ces considérations de la vie quotidienne, dans l'œuvre qui se développait; je voyais plutôt cela comme des dérives, des moments de « déconcentration », de la perte de notre précieux temps de création ou une façon de ne pas plonger dans l'inconnu. Quand on entrait dans la petite salle de répétition, c'était pour travailler, disais-je et me disais-je.

Les femmes me témoignaient une grande confiance, constatant que mon attention était totalement tournée vers elles et leurs univers. Elles manifestaient régulièrement leur surprise et leur émotion à ce que je m'investisse autant dans les productions. C'est comme s'il y avait

⁴¹ Comme ce fut le cas dans tous les centres de femmes avec qui j'ai collaboré par la suite.

un accord tacite entre nous : je représentais pour elles quelque chose qui, visiblement, me dépassait; une sorte de reconnaissance de l'intérêt qu'elles avaient pour le monde de l'art. J'ai constaté comme mon regard, mon écoute, mon temps consacré avec elles et pour elles, tel un miroir positif, contribuaient à ce qu'elles (re)conquièrent une estime d'elles-mêmes. Mais pas seulement moi; les femmes agissaient entre elles, visiblement, comme des miroirs, elles s'encourageaient. Elles avaient une très grande place dans la création, je relevais les moindres détails prometteurs dans les improvisations, nous faisons grandir ces détails en les retravaillant, en tentant d'aller plus loin. Et petit à petit, l'œuvre collective se développait, organiquement, un pas après l'autre. En dernier recours, et bien sûr à partir de ce que les femmes partageaient, c'est moi qui prenais les décisions artistiques puisque « c'est moi qui savais », étant la metteuse en scène. Et n'est-ce pas le travail d'une metteuse en scène, de disposer d'un point de vue assez distancié sur l'ensemble du puzzle pour faire les liens et assurer l'unité de l'œuvre? Cette hiérarchie, bien que jamais nommée comme telle, n'était jamais remise en question. Ni par moi ni par les femmes du centre. Notre fonctionnement semblait aller de soi. Et de toute façon, mes propositions dramaturgiques et de mise en scène subissaient l'épreuve de la pratique : ce qui était ultimement retenu avait trouvé l'assentiment de chacune, sinon, les femmes n'auraient tout simplement pas pu incarner l'œuvre.

Bien entendu, j'ai eu des doutes quant à l'apparente contradiction de cette posture d'autorité dans un travail d'art communautaire, et j'y reviens un peu plus loin dans mon récit. Par contre, j'ai constaté l'aspect lumineux du leadership que j'exerçais. Ma posture était assumée, c'est-à-dire que j'étais consciente que ma présence parmi ces femmes prenait souvent des airs de *Survenant*, pour reprendre le terme de Germaine Guèvremont dans son roman éponyme, et qui décrivait l'influence déstabilisatrice d'un étranger dans une petite communauté rurale. Dans mon cas, je « survenais » avec mon physique *queer* et mon aura d'artiste. Je prenais les femmes par surprise. Mes allures iconoclastes et *flyées* faisaient consciemment partie de ma *persona* de performeuse; *Peter* était à l'œuvre. J'invitais ainsi les femmes, sans le dire directement, à se permettre elles aussi d'explorer des aspects plus sauvages de leur identité. J'étais consciente de l'effet que je produisais sur elles, je le voyais

dans leur visage déconcerté les premières fois qu'elles se présentaient aux rencontres⁴², et j'utilisais ce « clash » dans mon animation, comme je le ferai plus tard, systématiquement, au début des visites de *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir* : « je sais, j'ai l'air bizarre, je suis dépenaillée, les cheveux en bataille, on sait pas trop si je suis un garçon ou une fille, et je suis exaltée... c'est que le sujet me tient tellement à cœur! » Ce qui m'intéressait dans cette présence performative, ce n'était pas tant de montrer ma « différence », mais plutôt comment, par le simple fait d'être là, assumée, je permettais aux autres d'être « différentes », elles aussi. Comment, de façon plus large, quiconque de « différent » peut nous permettre d'être « plus ». C'était une façon on ne peut plus concrète de poser la question de la normalité et de la permission d'être. Ma présence performative, dans mon allure et ma façon de travailler, permettait aux femmes de découvrir et d'exprimer des aspects d'elles-mêmes qui demeuraient cachés ou enfouis. Il suffisait qu'une, deux ou trois femmes plongent, l'atmosphère sororale et expérimentale dans le groupe faisait le reste.

On entre véritablement en éthique, quand, à l'affirmation par soi de la liberté, s'ajoute la volonté que la liberté de *l'autre* soit. *Je* veux que ta liberté soit. (Ricoeur, 2006, p. 712)

Mes premières années de pratique en communauté me servirent d'important révélateur. L'euphorie et la fierté d'avoir traversé l'épreuve de longs processus de création, culminant en présentations publiques dans une belle salle, devant plusieurs centaines de personnes émues par le courage de notre groupe de femmes étaient certes justifiées. Mais je n'étais pas dupe de ces succès; je sentais que quelque chose clochait dans ma façon de travailler en communauté. À preuve, je m'étais sentie trop souvent impatiente envers les participantes, surtout en fin de parcours, et je n'étais pas certaine de ce qui provoquait ces émotions. Était-ce seulement le stress, mon mauvais caractère, la fatigue de longs processus en groupe? N'était-ce pas plutôt parce que j'importais du milieu professionnel des façons de faire, des exigences inappropriées dans un contexte communautaire? Il me semblait que je n'avais pas encore trouvé comment aborder spécifiquement le travail collectif *in situ*; j'avais eu trop souvent l'impression d'aller « contre » les conditions difficiles, en termes de moyens, de

⁴² Et que plus tard dans le processus, elles verbalisaient dans les échanges ou les retours sur le travail que nous faisons ensemble à la fin de chaque rencontre.

contraintes de temps et de lieu de répétition. Comment trouver une posture pour agir « avec », c'est-à-dire intégrer tout ce qui se présentait pour l'inclure dans l'œuvre? Par ailleurs, je travaillais avec des femmes souvent fragiles au niveau de la santé mentale et si j'admirais leur courage à prendre autant de risques en participant à ces projets, je craignais que mes sautes d'humeur soient non seulement contreproductives mais dommageables⁴³.

La vie, encore une fois, m'amena sur un chemin surprenant. Alors que je travaillais sur *Catherine Laliberté*, je fus invitée à venir créer en janvier 1999 une performance à l'université américaine Goddard, où Danielle Boutet, amie et collaboratrice de longue date, dirigeait un programme de maîtrise en art. On me demandait de créer un événement avec les membres de la communauté, lors de la soirée d'ouverture de leur résidence d'hiver sous le thème de la paix, « Making peace : the personal, the political and the planetary ». Moi qui voulais travailler sur le *in situ*, j'étais comblée. Je me suis donc mise en recherche, lisant intensivement sur les grands mouvements et les pratiques pacifistes du vingtième siècle, sur différentes approches philosophiques pour penser la non violence et les postures derrière les actions. Je me suis sentie particulièrement interpellée par les réflexions de Simone Weil sur la violence, qu'elle appelle la *force* (Muller, 1995); la pratique illuminante de Peace Pilgrim, qui abandonna confort et famille pour prendre la route à pied, sorte de pèlerinage pour la paix, de la fin de la guerre de Corée jusqu'à sa mort, au début des années 80 (*Peace Pilgrim : Her Life and Work...*, 1994); les enseignements de la Shambhala, ce chemin du bouddhisme tibétain aussi appelé « la voie sacrée du guerrier », qui me servirent de porte d'entrée au bouddhisme (Trungpa, 1995); Martin Luther King, un esprit ferme et un cœur tendre, le bon samaritain et l'amour en acte (King, 1964); Gandhi avec l'ahimsa et la satyagraha, le désir actif de ne pas nuire et la méthode pour agir sans violence (Gandhi, 1958); Krishnamurti et ses questionnements sur ce qui amènerait le changement chez les humains⁴⁴; les conclusions

⁴³ Par ailleurs, je dois souligner qu'aucune femme ne m'a jamais fait de reproche ou de critique à ce propos. Dans leur grandeur d'âme et de cœur, les femmes m'acceptaient telle que j'étais, bouillonnante et passionnée, et elles m'ont toujours pardonné mes sautes d'humeur. J'ai beaucoup de gratitude pour leur générosité; elles m'ont appris comment l'accueil et la sollicitude, l'amour, peut avoir un effet bénéfique supérieur à la critique. Mais plus encore, elles m'ont appris à les voir dans leur grande force de résilience, et pas seulement comme des femmes « fragiles ».

⁴⁴ « Apparently nothing from outside – no church, no threats, no wars, nothing from outside. Change implies a great deal of inquiry, a great deal of search. » (entrevue 1983, avec Leonard Jacobs, *East-West Journal*)

déconcertées d'Emma Goldman, revenue en Amérique après sa désillusion de la révolution russe et son horreur devant « le monstre bureaucratique » et la terreur qui s'installait en Union Soviétique, les épouvantables fins qui supposément justifient les moyens (Goldman, 1979). J'étais frappée par ce qui s'intersectait dans tout ce que je lisais : l'aspect profondément spirituel, ou du moins, le niveau de conscience supérieure exigé par une pratique radicale de non violence.

Trois idées récurrentes chez Simone Weil⁴⁵ résument ce qui influença profondément mes réflexions dans cette période de ma vie : la cohérence, l'harmonie et la quête de sens. Weil avait écrit deux maximes dans son cahier, « s'efforcer de substituer de plus en plus dans le monde la non-violence *efficace* à la violence », et « s'efforcer de devenir tel qu'on puisse être non-violent ». Comme le fait bien remarquer Jean-Marie Muller dans le livre qu'il lui consacre, Simone Weil « pense à l'effort de l'individu pour maîtriser sa propre agressivité et pour désamorcer celle d'autrui, et non pas aux efforts d'une collectivité pour mettre en œuvre une stratégie de résistance non-violente » (Muller, 1995, p. 120). Et Muller résume la pensée de Weil sur la question ainsi :

La déraison de ce monde est qu'il est empli de violences. Dès lors, la quête de la raison, pour donner un sens à l'existence en ce monde, ne peut être que la non-violence. Si la violence est le non-sens, l'incohérence et la contradiction, la recherche du sens, de la cohérence et de l'harmonie doit s'orienter toute entière vers la non-violence. (Muller, 1995, p. 16)

Toute la pensée de Weil sur la posture de résistance, le fondement de cette notion de responsabilité qui lui était si chère et qu'elle nomme plutôt « obligation » (Weil, 1949, p. 10-17), peut se ramener à deux idées principales : refuser l'empire de la force et conquérir la liberté de penser :

La force qui fait de l'homme une chose peut s'exercer sur lui par l'action violente mais le plus souvent, elle s'exerce par l'oppression sociale qui enferme l'individu dans des mécanismes aveugles le privant de toute liberté de penser et d'agir de manière autonome. (Muller, 1995, p. 37)

⁴⁵ Et présentes bien entendu chez les autres personnes précitées, mais ce sont particulièrement les réflexions de Weil qui me jetèrent par terre.

Je me suis dit alors, mais quelle est la valeur de mon engagement pacifiste si la poursuite de ces trois idées - de cohérence, d'harmonie et de quête de sens - ne se retrouve pas dans chacun des aspects de ma vie? Dans chacun de mes gestes, publics ou privés, professionnels ou personnels, politiques ou intimes? Je me sentais au cœur de la question. Je me sentais, encore une fois, à un carrefour.

Crossroads fut d'ailleurs le titre de la performance que je présentai à Goddard. J'ai tissé plusieurs extraits des textes qui m'avaient enflammé l'esprit dans une sorte de partition polyphonique, que j'ai incarnée avec cinq femmes, étudiantes et professeures, s'étant portées volontaires. Nous avons marché, littéralement, sur des chemins de papier et de mots, pour nous retrouver au centre d'un carrefour. L'acte performatif que je posais ce soir-là était une métaphore de ma quête personnelle mais aussi des défis politiques et sociaux qui nous attendaient, tous et toutes, en cette fin de siècle. Une graine venait d'être semée – ou arrosée – dans mon esprit.

3.4.2 Le consentement à l'aspect spirituel : dédier ma vie à la paix dans une période turbulente de ma vie

Ce que je venais de vivre à Goddard m'a permis de jeter un autre regard sur les difficultés que je rencontrais au centre de femmes. À l'évidence, j'aspirais à changer de niveau pour trouver une voie de passage. J'avais travaillé jusqu'ici à des niveaux de préoccupation politique et artistique, et j'en arrivais à la conclusion que je devais développer l'aspect spirituel de ma vie. Dédier ma seule pratique à la paix n'était plus suffisant; c'est toute ma vie qui devrait l'être. Oh vertige. Cela impliquait que je devais trouver comment intégrer tous les aspects de ma vie afin de ne plus vivre en compartiments séparés. Ma quête est devenue quête d'intégration, de cohérence. Le tout dans chacune des parties. Comme l'écrit si bien Comte-Sponville à propos du bien, qui « n'est pas à contempler mais à faire » (Comte-Sponville, 1995, p. 10), ce ne pourrait être qu'à travers la pratique, l'expérience, que je pourrais accéder à un autre niveau de conscience, diablement compromettant, et qui m'effrayait lorsque je ne faisais que contempler la profondeur de cette exigence : agrandir ma posture pour trouver une ouverture dans mon armure. Simone Weil n'avait-elle pas écrit que le processus d'aliénation de la violence amenait la pétrification, « [la force] change l'homme

en pierre »? N'était-ce pas précisément le sens de la nouvelle de Mireille Best, *La femme de pierre*, que j'avais incarnée dix années auparavant?

J'ai donc continué d'étudier les textes de la Shambala, et j'ai découvert le bouddhisme engagé du Vietnamien Thich Naht Hanh.

When the Buddha was asked, "Sir, what do you and your monks practice?", he replied: "We sit, we walk, and we eat". The questioner continued, "But Sir, everyone sits, walks and eats", and the Buddha told him, "When we sit, we *know* we are sitting. When we walk, we *know* we are walking. When we eat, we *know* we are eating." (Thich Nhat Hanh, 1995, p. 14)

Ce passage sur la pleine conscience du moment présent a vraiment frappé mon imaginaire. L'enseignement est à la fois si simple et si difficile : en vivant dans la pleine conscience de chacun des moments, j'arrive à voir et à entendre profondément et les fruits sont toujours la compréhension, l'acceptation, l'amour, le désir de soulager la souffrance et d'insuffler de la joie (ma traduction de Thich Naht Hanh, 1995, p. 14).

Et c'était précisément là-dessus que je voulais travailler, demeurer consciente de mes fluctuations d'humeur, de ma tendance à me faire du souci, à vouloir *plus* ou autre chose que ce qui se présente à moi. Les événements, les rencontres, sont toujours les bons véhicules pour la pratique, disent les enseignements. Comme un pont pour continuer la route. Mon expérience, dans les années qui suivirent, fut qu'en m'engageant sur ce chemin de pratique de la conscience, je me suis mise à voir plus clairement les fausses séparations dans ma vie, j'ai commencé à devenir consciente de mes réflexes de protection qui me poussent à construire des compartiments où je peux agir parfois de façons si contradictoires – par exemple, si je tente de transmettre l'importance de la reliance, de l'aspect relationnel, que je mets l'emphase sur la liberté de l'individu, sur sa légitime quête personnelle, mais qu'une fois sortie des ateliers, des salles de réunions, je n'arrive pas à voir ce qui m'entoure dans mon quotidien, comme les visages des personnes qui me servent dans les magasins, les individus qui rendent ma vie plus facile en leur qualité de chauffeur de bus, de postier, de dépanneur, de commis de bibliothèque; si je n'arrive même pas à dire un simple *bonjour* à ma voisine. En d'autres termes, le sens se trouve partout, peu importe la tâche, l'action, la

profession, la situation. Comme le disent les bouddhistes : « Maintenant est le moment parfait ».

La conscience qui naissait en moi, c'est qu'être en lien, me sentir en lien, c'est me sentir en relation avec les animaux, la nature, la température; avec la littérature, l'art; mais aussi avec le monde des objets et des contingences, comme l'aspect « administratif » de ma vie : les comptes à payer, le loyer à rencontrer, l'appartement à entretenir, le ménage à faire, les réparations à effectuer, l'argent à gagner suffisamment pour vivre selon mes vœux et mes désirs. Me sentir en lien pour être autonome et responsable, tout en étant toujours consciente de l'interdépendance du monde matériel et du sain(t) besoin des autres – l'entraide et l'échange, en d'autres termes. Une simplicité volontaire.

Ce sentiment conscientisé naissait en moi en cette fin de millénaire, mais j'avais d'autres expériences à vivre avant que cela s'incarne réellement. Au printemps 1999, j'ai décidé de suspendre ma pratique en communauté, le temps de l'examiner. Cet arrêt a duré un peu plus d'un an et c'est une suite d'événements dans ma vie personnelle qui m'a permis de me remettre en action, pas seulement en question.

3.4.3 L'art relationnel me découvre dans les deux sens du mot

Ma mère a été diagnostiquée comme souffrant de la maladie d'Alzheimer en janvier 1999 et je pris la décision de l'accompagner dans sa maladie, après un premier mouvement de fuite qui m'amena en Nouvelle-Écosse durant presque un an. J'avais beau être à des milliers de kilomètres de ma mère et de sa maladie, je pouvais voir de ma cour arrière une vieille voisine m'envoyer la main en souriant, frappée elle aussi par cette terrible maladie. Sa sœur – Laura – me donna un précieux enseignement cet été-là : elle me fit voir que j'avais moi aussi d'énormes préjugés que la réalité venait fracasser. Je vivais avec mon amoureuse dans une enclave près de la mer, dans une région retirée de la côte sud de la province. Un véritable bastion baptiste, groupe religieux très conservateur pour lequel, dois-je le préciser, je n'avais jamais eu d'atomes crochus. Mais Laura, elle-même fidèle de l'Église baptiste, nous a accueillies en prenant soin de nous joyeusement, généreusement, en s'assurant que nous avions de quoi manger dans le réfrigérateur, en nous défendant auprès

des autres voisins méfiants envers ces « femmes étranges » venues de la ville, dont l'une, mon amante, avait la tête rasée. Ma vie là-bas, ma rencontre avec Laura, cette « autre » qui s'avérerait plus proche de moi que je ne l'aurais pensé, les circonstances difficiles de ma relation amoureuse, le sentiment de me retrouver à nouveau dans un carrefour important de ma vie professionnelle, de ma vie tout court, la vision de ma mère et de mon père laissés seuls à eux-mêmes et bien mal outillés pour répondre à cette crise familiale, bref, ma réponse – mon réflexe – face à ce maelström fut de concevoir un projet artistique, *Détresse et tendresse, a broken heart is an open heart*, pour lequel je reçus le soutien du Conseil des arts du Canada. Un événement avait rendu ce projet concevable. J'étais allée garder ma mère durant quatre jours pour donner un répit à mon père. Quatre jours! Je ne sais pas si vous avez déjà vécu l'expérience auprès d'un proche atteint d'Alzheimer, mais le temps n'existe plus. Chaque heure semble l'éternité. J'en étais arrivée à un tel degré d'exaspération et d'angoisse par ses inlassables répétitions, je ne savais plus comment faire pour que son disque au sillon abîmé s'arrête. Nous étions assises dans sa cuisine, sur la rue Sacré-Cœur au nord de la ville. J'étais sur le bord de lancer une chaise par la fenêtre pour la faire taire! Je lui intime plutôt d'aller dans le salon, de me laisser seule dans la cuisine. Il me fallait du temps pour retrouver mes esprits. Il fallait que je me calme, que je respire. Oh! Maman! Une dizaine de minutes plus tard, quand j'allai dans le salon la retrouver, je la vis assise sagement, telle une enfant qu'on vient de disputer, en pénitence sur son fauteuil. Elle regardait devant elle sans expression particulière, elle attendait, comme suspendue dans le temps. Mon cœur en cet instant se brisa en mille morceaux. Tout a basculé en ce moment de grand chagrin. J'y repense très souvent depuis toutes ces années et chaque fois, la douleur aigüe de ce chagrin me pince de la même façon, j'éprouve exactement la même sensation physique, une fraction de seconde, parfois plus. J'écris ces lignes et mon cœur se serre.

Je lui ai tendu la main, m'agenouillant près d'elle. Je l'ai touchée. Intuitivement, j'ai pris refuge dans ce que je savais faire avec des étrangères dans mes ateliers de création. Je lui ai proposé de retourner dans la cuisine, de venir m'aider à faire des collages et jouer avec des images... et nous avons passé deux jours formidables ensemble à regarder, choisir, commenter, découper des images, à les coller, à raconter des histoires à partir de nos récits visuels, à les dédier à des amies. En trouvant comment sortir ma mère de son obsession, je

suis sortie de mon angoisse, j'ai pu vivre avec elle un moment comme nous n'en avons jamais vécu. Nous étions ensemble dans les secondes qui s'égrènaient, les minutes et les heures remplies de présence, d'ici et maintenant. Ce fut une des rares fois où j'ai vu ma mère joyeuse. Et fière d'elle-même. *Détresse et tendresse* est né dans ce moment décisif avec ma mère.

Je quittai donc définitivement la Nouvelle-Écosse pour revenir à Montréal près de ma mère, et je me suis engagée à fond dans le projet, sur lequel je devais travailler durant trois années plutôt qu'une seule, comme je l'avais prévu initialement. À cette époque-là, j'étais obsédée par les questions suivantes: quelles sont les parties de moi qui meurent aussi avec ma mère et pourquoi cela m'effraie-t-il autant? Qu'ai-je peur de trouver, de voir émerger? Devant toute cette détresse, comment faire pour trouver un espace où la joie serait aussi possible? Pour ma mère, pour moi. Pour toutes les personnes touchées dans leur cœur par cette étrange maladie? Dès le début, je voyais un lien évident entre les personnes souffrant d'Alzheimer et les jeunes enfants, comme des points d'intersection : développement ou perte de la coordination; apprentissage du langage parlé et écrit ou disparition graduelle des mots, écrits et parlés; capacité à s'absorber complètement dans le présent, conscience de l'immédiat seulement; fragilité émotionnelle, vulnérabilité, émotions à fleur de peau; univers perceptifs prépondérants; grand besoin d'encouragement, de renforcement positif; dépendance physique et matérielle face aux adultes, ne plus pouvoir prendre soin de soi. En d'autres termes, c'est comme si on retrouve l'être humain aux deux extrémités de son continuum de vie. Des phénomènes physiques, intellectuels, sensoriels et émotionnels se recourent, mais la progression ne se fait pas dans la même direction. Pour l'enfant, l'initiation se fait vers la vie en société et pour la personne malade, l'initiation se fait lentement vers la mort, seule.

When there is no quick fix for some of our most pressing social problems, there may be only our ability to witness and feel the reality taking place around us. This feelingness is a service that artists offer to the world. (Lacy, 1995, p. 174-75)

Je voulais utiliser des contextes artistiques simples pour créer des liens et mettre en interaction des personnes âgées atteintes d'Alzheimer, leurs proches ou des gens ayant eu un parent affecté, de jeunes enfants et des artistes désirant partager leur pratique avec des

personnes souvent laissées pour compte par le milieu de l'art, si ce n'est que comme thème désincarné dans une œuvre de fiction. L'œuvre serait le processus lui-même, autrement dit, la forme et le contenu de l'œuvre seraient faits de ces rencontres. Chaque rencontre serait un événement en soi, les personnes rencontrées ne seraient jamais traitées comme de la « chair à recherche » ou comme des malades à soigner, mais comme des partenaires dans un processus artistique. Pour moi, le sens résidait dans l'interaction, dans l'écoute profonde et compassionnelle, dans l'aspect transformateur réciproque du lien qui se construirait lentement.

Sachant que ce je proposerais à mes partenaires demanderait une certaine dose de courage, un engagement, une ouverture, une prise de risque, je voulais trouver des façons concrètes et simples de vivre cela, moi aussi. J'ai donc loué un appartement studio et j'ai entrepris de faire toute sorte d'essais dans ce lieu. J'ai exploré des matières et des techniques de peinture qui ne m'étaient pas familières, je me suis donné une discipline de « prise de risque au quotidien ». Je tentais de faire ces choses dans un état de pleine conscience, attentive à ce que cela me faisait traverser, mes réactions, mes réflexions, mes résistances. Bref, en vivant ce déplacement, ce dérèglement du sens habituel au quotidien, je voulais développer mon habileté à ressentir ou à comprendre ce que quelqu'un d'autre peut vivre en étant déstabilisé. Je dois aussi mentionner qu'en cet automne 2000, je traversais une période très difficile. Différents événements dans ma vie amoureuse m'avaient sérieusement écorchée. J'avoue que certains jours, j'aurais seulement voulu me laisser mourir tant je me sentais « en petits morceaux ». Malgré tout, je suis arrivée à traverser cette dépression en m'imposant une discipline interrelationnelle qui m'a sauvée du désespoir. Ainsi, tous les jours, je me devais de faire une rencontre significative. Moi la sauvage, qui n'avais qu'un seul désir, celui de la réclusion, du silence, de la mort, j'ai suivi ma propre médecine, celle de mon projet, et j'ai effectivement sillonné la ville, rencontré de parfaits inconnus dans l'autobus, dans les parcs, en attendant le métro, dans les dépanneurs, sur la rue. J'ai suivi l'enseignement précieux que m'ont donné la pratique de l'aïkido et la Shambhala tibétaine, je suis allée vers les autres, je me suis laissée approcher et j'ai ouvert mon cœur au lieu de le fermer. Plus je pratiquais ce rituel de rencontres impromptues, plus je recevais des « cadeaux » de présences, de sourires, de regards gentils. Quand je mentionnais *Détresse et*

tendresse aux personnes qui se retrouvaient par hasard sur ma route, cela avait toujours pour effet de déclencher quelque chose, de les faire parler, de les amener à dévoiler des aspects souvent très personnels de leur vie, des chagrins et des joies intenses, leurs luttes intérieures. Cette pratique d'ouverture « un jour à la fois » avec des « étrangers » m'a grandement aidée pour mes rencontres subséquentes dans *Détresse et tendresse*. Le sous-titre de mon projet devenait totalement incarné et historié. *A broken heart is an open heart*, un cœur brisé est un cœur ouvert, ce n'était plus seulement de jolis mots. Au-delà de l'aphorisme, une pratique radicale était en train de naître.

La première année du projet, j'allais chez les personnes⁴⁶ – à la maison ou en CHSLD – et nous passions, une, deux ou trois heures ensemble. J'apportais du matériel d'art (cahier, encre, pastels, grandes feuilles), des livres de poésie ou des carnets d'artistes, des cassettes de musique classique, et je m'ajustais au présent, avec la personne devant moi. Avec les enfants, j'ai improvisé, inventé des histoires, rampé et dessiné sur le sol. Avec les personnes âgées, j'ai souvent fait de la philosophie : j'ai été rapidement exposée à mes propres peurs et idées reçues sur les capacités des personnes diagnostiquées de la maladie d'Alzheimer. À dire vrai, toutes les personnes avec qui j'ai créé des moments de vie étaient avides de conversations, de touchers chaleureux, de regards au fond des yeux, de présence. Il arrivait que nous dessinions ensemble, que nous écoutions une sonate pour piano, que je lise de la poésie pour amorcer la conversation, mais très souvent, aucune médiation n'était nécessaire pour sauter dans le vide ensemble; pour faire du sens ensemble. Certes, la mémoire linéaire était défaillante, mais une autre sorte de conscience se manifestait. Des empreintes de vie émergeaient, sans doute suscitées par ma présence attentive et leur désir d'être vues, et c'est avec cette matière que nous dansions, métaphoriquement parlant. Pour faire image, je vous raconte brièvement mes rencontres avec monsieur B. Lors de ma première visite, ma nervosité est disparue après deux minutes de contact. Je savais par son fils que ce monsieur aussi était nerveux, qu'il ne comprenait pas qui j'étais, pourquoi je voulais le voir, ce qui devait se passer. Il nous a suffi de commencer à parler pour que sa tension tombe complètement. Je ne me rappelle plus

⁴⁶ Une amie, travailleuse sociale, m'avait mise en contact avec des familles traversant l'épreuve de la maladie d'Alzheimer; deux autres amies m'avaient introduite aux enfants et mon implication comme bénévole au CHSLD Jacques-Viger me permit de faire des visites d'amitié à plusieurs résidentes.

exactement comment le sujet est venu, mais nous avons découvert que nous étions tous deux des enfants adoptés et il a beaucoup aimé l'idée, comme s'il y avait un lien tout à coup entre nous. Il s'est essentiellement passé la même chose qu'avec madame D., une dame que je voyais depuis quelques mois, monsieur B. a profité de nos rencontres pour s'ouvrir le cœur, avec une capacité de communication que son fils ne lui connaissait pas non plus. Je me rappelle que c'est lors d'une conversation avec monsieur B. que cette pensée m'est venue : pour les enfants que je rencontre, il est tout naturel que je sois là pour jouer avec eux, pendant des heures si possible. Pour les personnes âgées, une fois la première gêne passée, c'est la chose la plus naturelle du monde que je sois là pour jaser avec elles et le temps n'a plus d'importance. Monsieur B. était très ouvert à parler de lui, de ses expériences. Il m'incluait tout naturellement dans ses réminiscences, visiblement, il souhaitait un dialogue. Par exemple, lorsqu'il me parla de son expérience dans l'armée durant la Deuxième Guerre mondiale, il m'a regardée et demandé à brûle-pourpoint si j'avais peur de la mort. Il est revenu plusieurs fois sur ses expériences dans l'armée, alors qu'il travaillait avec l'équipe médicale. Il m'a répété plusieurs fois qu'il avait voulu faire sa part durant la guerre, mais qu'il n'avait pas voulu tuer qui que ce soit et c'est pour cette raison qu'il s'était engagé dans le corps médical. Il était tout jeune et il accompagnait les hommes qui allaient mourir. Il leur tenait la main, dans le sens très physique du terme, au risque de passer pour un homosexuel ou qu'on se moque de lui. Dans chacune de nos rencontres, il voulait parler des expériences de sa vie qui l'avaient mis au ban de son monde : anglophone protestant épousant une catholique francophone, de plusieurs années son aînée, peu intéressé à faire de l'argent ou une carrière, rêveur, amateur d'opéra... bref, il s'était heurté à beaucoup d'incompréhension dans sa vie. Un jour, je lui ai demandé, « qu'est-ce qui fait qu'on considère que quelqu'un nous comprend? » Il a beaucoup aimé la question. Bien sûr, il s'est perdu dans ses phrases et il n'a pas répondu à la question. Mais je reste avec cette image de lui, la mine réjouie, répétant plusieurs fois qu'on l'avait trouvé « crazy » souvent dans sa vie, et il accompagnait le mot d'un petit geste de la main près de sa tempe. Il n'avait pas honte. Il était tout fier de me le confier. Je sentais qu'il se sentait entendu.

Détresse et tendresse a entraîné un mouvement inédit à l'intérieur de moi, générant une pratique qui m'était nouvelle et que je découvrais au fur et à mesure que je la faisais,

totale­ment engagée dans l'expérience qui se vivait avec mes amis Alzheimer et mes jeunes collaborateurs d'âge préscolaire. À dire vrai, il serait plus juste de dire que c'est l'art relationnel qui m'a trouvée puisque c'est la création d'alors qui a dicté sa forme. C'est en m'y engageant totale­ment que j'ai découvert tout un pan de pratiques, ce que le monde francophone appelle *art relationnel* ou *esthétique relationnelle* (Bourriaud, 2001), les Américains s'y référant plutôt sous l'expression *connective aesthetics* (Gablik, 1995), que j'ai traduite par *esthétique du lien*. Au centre de cette pratique, l'écoute profonde ou empathique :

Empathic listening makes room for the Other and decentralizes the ego-Self. Giving each person a voice is what builds community and makes art socially responsive. Interaction becomes the medium of expression, an empathic way of seeing through another's eyes. (Gablik, 1995, p. 83)

Suzanne Lacy souligne que pour beaucoup d'artistes, la relation *est* l'œuvre (Lacy, 1995, p. 35). Nicolas Bourriaud quant à lui fait voir que dans l'art relationnel, « les œuvres ne se donnent plus pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant, quelle que soit l'échelle choisie par l'artiste » (Bourriaud, 2001, p. 13). En d'autres termes, l'esthétique de l'art relationnel repose sur la rencontre; la rencontre est à la fois médium et œuvre.

Mais plus encore que des questions esthétiques, ce qui a initié chez moi tout ce mouvement, ces remous intérieurs, ce furent mes questions profondes sur l'amour et sur le sentiment de ne pas en éprouver pour ma mère. J'avais fait ce simple et terrible constat quelque temps avant que ne tombe son diagnostic : *je n'aime pas ma mère*. Certes, j'aurais pu rester dans cette constatation chagrinante, et comme Violette Leduc, par exemple, écrire ou créer une œuvre équivalente à son « ma mère ne m'a jamais donné la main », première phrase percutante de son roman *L'Affamée* (1974). Quoique dans mon cas, ce dont je souffrais, ce n'était pas de l'absence d'amour de ma mère, mais du sentiment que ma mère ne m'avait rien enseigné. J'aurais pu choisir de créer à partir de ce manque, de cette place de dépit, de chagrin, tournée vers le passé, nostalgique; créer à partir de mon ressentiment face à la vie familiale. J'ai fait un autre choix, décisif, qui, s'il fut d'abord intuitif, devint peu à peu

un choix conscient, délibéré et processuel. C'est que, en ressentant et en nommant simplement « mon absence d'amour pour ma mère », j'ai aussi pris l'engagement, puis la voie, de trouver une façon de me déplacer par rapport à cette femme, qui était bien d'autres choses que « ma mère ». J'ai voulu tout mettre en œuvre pour me relier à elle avant sa mort, et ainsi, je l'espérais, trouver l'amour avec elle, pour elle. En moi. Je me suis donc donné comme tâche, non pas l'*autopsie* de mon manque d'amour, mais la *création*, l'état de création, la découverte et la naissance d'un sentiment qui pourrait m'élever et ma mère avec moi; qui pourrait m'enseigner. Jusqu'à tout récemment, je pensais que c'était la première fois que je me posais la question que je pose aujourd'hui : qu'est-ce que je peux faire quand le cœur me manque? Mais l'écriture de ce récit m'amène au contraire à voir que c'est un sujet récurrent dans ma vie, comme vous avez pu le lire dans les pages précédentes. La question du cœur, posée de plus en plus simplement, de plus en plus profondément. Comme le disait Éric-Emmanuel Schmitt en entrevue, « il faut toute une vie pour devenir simple » (Schmitt, 2010, 39:00).

Afin de rejoindre ma mère sur son terrain nouvellement défini par la maladie, j'ai dû me déplacer pour trouver un autre espace où habiter avec cette *autre* : ma mère est morte de son vivant pour enfin devenir une *femme* à mes yeux. J'ai eu l'intuition d'aller travailler avec des « étrangers », de les accompagner, pour trouver comment me relier à ma mère; pour arriver à la voir *elle* et non plus seulement à travers mes projections sur elle. Je ne la quittais pas lorsque je la laissais pour œuvrer avec mes vieux amis; ce fut la seule façon pour moi d'espérer la rejoindre. C'est parce que j'ai vécu cela avec autant d'intensité, d'intimité, que je sais aujourd'hui qu'il est possible de (se) créer d'autres conditions ou d'accueillir des conditions qui semblent d'abord uniquement adverses, pour se découvrir un sentiment que l'on ne se connaissait pas. Qu'on ne se pensait pas capable d'éprouver. Je me suis découverte en découvrant l'*autre*.

Je pourrais dire que cette première année d'art relationnel fut un stage intensif en « présence authentique ». En effet, pour entrer en relation, c'est-à-dire établir avec les personnes avec qui je voulais collaborer une connexion partagée, je devais être totalement présente. En raison de leur maladie ou leur très jeune âge, je ne pouvais pas recourir au « prestige » d'être une artiste pour les intéresser ou les impressionner car cela n'avait aucune

signification à leurs yeux. Par contre, leur extrême sensibilité, leurs perceptions aiguës du moment présent, m'obligeaient à une entière sincérité, et à me trouver d'autres ancrages que mon statut d'artiste. Ne restait que la « présence pure », comme l'écrivait Christian Bobin (1999).

Le premier cycle de *Détresse et tendresse* s'est terminé lors d'une performance de trois jours : je suis retournée à l'université Goddard, car on m'avait réinvitée, cette fois pour parler de ma pratique engagée lors de la résidence d'été du MFA in Interdisciplinary Arts, programme créé et dirigé par Danielle Boutet. Ce serait l'occasion de témoigner de ce que j'étais en train de vivre avec mes cocréateurs et cocréatrices; une façon de transmettre leur enseignement.

Juillet 2001. Plainfield, Vermont, États-Unis. Le point de départ de ces trois journées est une performance intitulée *Conversations*. Diapositives retraçant mes travaux anciens, dispositif scénique simple et adapté au manoir nous servant d'espace performatif, script écrit pour trois voix. J'ai demandé à deux étudiantes de venir me rejoindre dans l'espace et à un autre de faire tinter une cloche à toutes les vingt-et-une secondes, rappelant que toutes les vingt-et-une secondes, il y a un nouveau réfugié quelque part sur la planète : je « conte »⁴⁷ d'abord ma trajectoire d'engagement en partant du présent, de mon expérience autour de *Détresse et tendresse, a broken heart is an open heart*. Je fais le récit des liens entre ma vie personnelle, artistique et activiste; entre le terme bouddhiste de « prendre refuge » et l'état de réfugié. Des liens avec ma mère qui vient d'être placée dans une institution, elle qui m'avait sortie d'une institution lorsqu'elle m'adopta. Des liens avec tout perdre, tout laisser derrière soi, condition partagée par des millions de gens sur la planète. Je raconte ce que j'ai laissé derrière moi pour arriver à rejoindre ma mère et toutes les personnes vivant dans un état de conscience altérée. La cloche tinte tout au long de la performance.

Je partage mon histoire personnelle, intimement liée à celle des femmes, hommes et enfants qui collaborent à mon projet. Avec les deux étudiantes, nous incarnons le texte tressé des voix qui m'ont habitée durant la dernière année. Nous sommes assises autour d'une petite

⁴⁷ Dans une forme hybride, quelque part entre le *storytelling*, le *stand-up*, la conférence et un espace de conversation.

table peinte en or, que j'ai confectionnée pour l'événement, tout comme ces petits bâtons de prière que je remets à tous et toutes à la fin de *Conversations*. Je souhaite ainsi inviter les membres de la communauté à venir me voir et me raconter; dessiner, danser, prendre le thé, méditer avec moi. Cette deuxième partie de la performance s'appelle *Tonglen Garden*, une conversation que je souhaite poursuivre durant deux jours, 24 heures sur 24 puisque je vais installer mon campement artistique rudimentaire dans les jardins victoriens de l'université. Dans la tradition bouddhiste mahayana, *tonglen* est une forme très particulière de méditation; c'est une pratique pour éveiller ou pour cultiver la *bodhicitta*, le « cœur éveillé » ou le « cœur courageux ». L'enseignement avec *tonglen*, qui signifie en tibétain « donner et recevoir », est d'inspirer la souffrance, la sienne et celles des autres, et expirer de la joie pour nous tous et toutes (Chödrön, 2001, p. 55).

Du mardi soir au jeudi soir, je tiens donc « salon » parmi les fleurs et les arbres, avec des éléments d'installation provenant de mon appartement montréalais, altérés pour l'occasion. Je ne sais pas du tout, en lançant cette invitation, si j'aurai effectivement des visiteurs. Je n'ai aucune idée de ce qui va se passer, se dire, se vivre. La seule chose sur laquelle j'ai eu un certain contrôle, c'est lors de la performance d'ouverture, quand j'ai choisi d'ouvrir mon cœur et de me raconter. Je me disais : je demande aux gens de s'ouvrir, d'oser venir vers moi dans les jardins, de prendre des risques, alors la moindre des choses, c'est d'en prendre moi-même dès le début et espérer que mon cœur ouvert soit reçu comme un début de conversation. Mais relativisons : le plus grand risque, c'est que personne ne vienne me visiter et que je passe ces trois journées comme une tarte dans un four. Que finalement, ce que j'ai à offrir soit rejeté, que je ne touche personne, que tout ça reste de l'art contextuel qui se veut relationnel mais qui n'aura été que conceptuel. Je m'en remettrais! Mais la peur est irrationnelle et me tenaille tout de même, je suppose que l'enfant adoptée que je suis est ultrasensible à se sentir rejetée ou abandonnée.

J'ai eu très peur durant la préparation de cette performance. Une sensation qui me prenait parfois à la gorge quand je préparais les éléments de l'installation en me projetant dans cet inconnu. Quelques jours avant de partir pour le Vermont, j'étais allée visiter Jeanne au CHSLD Jacques-Viger à Montréal – une dame que je visitais régulièrement depuis l'automne précédent, avec qui j'écoutais de la musique, je parlais, je restais souvent

silencieuse à quelques pouces de son visage. Jeanne était aveugle, en fauteuil roulant, très âgée et elle vivait dans un niveau de conscience altérée. Mais elle était tellement présente. C'était une de mes « professeures » pour *Détresse et tendresse*. Je suis donc allée la voir. Je lui ai demandé de prier pour moi, de me donner du courage parce que j'avais peur. Je lui ai expliqué pourquoi. Elle a tenu ma main entre les siennes. Jeanne. Elle veillait très certainement sur moi car les journées sans pluie passées dans les jardins de Goddard sont parmi les plus belles de ma vie.

Un jardin et du temps pour « donner et recevoir ». Tout fait tellement de sens. Chaque minute. Chaque fleur. Chaque mouvement des feuilles dans les arbres. Chaque visage qui se tourne vers moi. Chaque bribe de conversation. Chaque rencontre avec des inconnus. Mais qui est donc l'« Étranger » ici? C'est comme si nous l'étions tous, donc que personne ne l'était. Nous sommes tous et toutes de passage dans le territoire des *devas* du jardin. Des femmes, des hommes, des enfants, beaucoup de gens ont pris refuge avec moi dans ce territoire pour un court moment ou pour une longue conversation. Des étudiants, des professeurs, des employés de cafétéria ou du registraire, des artistes, des écrivains, des visiteurs qui passaient par là par hasard. De toutes ces rencontres, je vous en raconte une en particulier, car j'y ai vécu un moment que je n'aurais jamais pu imaginer vivre; un moment de grâce.

Lin Chuan Chu est un artiste accompli, formé dans la tradition classique chinoise. Il vit à Taiwan et a décidé de faire son MFA aux États-Unis. Il me semble jeune pour un maître de sa discipline. Il est beau. Il m'apporte du thé chinois et je mets de l'eau à bouillir sur mon petit bleuet de camping. Chuan Chu m'offre un catalogue de ses peintures; sur chacune des pages vierges, il a calligraphié une longue dédicace en caractère chinois. Il me traduit. C'est une réponse à la performance que j'ai faite mardi soir. Une phrase l'a bouleversé, dit-il, « my mother is dying ». Il me parle de sa mère, de sa famille, de sa vie à Taiwan. Il me dit qu'il fait cette maîtrise pour intégrer quelque chose de plus personnel dans son travail. Nous buvons lentement notre thé bouillant, assis sur mes longs coussins rouges. Il y a des oiseaux dans les grands arbres, un écureuil traverse les dalles en courant. Il y a le vent léger qui fait bouger les feuilles. Il y a le soleil légèrement voilé par les nuages. Il y a cet homme qui vient de si loin et moi qui lui suis si étrangère. Et pourtant... Nous sommes assis ensemble dans cet

instant suspendu. Le temps n'existe plus. Les frontières non plus. La langue est autre. L'anglais est notre terre d'exil et notre point d'intersection pour quelques instants. Chuan Chu se met à chanter *a cappella*. Un extrait d'opéra classique chinois du XIII^e siècle, me dit-il. C'est comme un rêve tellement c'est étrange, inattendu. Et pourtant, en même temps, c'est tellement incarné. Ça me fait presque mal, comme chaque fois que j'expérimente l'essence de la beauté. De la poésie. Du vivant. Du cœur. Ça fait mal, comme la morsure du réel dans un monde que je ressens si souvent sans consistance, sans queue ni tête, cauchemardesque. Le silence habité du jardin revient. Les *devas* sourient. Jeanne aussi. Nous nous prenons dans nos bras, nous nous serrons un moment sans rien dire. Nous nous quittons. Je reste assise longtemps. Ce *nous* ne me quittera plus jamais.

Détresse et tendresse s'est poursuivi l'année suivante, de façon souterraine, sans public. J'ai accompagné, durant plus d'un an, une artiste de 85 ans, qui voulait vivre de façon délibérée et créatrice jusqu'à son dernier souffle. Elle m'a beaucoup enseigné lors de nos repas pris ensemble ou durant nos petites marches dans son jardin. Je continuais aussi d'apprendre de ma mère, nos moments passés ensemble devenaient de plus en plus silencieux et remplis de présence. J'ai travaillé en laboratoire de création avec deux amies, Ginette Michaud, travailleuse sociale, et Manon Choinière, une collaboratrice précieuse dans mes performances passées, une scénographe, artiste de lumières et photographe. Nous avons exploré les possibilités de créer un spectacle intergénérationnel, sur les thèmes de la mort, de la naissance, des différents deuils à faire au cours d'une vie, sur l'enfance et la vieillesse. Ces sessions de travail, à raison d'une rencontre par semaine et de quelques week-ends intensifs, se sont poursuivies jusqu'en juillet 2002. Nous avons terminé notre période d'expérimentation lors de cinq jours intensifs dans un environnement champêtre aux environs du mont St-Hilaire, près de Montréal. La recherche incluait un travail d'écriture, une exploration visuelle touchant différents médiums (dessin, photographie, sculpture, fabrication de masques et de murales), un entraînement physique et vocal spécifique aux contextes de performance vers lesquels nous tendions. Nous voulions trouver différentes propositions de mises en jeu qui s'avèreraient propices aux échanges lors de performances ou d'ateliers de création où les personnes participantes seraient au centre des interactions. Nous étions donc préoccupées par le contenu artistique et par l'aspect psychosocial des contextes

recherchés. L'essentiel serait d'arriver à créer des contextes où des personnes très différentes pourraient s'inspirer les unes les autres et s'exprimer sur la souffrance et leur peur de la mort, où nous pourrions échanger sur nos difficultés à faire des deuils, la difficulté à lâcher prise devant le mystère de la conscience. Nous pensions qu'un contexte artistique construit spécifiquement pour inclure le public-témoin et faciliter des échanges permettrait d'accéder à des niveaux de conversations très profondes et des moments de vie transformateurs. Nous comptons « jouer » dans des contextes habituellement non consacrés à l'art, tels qu'en CLSC, dans des écoles, maisons d'hébergement, maisons privées, garderies, bibliothèques. Ce projet n'a jamais vu le jour, mais une autre graine venait d'être semée – ou arrosée – dans mon esprit. En effet, comme je le raconte dans le chapitre suivant, j'y ai trouvé des idées fondatrices pour *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir*.

Par ailleurs, je me suis inspirée de plusieurs de nos textes pour concevoir une performance en mai 2003, à l'invitation d'Engrenage Noir⁴⁸, et qui devait conclure mon aventure : *À propos de Détresse et tendresse*. Cette performance s'est déroulée dans mon atelier-maison, que j'avais entièrement réaménagé pour l'occasion. J'ai transformé tous les murs de mon appartement en un immense manuscrit. Le sous-titre de cet événement aurait pu être *des murmures mur à mur*; beaucoup de mots, comme déposés sur les surfaces couleur sable, des réflexions, des inscriptions de voix et de murmures qui m'avaient accompagnée durant les trois années de ce projet et que j'avais consignées dans mon journal de bord. J'ai peint ces mots sur les murs avec un petit pinceau de calligraphie chinoise et le geste était semblable à celui de l'écrivaine trempant sa plume dans l'encre, une activité minutieuse qui m'a demandé plusieurs semaines. Puisque le support n'était pas une page uniforme, avec une seule texture de papier, mais plutôt des murs de plâtre de différents formats et de différentes formes (grands murs, petites colonnes, arches, plinthes, cadres des fenêtres, les fenêtres elles-mêmes, les hélices du ventilateur qui tournaient au plafond), le « manuscrit » donnait une impression de mouvements, procurant à la fois un sentiment de vertige et d'enveloppement. Lors de la performance, la présence des trente-trois personnes ayant répondu à mon invitation rendait la lecture difficile, mais pas impossible. Il fallait forcément se déplacer dans l'espace

⁴⁸ Organisme subventionnaire indépendant et sans but lucratif, créé en 2001 par les artistes Johanne Chagnon et Paul Grégoire, militant en faveur de l'art communautaire.

pour suivre le flot de la pensée inscrite sur les murs et parfois, demander à quelqu'un de se pencher ou de se déplacer pour lire les mots temporairement cachés. Bref, une dimension ludique et participative toute simple faisait aussi partie du jeu performatif. En choisissant mon appartement comme lieu de rencontre, je désirais créer un espace intime et chaleureux, propice à la réflexion, aux conversations, au silence, au jeu de voix et de corps, aux chants des moineaux du voisinage; je souhaitais être entourée dans mon espace intime pour achever ce voyage. Je me suis fait une joie de préparer nourriture et contenu artistique, dans un égal souci de convivialité. Dans l'espace altéré de mots, les invités-témoins étaient assis par terre, sur de petits coussins bleus, et je me suis inspirée de la forme utilisée à Goddard pour une performance à plusieurs voix tressées. J'avais écrit le script à partir de mes échanges avec mes partenaires de *Détresse et tendresse*. Puis, lorsqu'il n'y eut plus de mots pour dire, le corps prit le relais : une improvisation en danse-contact. La danse s'ouvrit avec mon amie et vieille collaboratrice Andrée Dumouchel, celle-là même qui m'avait initiée à cette forme de danse du temps des Tribades. Elle aussi avait accompagné sa mère adoptive dans la maladie d'Alzheimer. La rencontre s'étira jusqu'à tard dans l'après-midi, permettant échanges informels autour du petit festin, silence recueilli pour certaines, et pour d'autres, rêveries colorées et messages laissés dans mon atelier, sur des papiers que j'avais laissé traîner.

L'épilogue de cette performance, de tout le projet de *Détresse et tendresse*, s'est passé sans témoin; je l'ai vécu seule, quelques jours plus tard⁴⁹ : sorte de moment rituel, recueilli, dédié à mes amies et amis rencontrés par delà les mots. J'ai repassé sur chacun des caractères inscrits sur les murs, avec le même petit pinceau chinois, les recouvrant cette fois de peinture blanche. Les mots disparaissaient un à un, sombrant lettre par lettre dans l'invisible.

Détresse et tendresse a eu un impact décisif dans ma façon d'être, ma façon de considérer ce qui constituait désormais ma pratique, ma façon d'aborder le travail artistique et en particulier, le travail en communauté. J'en suis même venue à penser que je n'avais plus de pratique artistique en tant que telle, qu'il n'y avait plus de « conception de l'art » qui tenait la route. Peut-être ma vie elle-même était-elle en train de devenir ma « pratique », dans

⁴⁹ Je spécifie ici que j'ai amorcé cet épilogue accompagnée de Ginette Michaud et Manon Choinière, à qui j'ai demandé de prendre quelques photos, pour fins de documentation.

le sens artistique du terme, c'est-à-dire une vie qui se veut consciente, délibérée, créatrice. Il n'y avait plus de séparation entre mon travail d'art et le reste de ma vie.

3.4.4 Période de transition et d'exploration : les ateliers en communauté axés sur le processus, la reconnaissance des savoirs d'expérience

L'expérience de *Détresse et tendresse* et ma pratique spirituelle me firent donc voir que pour aller plus loin dans ma pratique en communauté, je devrais y développer l'aspect relationnel. Je suis revenue à la pratique en communauté en 2002 en créant des ateliers sur mesure que j'ai animés principalement dans des centres de femmes à Montréal. J'ai pu y expérimenter un processus de création en groupe sans la pression de produire une œuvre à tout prix. Chacune des rencontres devenait une performance en soi, sans public. La durée plus limitée dans le temps (entre quatre et douze semaines, plutôt que huit ou dix mois) en faisait pour moi un laboratoire très efficace. Les ateliers que j'ai préféré animer s'appelaient *l'art au quotidien* et *le corps conscient* : conçus à partir d'une sorte de récapitulation des moyens artistiques et relationnels qui m'avaient servi jusque-là, j'ai pu mettre à l'épreuve de nouvelles façons de vivre la création et l'être-ensemble. Ainsi, j'ai intégré des moments de partage en cercle au début de chaque rencontre, qui devenaient partie prenante de la création. C'était de toute beauté de voir des femmes si différentes se découvrir (dans tous les sens du mot), se rendre possibles l'une l'autre par leur écoute profonde. Tout d'elles pouvait servir, prenait sens, humainement et artistiquement, car plutôt que de voir les tracas quotidiens comme des freins ne concernant en rien la création, je proposais plutôt de nous en servir comme tremplin. « Et si l'art n'était que porter attention? », disait Allan Kaprow (1993, p. 202). Oui, et cette « extrême attention » (Mireille Best, 1985) que l'on se porte les unes les autres nous rend aussi visibles à nous-mêmes. Lors des partages, les femmes se sentaient vues, valorisées, intéressantes et elles arrivaient souvent à (se) voir avec d'autres yeux. Ainsi, les femmes ressentaient quelque chose de nouveau et de transformateur, à cause et au-delà des mots : elles sentaient que ce qu'elles amenaient avec leur bagage de vie, leurs savoirs d'expériences, ce qu'elles choisissaient de partager avec le reste du groupe, faisait non seulement une différence dans la dynamique, mais faisait partie du trajet artistique lui-même; lui donnait de la profondeur.

Mon tissage de pratiques devenait délibérément une création pour l'âme, pour reprendre les termes de Pat B. Allen, dans un texte que j'avais pris la liberté de traduire moi-même afin de le partager avec les femmes dans les ateliers :

Faire de l'art est une façon de ramener l'âme dans notre vie. L'âme est la place où le désordre de la vie est tolérable, où les émotions animent l'histoire de la vie, où les histoires, les récits, existent. L'âme est la place où nous faisons le plein, où nous pouvons faire l'expérience de nos jardins intérieurs mais aussi, des cimetières. L'art est une façon de savoir qui on est. L'art est une façon de connaître (...) Les images que nous créons ne sont pas toujours belles. Souvent elles sont crues et mystérieuses. Elles peuvent nous mettre en contact avec nos émotions, notre intuition, notre intériorité. Notre belle folie. Tout ce dont nous avons besoin, c'est de courage et la curiosité de nous mettre en contact avec notre imagination et les moyens de l'inscrire sur un support. (Allen, 1995, p. ix et x)

Il m'était arrivé de constater dans le passé que parfois, dans certains milieux préférant utiliser le terme de *créativité*, il y avait une forte tendance d'isolement du soi, une croyance qu'il fallait se couper des autres pour pouvoir exister, confondant ainsi un processus libérateur, émancipateur, avec une espèce d'*autisme* opérationnel. Ma pratique m'a toujours démontré le contraire. J'ai appris avec les femmes, tout au long de ma vie, comment l'*autruisme* (Ardenne, 2004) c'est-à-dire le travail créateur en groupe interactif, interagissant, permet de prolonger, d'enrichir les travaux singuliers. Les ateliers que je proposais étaient des moments-laboratoire qui, au-delà l'expérimentation avec des médiums artistiques, permettaient de se rencontrer soi-même tout en rencontrant l'autre. Le fait de s'exposer continuellement à la présence de l'autre dans un contexte de création en collectif – son corps, son souffle, sa voix, son imaginaire, ses peurs, ses résistances, ses trouvailles – permet de s'exposer à la découverte d'autres voies, d'autres voix possibles. De tels moments sont de réelles confrontations avec la vie, sorte de microcosme de la réalité. La « répétition générale de la révolution » (Boal, 1991, p. 20) n'est certes pas le but recherché, mais cette pratique d'atelier propose des « interstices » (Bourriaud, 2001, p. 16) afin de vivre des expériences intégrant l'art à nos vies.

En ce qui me concerne, ces années d'exploration, véritable laboratoire de ma propre méthode artistique, m'ont permis de constater *in situ* les différences appréciables entre un contexte d'atelier et celui, beaucoup plus contraignant, d'une production. Le caractère

autotélique⁵⁰, autonome, des ateliers se déroulant sans public permet d'accéder peut-être plus facilement à des imageries débridées : nous vivons ensemble quelque chose, sans contrainte à produire, seulement *être* (dans le moment présent, dans son corps, dans le geste, dans le groupe). C'est cette grande qualité de confiance, d'ouverture, de prise de risques, que je souhaitais transposer, reconduire, dans des projets publics. Et pour cela, il nous faudrait jouer *avec* et non pas *pour* ou *devant* un public. C'était là, me sembla-t-il à ce moment, tout le défi artistique des projets en communauté. C'était celui que j'avais en tête lorsque je me suis attaquée à une nouvelle création collective en 2004 et qui m'inspirera pour les projets futurs : accueillir les expériences individuelles, partir d'un niveau de narration du quotidien pour le transcender et accéder à un niveau poétique où la parole, le corps, la présence nous surprennent dans la découverte de quelque chose que nous ne savions pas que nous connaissions.

En résumé, voici les principes généraux qui me guidaient pour les ateliers *l'art au quotidien* et *le corps conscient*, et que j'entendais reconduire pour la création collective que j'allais entreprendre en 2004 :

- ❖ Ramener l'esprit à la maison, c'est-à-dire au corps et à la respiration. Regarder pour voir. Écouter pour entendre. Toucher pour ressentir : passer par différents moyens artistiques pour aiguïser la conscience du moment présent.
- ❖ La relation aux médiums fait partie de la création : l'extrême attention portée aux matériaux et l'effet produit sur les sens sont les guides de l'action créatrice.
- ❖ Non pas produire un objet ou tenter d'illustrer une idée préconçue, mais accéder à un état autrement inaccessible : honorer ce que l'art permet de faire et de connaître, faire apparaître un autre paysage où marcher; voir d'autres choses, vivre autre chose. Accéder à d'autres niveaux en soi et avec les autres en vivant l'expérience au fur et à mesure. L'art comme révélation. Qu'est-ce que je ne sais pas encore... que je sais?

3.4.5 Art citoyen en communauté : Il était une fois mon quartier

À l'automne 2004, les travailleuses du CÉAF m'engagèrent à titre d'artiste accompagnatrice pour un nouveau projet de création collective, inspiré par leur *Charte*

⁵⁰ « L'autotélisme, c'est la capacité de s'investir dans une activité sans en attendre de récompense extérieure (salaire, compliments, récompense, etc.) ou sans y être contraint, pour la simple gratification que nous procure l'activité en elle-même. » Boutet, 2011.

citoyenne des femmes de Ville-Marie. Ce texte manifeste avait été pensé, discuté, puis finalement rédigé le printemps précédent par les membres du comité d'action locale du centre. Inspirées par « la Charte européenne des femmes dans la cité », les idées originales avaient été portées dès le début par des femmes du centre, ce qui me semblait fort prometteur, un bon indicateur de l'enracinement démocratique dans la vie du centre. J'ai trouvé très stimulant de m'associer à une traversée déjà amorcée car cela me demandait de me déplacer pour m'adapter à la culture du groupe. Les idées de départ étaient informantes, le cadre politique on ne peut plus défini, mais j'avais le feu vert pour explorer en chair et en mots, en mouvements, en images, en interactions théâtrales ce qui allait devenir une œuvre vivante, non didactique. Le projet théâtral collectif permettrait d'approfondir le sujet de la citoyenneté, le rendre plus concret, lui donner un visage – des visages.

Ce nouveau projet en collectif m'a permis de mettre à l'épreuve ce que j'avais découvert dans les dernières années de pratique relationnelle, mon approche de la création *in situ*, des façons de travailler qui incluaient davantage les savoirs d'expérience et le quotidien des femmes. C'est à partir de ce projet que mon vocabulaire a changé : je voyais les participantes davantage comme des collaboratrices, je me percevais comme artiste-citoyenne car je voulais m'impliquer moi aussi dans les questions citoyennes soulevées par la Charte. L'exploration artistique tourna autour de ces questions : qu'est-ce que ça veut dire être une citoyenne? Individuellement? Au sein d'une collectivité? Nous évoquons souvent nos droits dans nos revendications, mais qu'en est-il de nos devoirs comme citoyennes? Comment nous sentons-nous vivre au rythme d'un quartier? Que rêvons-nous de faire pour en améliorer la qualité de vie? Qu'est-ce qui nous arrête? Quelles sont les peurs qui viennent nous chatouiller le ventre quand vient le temps de sortir, de parler à un voisin ou quand la sonnette d'entrée résonne?

La création collective était un projet théâtral, mais le processus fut interdisciplinaire : ateliers collectifs d'écriture, workshops de costumes, création d'images et exploration visuelle comprenant dessins, peinture, collages, photographies, sessions d'improvisation vocale et travail sur la respiration, développement de la conscience corporelle et démythification de la danse et du mouvement. Dès l'automne, nous sommes sorties du centre pour « aller jouer dehors » dans différents sites du quartier, afin de pratiquer des moments

« de pleine conscience », avec l'objectif d'utiliser nos observations et nos visions dans le travail de création qui se développait graduellement dans l'année. Puis, à la suggestion d'une des créatrices, chacune reçut un appareil photo jetable pour capter des moments de vision. Les photos furent utilisées pour des sessions d'écriture automatique et ultérieurement pour une exposition-rencontre au centre l'hiver suivant. Ces sessions déambulatoires, que j'avais proposées comme « devoirs » aux femmes du groupe entre nos rencontres collectives, avaient deux objectifs : celui de rendre les femmes plus sensibles au quartier, qu'elles le redécouvrent, qu'elles se mettent en relation sensorielle avec leur sujet, ou pour le dire autrement, qu'elles apprennent à se déplacer dans la ville avec une présence artistique délibérée. Par ailleurs, nous savions déjà qu'au bout du processus, nous allions offrir dès le printemps suivant plusieurs prestations théâtrales dans différents lieux, à l'extérieur du centre. Ces déambulations prépareraient donc les femmes à s'adapter à différents contextes. Je parle des femmes, mais il est important de dire que je me suis appliqué la même médecine. Cela me permettait de faire partie de l'exploration moi aussi tout en expérimentant en même temps ce que je leur faisais vivre. Une méthode que je conserve encore à ce jour.

Contrairement aux projets collectifs précédents, je travaillais cette fois avec une équipe plus réduite, soit dix femmes à l'automne et six femmes par la suite. L'aspect positif majeur d'un travail en plus petite équipe fut de donner plus de temps pour approfondir les rapports entre les membres et plus d'espace aux questions personnelles, ou en tout cas, plus compromettantes, dans la création elle-même⁵¹. Par exemple, dès le premier atelier de l'automne, et cela jusqu'aux spectacles⁵², une plage de temps était toujours prévue en début de rencontre pour un *comment ça va pas* rhétorique du tout, car ce fut une façon concrète d'inclure toutes les dimensions des femmes dans le travail que nous faisons ensemble, une façon de valoriser les expériences de chacune, d'en faire quelque chose dans la création, directement ou indirectement, en nous en servant pour des improvisations ou pour utiliser certains états pour explorer le jeu. J'ai soutenu cette approche tout au long du processus, ce

⁵¹ Un point important sur lequel toutes les femmes insistèrent lors du bilan à la fin du projet.

⁵² Nous avons fait cinq prestations publiques, dans des lieux et des versions différentes, entre juin et septembre 2005 : au CÉAF, dans la cour extérieure du restaurant TOUSKI, dans la cour extérieure d'un autre centre de femmes de Montréal, à la Maison de la Culture Frontenac et pour l'inauguration du Parc des Faubourgs, à la sortie du pont Jacques-Cartier, en collaboration avec Tandem Montréal.

qui eut pour effet de donner du relief et de la vérité aux textes et aux personnages, et de les incarner avec plus de justesse. D'un point de vue relationnel, cela envoyait un message clair aux femmes : vous êtes importantes, ce que vous vivez est important, vous pouvez agir sur vos réalités, vous pouvez *donner* en vous ouvrant, en partageant, en vous écoutant les unes les autres.

Je voulais vivre ce projet en cocréation. Les femmes se sont impliquées dans le contenu, dans l'écriture, dans l'exploration visuelle, dans la dimension scénique et dans l'animation avec le public lors des cinq présentations publiques. Je tenais à un équilibre entre le partage des expériences et des compétences, pas seulement les miennes : j'ai bien sûr assumé un leadership, mais les femmes qui avaient des connaissances en construction, en arts plastiques, en photos, en graphisme, ont partagé leur expérience avec les autres; les moyens d'exploration que j'ai proposés tout au long du travail (en écriture, en jeu, en conception) se nourrissaient continuellement de l'expérience individuelle et de ce qui se vivait en atelier. Les femmes se sont senties partie prenante non seulement de la création, mais des outils pour la développer.

Pour vous faire voir comment la dimension relationnelle a été au centre de la création, je vous raconte un épisode qui me semble exemplaire. À la reprise après Noël, des tensions de plus en plus fortes se faisaient sentir entre une des participantes et les autres femmes. Et plus délicat encore, entre cette participante et moi. Cette femme souffrait d'hyperactivité, selon ses propres termes. Ses troubles d'attention pouvaient parfois être source d'irritation pour ses collègues. Le temps a passé et nous semblions nous en accommoder, mais lors des rencontres de conception scénographique, ce fut l'explosion et elle fit par deux fois des sorties plutôt violentes. Cette difficulté fut un défi de taille pour tout le groupe évidemment, considérant que nous travaillions en très petite équipe. Il fallait agir. J'ai demandé et reçu beaucoup de soutien de la part des travailleuses du CÉAF, en particulier de Julie Raby, qui s'est proposée comme médiatrice afin de résoudre de façon pacifique et féministe ce conflit. Finalement, nous sommes arrivées à retrouver la voie du dialogue : après le succès de la médiation et qu'un *modus vivendi* fut trouvé entre moi et la participante, j'ai invité le groupe, la semaine suivante, à se servir de ce qui se passait pour l'intégrer dans notre création. Ne travaillions-nous pas sur des questions de « bon voisinage », quelle cohérence cela aurait-il si

nous ne faisons pas sens de ce qui nous arrivait? Les femmes acceptèrent et nous avons transposé théâtralement, de façon très incarnée, différentes situations conflictuelles pouvant survenir entre « voisins ». Le désir de transparence dans l'équipe, la posture partagée face à la résolution des difficultés, tout cela eut pour effet de resserrer les liens entre les membres du groupe. Je dirais que cet épisode, difficile à vivre sur le moment, fut parmi les plus beaux accomplissements du projet. À preuve : la femme avec qui j'avais éprouvé ces difficultés devenait ma grande professeure. Elle a fait un tel bout de chemin en un an, c'était inspirant de la côtoyer. La confiance mutuelle retrouvée après l'éclosion des tensions nous a permis de travailler en individuel, car elle devait jouer, entre autres, un monologue. Elle a su traverser ses terreurs et ses difficultés d'attention pour non seulement réussir de façon émouvante à faire ce monologue, mais à l'adresser directement au public. Elle regardait les gens dans les yeux, en établissant un lien authentique. Même pour un acteur professionnel, c'est difficile. Et elle faisait un geste, à la fin, de tendre la main vers quelqu'un, en regardant la personne dans les yeux, un moment très fort du spectacle sur lequel plusieurs membres du public feront des commentaires. La traversée des difficultés fut l'affaire de toute l'équipe. Et chacune d'entre nous, moi la première, a beaucoup appris de l'épisode. Ce fut tellement important que je prenne le temps, le risque, l'effort, de régler ces différends, autrement qu'en signifiant son congé à celle qui semblait être responsable du bordel... quel événement raté cela aurait été! Mais j'avoue que dans le passé, j'aurais probablement réglé la chose en disant, « il n'y a rien à faire, ce cas est désespéré, je choisis le travail et le groupe, c'est bien dommage pour cette femme. Je ne suis pas une travailleuse sociale, je suis une artiste ». Cette fois, je suis demeurée présente, je me suis découverte, j'ai demandé de l'aide, je n'ai pas prétendu pouvoir régler seule ce qui trouva sa résolution dans le collectif et la sororité. De façon rétrospective, je peux dire que je n'aurais jamais pu imaginer plus bel isomorphisme, tant pour notre sujet de création que pour ma quête.

En résumé, j'ai abordé pour la première fois la création collective en mettant la relation au centre de l'esthétique. Dès le départ, j'ai proposé aux femmes de se voir comme le noyau de collaboratrices, et puisque nous étions un groupe ouvert, nous portions la responsabilité collective d'accueillir les femmes qui se joindraient à notre équipe en cours d'année en étant attentives à ne pas faire « clique » mais plutôt générer le désir chez d'autres femmes

d'enrichir ce noyau⁵³. Dès la première rencontre, j'ai sollicité d'abord ce qu'elles connaissaient et ce que l'écriture théâtrale évoquait pour elles, au lieu de me lancer dans une longue tirade-explication-démonstration de ce que sont l'écriture et le théâtre. De plus, en notant sur un tableau et en compilant ensuite tout ce qu'elles avaient à dire sur les sujets proposés, un message clair leur était envoyé : tout ce qu'elles disaient, ce qu'elles pensaient, leurs savoirs et leurs intuitions comptaient pour tout le groupe et faisait avancer la création. Plutôt que d'expliquer abstraitement ce qu'est un brainstorming, nous en faisons un. Plutôt que d'expliquer abstraitement ce qu'est l'écoute dans un récit, nous nous mettions tout de suite en situation et en action pour qu'ensuite, ensemble, nous puissions élaborer, comprendre ce qui s'était passé, ce qui empêchait ou limitait le récit. Même chose pour le traitement de la langue, les niveaux de langage, l'importance de l'oralité dans le texte théâtral. Bref, le matériau fondamental, c'était l'expérience. La mise en œuvre incarnée.

Dans le passé, j'estimais que c'était une perte de temps de parler de choses personnelles durant les répétitions, que cela retardait le travail. Bien sûr, tout dépend de la façon dont ces échanges se déroulent, de leur encadrement, comment on les utilise pour relancer, en profondeur, le travail de création. Mais j'ai pu vérifier comme cette procédure conscientisée en vaut l'effort, sur tous les plans. Et lors des rencontres publiques, il se passa quelque chose de peut-être invisible mais certainement perceptible. On pouvait ressentir l'énergie, la présence augmentée entre les créatrices qui, plus fortes de leurs liens entre elles, arrivaient à créer une plus forte relation avec le public. La parole s'était incarnée tout au long du processus jusque dans la présence performative. Cette expérience devait imprégner tous mes travaux à venir.

3.4.6 Investir la culture d'un nouveau groupe en 2006 : La Marie Debout

Le jour où j'ai accepté le contrat de recherche et de rédaction que me proposaient les travailleuses de La Marie Debout, le centre de femmes d'Hochelaga-Maisonneuve à

⁵³ Une posture que j'ai retrouvée plus tard chez René Barbier, avec sa notion de « chercheur collectif » (Barbier, 1996, p. 86).

Montréal⁵⁴, en septembre 2006, j'étais loin de me douter que j'y resterais aussi longtemps! Cet automne-là, je me cherchais du travail après avoir terminé l'accompagnement d'une autre création collective, au centre des femmes de Laval cette fois, qui fêtait ses vingt-cinq ans. Le centre de La Marie Debout s'apprêtait aussi à célébrer ses vingt-cinq ans d'existence et on me demanda d'écrire l'historique de l'organisme en vue d'une publication maison. Ce contrat de recherche me permit de fouiller toutes les archives du groupe (et d'y mettre de l'ordre), de faire des entrevues avec des fondatrices, travailleuses ou membres, en bref, de connaître à fond la petite histoire de l'organisme. Je peux dire que j'en suis venue à être celle qui la connaissait le mieux, car, comme c'est le cas souvent dans les groupes populaires où les conditions sont difficiles, les travailleuses ou les membres avaient beaucoup changé en vingt-cinq ans, et la mémoire du groupe était pleine de trous. Une fois l'historique terminé, les travailleuses, qui opéraient en gestion collective, m'invitèrent à me joindre à leur équipe pour les épauler dans un dossier épineux affectant la vie de l'organisme. À partir de ce jour, j'ai participé aux réunions d'équipe hebdomadaires et j'avais même un bureau au centre. J'ai ainsi vécu plusieurs mois dans le quotidien de leur milieu de vie communautaire, rencontrant informellement les femmes qui le fréquentaient. Les travailleuses me demandèrent en cours de route si j'étais intéressée à guider la création collective qui s'amorcerait l'automne suivant et à piloter l'organisation des activités festives devant culminer dans une grande fête populaire au Chic Resto Pop⁵⁵, en mai 2008.

Je voudrais faire ressortir deux aspects fondamentaux dans cette expérience : d'abord, le fait de prendre le temps pour m'absorber complètement dans l'histoire, la culture, le quotidien du milieu où j'allais intervenir comme artiste accompagnatrice m'a ensuite permis de créer « de l'intérieur », un pas de plus dans ma recherche sur l'*in situ*. Comme le faisait remarquer Angela Lee dans un document très intéressant rédigé pour le Conseil des arts de l'Ontario, il est essentiel de bien cerner la communauté dans laquelle l'artiste doit œuvrer en cocréation, et pourtant « cette étape est si évidente que les organisateurs d'un projet artistique communautaire la négligent souvent ». Elle ajoute :

⁵⁴ La Marie Debout œuvre dans le quartier depuis 1982 et vise à briser l'isolement des femmes, encourage la prise en charge individuelle et stimule l'action collective.

⁵⁵ Le Chic Resto Pop est une entreprise d'insertion et d'économie sociale qui œuvre depuis 1989 dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve.

L'artiste se doit de bien connaître la vision du monde et la composition de cette collectivité, c'est-à-dire comment elle se perçoit elle-même et perçoit les autres, comment elle se définit et s'exprime, qui sont les personnes qui la forment. Une fois ces points clarifiés, l'artiste est en mesure de mieux comprendre la place qu'il peut occuper. (Lee, 1998, p. 12)

L'autre aspect très important dans cette trajectoire, c'est que toutes les travailleuses et les membres de l'organisme firent de ces célébrations collectives un dossier prioritaire. Et plus particulièrement, du début de la création collective en septembre 2007 à la grande fête et spectacle en mai 2008, c'est toute la communauté qui a mis la main à la pâte.

En ce qui concerne la création collective comme telle, j'ai approfondi la méthode de cocréation entreprise depuis mes débuts au CÉAF, alternant les ateliers d'exploration interdisciplinaire, le partage d'outils dramaturgiques, les partages de moments de vie et d'expériences personnelles, la transposition théâtrale de cette matière pour l'écriture du script, à partir des nombreux textes générés par les femmes tout au long de l'automne. Dès les premiers ateliers, je suis partie de la vie des femmes pour générer des exercices d'exploration et lorsqu'elles commencèrent à se sentir à l'aise et à s'appropriier des moyens créateurs, je leur ai distribué l'historique du centre, encore non publié. Ensemble, nous avons trouvé les thèmes, les sujets qui se recoupaient entre leurs vies et la vie de l'organisme, ce qui leur tenait à cœur, ce qui avait marqué la lutte et la culture du centre. J'en vins à appeler cette façon de procéder, la méthode des petits pas japonais, telles ces petites pierres dans les jardins, c'est-à-dire faire un pas après l'autre pour développer organiquement la création, qui se trouve ainsi éclairée par chacun des pas que l'on fait. Et cette méthode s'avéra très efficace, tant pour la création qui s'ancrait dans l'expérience et la vie des femmes que pour l'espace de liberté que cela leur donnait. Car, autre effet bénéfique de cette approche, celles qui faisaient partie de l'équipe de scripteuses à l'automne se sentaient allégées de savoir qu'elles pouvaient très bien s'engager dans ce travail de conception sans avoir l'obligation de jouer. Dès le départ, un message d'ouverture était lancé : les femmes pouvaient s'investir à plein jusqu'au printemps suivant ou seulement pour une rencontre, il n'y aurait pas de jugement ou de pression, toutes les contributions étaient bienvenues. Évidemment, mon pari était que les femmes se laisseraient prendre au jeu et que la curiosité, le désir, l'emporteraient sur les peurs. Bref, à partir de l'hiver 2008, le groupe se transforma en équipe de jeu et de production, plusieurs femmes restèrent soit comme actrices, participantes à la scénographie

ou à la fabrication des costumes et accessoires. De nouvelles se laissèrent tenter par l'aventure et une musicienne se joignit à l'équipe.

Les savoirs des femmes étaient beaucoup plus sollicités que dans mes premières expériences de créations collectives, en continuité avec ma démarche amorcée avec *Il était une fois mon quartier*. Par contre, encore une fois, mon rôle de metteuse en scène et de leader de la création, celle qui prend les décisions esthétiques finales, n'était toujours pas remis en cause. À partir de janvier, après quelques semaines d'exploration en jeu, voix, présence physique sur scène, avec tout le groupe, j'ai fait répéter les femmes par scènes, en prenant soin de revenir en grand groupe régulièrement pour partager la vue d'ensemble et la vie ensemble, jugeant à ce moment que c'était la façon la plus efficace d'avancer. J'ai aussi procédé au travail dramaturgique final, afin de m'assurer de la cohérence esthétique de l'ensemble, tout en vérifiant avec le groupe que mes choix leur convenaient. Par ailleurs, plusieurs monologues et textes de chansons écrits par des femmes du groupe ont été intégrés dans le script final : c'est la première fois que je faisais un coaching d'écriture en individuel, en accompagnant les femmes dans le travail de réécriture, plutôt que de réécrire moi-même à partir de la matière première.

La grande fête populaire du mois de mai 2008 tenait du happening : réaménagement complet du lieu, exposition de photos d'archives, espace participatif pour deux artistes résidant dans le quartier, souper-banquet mettant à contribution les employés du Chic Resto Pop, interventions à saveur historique et, le clou de la soirée, la création collective *Le chœur des Marie*. Nous avons occupé tout l'espace, y compris le balcon arrière où se trouvait jadis l'orgue de cette ancienne église. Trois cents personnes ont vécu cette grande messe féministe populaire, visiblement avec émotion, car nombreuses étaient celles ayant participé à l'un ou l'autre des épisodes évoqués. Nous en avons surpris plusieurs aussi par une forme de théâtre éclatée alliant chansons, danse, monologue, humour mordant, poésie; moments marquants pour les femmes, le centre et le quartier.

Ces célébrations ont été un moment décisif : l'intensité de cette expérience fit sa marque dans l'organisme. De la fierté de la visibilité aussi, devant un tel succès public dans le quartier. Un sentiment d'appartenance s'était visiblement développé dans le processus, autant pour moi qui apprenais à dire « nous » plutôt que « elles » ou « vous », que pour

l'ensemble de la collectivité. Les femmes, travailleuses y compris, avaient vécu l'expérience, elles constataient comment un engagement artistique collectif enrichissait la vie du centre quand on y mettait le temps et les moyens; nous avons toutes constaté comment l'art nous avait permis de créer du sens ensemble. On en voulait plus. Pour ma part, j'en voulais plus, mais autrement : à la fin du spectacle, lorsqu'on m'invita à prendre la parole, je dis publiquement que ces célébrations théâtrales d'un « 25 ans » seraient mes dernières⁵⁶ !

3.5 L'actualité de ma pratique artistique en 2008-2009 : la croisée des chemins ou les chemins en croisée

À la fin du printemps 2008, j'avais l'impression qu'un cycle de dix ans venait de s'achever et je me sentais de nouveau à la croisée des chemins. Je ressentais de nouveau le besoin de faire le point sur ma pratique et si j'avais envie d'explorer autrement la création en communauté, je n'étais pas du tout certaine sous quelle forme. J'ai pensé initier un projet d'art relationnel au centre d'hébergement où je continuais d'accompagner des personnes âgées et j'ai soumis une demande au Conseil des arts du Canada. *La grâce des fragiles* m'aurait permis de poursuivre la recherche amorcée dans *Détresse et tendresse*. Mes rencontres avec des personnes à la conscience altérée par la maladie d'Alzheimer m'ayant amenée à m'intéresser à la conscience dans un sens plus large, j'aurais voulu cette fois créer avec des personnes en fin de vie, lucides, vivant en situation de confinement physique. Dans quelles zones imaginaires se trouvaient-elles? Qu'est-ce qui les reliait au plus grand tout, bien qu'à l'écart de l'agitation du monde? Comment transmettre *au monde* leurs réflexions et leur poésie? Ne sommes-nous pas tous confinés, d'une manière ou d'une autre? Pour explorer artistiquement ces questions, je projetais d'inviter les résidents et résidentes du CHSLD Grace-Dart, où j'étais bénévole depuis quelques années, à des ateliers d'écriture, d'exploration visuelle, d'improvisations vocales et de monter un groupe de création collective. Je voulais explorer le mouvement avec les personnes très âgées, en trouvant des chemins qui respectent leurs contraintes physiques. J'avais à cœur ces mots de Min Tanaka,

⁵⁶ 25 ans du CÉAF, du comité de conditions féminines de la CSN, du Centre des femmes de Laval, les 35 ans du CÉAF... la forme et les défis commençaient à s'épuiser pour moi.

grande figure de la danse japonaise, « any anonymous person, even if very weak and without energy, perhaps in bed, but with a deep sense as a human being, can be very beautiful when s/he dances » (Vermeersch, 2002, p. 23). Je ne voulais pas présumer de la forme finale du projet collectif car je souhaitais composer avec ce qui émergerait de notre trajectoire. Mon souhait était que cette création touche tous ceux et celles qui se trouveraient exposés à notre aventure : résidents et résidentes bien sûr, mais aussi les membres du personnel et les membres des familles. Comme l'écrivait Thomas Moore dans *Le soin de l'âme* :

Nos hôpitaux ne disposent généralement pas de l'équipement nécessaire pour faire face à l'âme dans la maladie. Il ne faudrait pas beaucoup pour remédier à la situation, parce que l'âme n'a que faire de la technologie dispendieuse et des experts hautement qualifiés. [...] Je recommandai également de réserver une salle à l'art; les patients pourraient y peindre, y sculpter, et – même – y danser leurs fantasmes [...] je pensais plus à un studio d'art qu'à la salle de thérapie à laquelle nous sommes accoutumés. Je suggérai aussi de réserver un lieu et un moment de la journée aux patients : ils pourraient y raconter des histoires à propos de leur maladie et de leur hospitalisation. [...] Elles auraient par contre besoin d'un conteur ou de quelqu'un qui connaît l'importance de laisser l'âme parler et trouver ses propres images. (1994, p. 204)

Malheureusement, je n'ai pas eu la bourse. Par contre, quelque chose s'éveilla en moi lorsque je rédigeai ce projet, une ouverture nouvelle dans ma posture d'accompagnement dans la cocréation, qui influença certainement mon état d'esprit plus tard, dans le travail pour *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir*, comme j'en parle abondamment dans les deux chapitres suivants.

Un autre projet flottait dans l'air cet été-là, alors que je reçus une offre d'un groupe populaire du quartier Hochelaga-Maisonneuve. La directrice avait beaucoup apprécié mon approche pour les célébrations de La Marie Debout et elle me proposa de monter quelque chose avec ses membres, dans la cadre des 25 ans de l'organisme. Bon, me disais-je, encore une célébration! Ce qui me motiva à accepter, c'est que cela me permettrait de créer dans un milieu populaire fort différent de celui des groupes de femmes. Je profitai donc de l'été et du début de l'automne pour faire de la recherche sur l'organisme et sur l'éducation populaire. Je me suis particulièrement intéressée à la philosophie de Paulo Freire, que je connaissais déjà à travers Augusto Boal, mais que je n'avais pas encore lu dans le texte. J'étais captivée par les liens à faire entre sa vision de l'éducateur et ma vision de l'artiste, entre sa notion d'apprenants et celle que j'explorais en cocréation, « enseigner exige le respect des savoirs

des apprenants » (Freire, 2006, p. 46). Ses réflexions quant à la nécessaire praxis dans une pédagogie de l'autonomie et de libération rejoignaient mon intérêt pour la poïétique et les tressages entre réflexion et matière dans une œuvre. Sa façon de voir la posture de recherche comme essentielle à l'enseignant me parlait beaucoup, moi qui disais souvent « être en création, c'est être en recherche » et qui commençais à caresser l'idée de faire une maîtrise en étude de pratiques. Quand je lisais Freire, je remplaçais spontanément les mots *enseigner* ou *enseignement* par *créer*, *création* ou *art*.

Finalement, je me retirai du projet à la fin de l'automne car je me rendis à l'évidence que les conditions essentielles pour pouvoir bien accompagner la communauté étaient absentes. J'identifiais des problèmes structurels qui venaient en totale contradiction avec ma philosophie du travail communautaire, qui repose sur son aspect interactionnel. Et selon mes observations, la structure hiérarchique pyramidale et compartimentée isolait les travailleurs et les travailleuses plutôt que de les rassembler autour d'une vue d'ensemble de la mission, du sens des actions. L'absence d'espaces démocratiques avait pour conséquence, selon moi, de noyer toute initiative, toute créativité, alors que ces célébrations auraient pu participer à (ré)unir les éléments d'une communauté qui se cherchait dans sa fragmentation. Le contraste entre ce milieu et celui que j'avais connu à La Marie Debut me confirma quelles devaient être les bases organisationnelles et relationnelles pour développer tout projet d'art collectif : une ouverture à se remettre en question et à aménager du temps et de l'espace pour réfléchir *ensemble* au sens de nos actions.

Puis, à la fin de l'automne 2008, les travailleuses de La Marie Debut, désireuses de poursuivre notre collaboration, me proposèrent un contrat de recherche pour l'hiver suivant, sur le vieillissement des femmes, et pour investiguer la possibilité de mettre sur pied un groupe de soutien ou de partage au centre. C'est à ce moment que je décidai de faire la maîtrise, et je m'y préparai durant l'année pour finalement m'inscrire l'automne suivant : je pourrais relier mon désir de réfléchir sur ma pratique à celui de réfléchir par l'art, dans un processus de cocréation, aux sens profonds de l'avancée en âge. Dans le premier cas, l'action de penser pour débusquer des *imperçus*; dans le second cas, pour défaire les préjugés ou les opinions toutes faites qui sont, dirait Hannah Arendt, comme l'« irreflexion, [cette] témérité insouciance, confusion sans espoir, répétition complaisante de “vérités” devenues banales et

vides » (Arendt, 1961, p. 38). Dans un cas comme dans l'autre, réfléchir permet « d'entreprendre du neuf, c'est-à-dire agir » (Arendt, 1961, p. 43).

3.5.1 Réfléchir par l'art : mes enjeux au moment d'entreprendre le nouveau projet

Je sentais que le terrain sous mes pieds était assez solide pour entreprendre un projet plus compromettant : après toutes ces créations collectives théâtrales, je souhaitais me déstabiliser en travaillant autrement, à partir de médiums dont je n'étais pas experte, ce qui m'obligerait à prendre davantage appui dans le groupe. Mais surtout, je voulais expérimenter le processus de réflexion comme médium de l'œuvre. C'est pourquoi, comme je le raconte dans le chapitre suivant, j'ai proposé aux femmes de « réfléchir par l'art » à ce que cela nous fait d'avancer en âge.

Avant de me lancer dans ce récit, je voudrais m'attarder sur ce que j'entendais par « réfléchir par l'art », un terme qui sera vite adopté tout au long du projet. En passant par l'art comme mode opératoire de la connaissance intime, de l'invention, de la construction de sens, de la révélation, comme médium du symbole et véhicule symbolique, je suis amenée à comprendre l'inédit, à comprendre ce que je ne sais pas que je sais, à me réveiller.

Ce qui caractérise l'art en tant que mode de connaissance, c'est d'abord son double caractère pensant et in/formant [...] Lorsque je pense par l'art, je pense par le faire, par la poïétique; je ne peux séparer le faire du pensé. (Boutet, 2009, p. 36)

Je voulais réfléchir dans le sens de *penser*, c'est-à-dire « exercer mon esprit, mettre en œuvre ma conscience »⁵⁷, faire du sens avec les sens. En relisant récemment les *Considérations morales* d'Hannah Arendt, qui s'est justement intéressée toute sa vie à l'expérience de penser et aux conséquences néfastes, sinon les dangers de ne pas penser, je trouvai cette métaphore du vent qui s'appliquait totalement à la posture que je voulais proposer aux femmes qui participerait au nouveau projet collectif :

⁵⁷ <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/réfléchir>

[parlant de la métaphore du vent utilisée par Socrate] Il est dans sa nature de défaire, de dégeler si l'on veut, ce que le langage, médium de la pensée, a gelé sous forme de pensées [...] Mais si le vent de la pensée, que je vais à présent éveiller en toi, te sort du sommeil et te rend parfaitement alerte et vivant, alors tu verras que tu n'as que des embarras, et ce que nous pouvons faire de mieux est de nous les partager. (1996, p. 52)

Mais réfléchir, c'est aussi « renvoyer par réflexion dans la direction d'origine ou dans une autre direction; c'est refléter »⁵⁸. Quand je me tiens devant un miroir, c'est mon image qui me revient; dans mon reflet, je m'apparais à moi-même. Mais dans un groupe, c'est la présence de l'autre qui fait office de reflet, de révélateur, et alors, j'apparais en apparaissant aussi pour l'autre; et quand l'autre apparaît, une voix nouvelle me parvient par ses mots. Qui suis-je et qui est cette personne qui est une autre-moi me regardant? Je suis en quête, j'enquête, j'interroge. Ma posture délibérément réfléchissante me met en relation avec les autres femmes du groupe dont l'attention et l'intention se tendent vers ce même objectif. Mais aussi, je me mets en relation réfléchissante avec tous les éléments de non-moi qui me constituent :

Si nous sommes conscients qu'un soi est toujours fait d'éléments non-soi, nous ne serons jamais prisonniers de la notion de soi ou de non-soi et nous n'aurons jamais peur de l'utiliser [...] Nous avons une notion de la personne qui diffère de celle de « non-personne », qu'il s'agisse d'un arbre, d'un daim, d'un écureuil, d'un aigle, de l'air ou de l'eau. Mais la notion de « personne » doit aussi être transcendée, car une personne n'est faite que d'éléments non-personne. [...] Sans arbres, l'homme ne pourrait pas être. Sans les fruits, l'eau et le ciel, l'homme ne serait pas. (Thich Naht Hanh, 1997, p. 57)

L'exploration avec les matériaux, les couleurs, les textures, le corps, le mouvement, l'espace, les odeurs, les mots-images, me ramène à la maison, comme je le dis souvent en atelier. Je veux dire par là que ma force d'attention est portée entièrement par et dans le geste artistique que je pose, dans mon environnement spécifique, dans mon moment présent et de présence. Et comme ce concept fondamental de la phénoménologie nous le rappelle : « C'est la présence qui fait sens dans notre rapport au monde, car être au monde, c'est vivre le monde » (Vergely, 2001, p. 60). Dans l'atelier, c'est tout l'être qui s'investit dans cette sorte d'état d'esprit, de mise en alerte et d'éveil.

⁵⁸ Toujours selon la définition du mot « réfléchir » : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/réfléchir>

Le thème qui revient dans mon esprit, ce sont *les voix*. Les voix qui m'habitent, qui me traversent, qui se tressent à l'infini, rendant visible quelque chose d'invisible. Point d'intersection de tous mes lieux de pratique – littérature, théâtre, pratique relationnelle, l'art de la conversation. Créer des contextes pour faire entendre ces voix et en rendre d'autres audibles. Des installations où les gens pourraient se rencontrer, se parler, déambuler, entendre, être entendus, vivre le silence, vivre la parole venue d'ailleurs, vivre un dérèglement des sens plutôt que d'y assister comme spectateurs. (Carnet, 3 mai 2004)

CHAPITRE 4 RÉCIT D'UNE RECHERCHE CRÉATION EN COMMUNAUTÉ

4.1 Genèse et présentation générale de Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir : faire voler la mystique de l'âge en éclats

Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir a vu le jour au centre de femmes La Marie Debout, dans le quartier montréalais d'Hochelaga-Maisonneuve. Plusieurs membres du centre avaient nommé leur malaise devant la question de la vieillesse et leur besoin de soutien pour traverser les défis du vieillissement. Les travailleuses m'engagèrent à l'hiver 2009 pour effectuer une recherche préliminaire sur le vieillissement des femmes. J'ai procédé à une revue de la littérature, cherchant ressources, références et images positives dans le but de produire un texte de style « guide d'autodéfense » et éventuellement mettre sur pied une série d'ateliers. Dès lors, les termes de « mystique de l'âge » et de « mythes » s'imposèrent dans mon esprit. J'ai rédigé les grandes lignes de ce qui allait servir d'élément déclencheur pour voir la question sous l'angle de l'émancipation : faire voler la mystique de l'âge en éclats.

Qu'est-ce qu'une mystique? Le grand dictionnaire terminologique de l'Office québécois de la langue française propose ceci : « une mystique représente une attitude collective affectivement fondée sur une foi irrationnelle, en une doctrine ou en un homme ». La mystique de l'âge serait donc une attitude collective fondée sur de fausses conceptions,

des préjugés qui ne correspondent pas à la réalité. Pour simplifier, disons que la *doctrine* portée aux nues en ce qui concerne l'âge, le discours dominant et dévastateur, c'est le mythe de l'Éternelle Jeunesse, un mythe qui ne se rencontre évidemment pas dans la réalité ni dans la nature. J'ai emprunté le terme à Betty Friedan, la célèbre féministe américaine qui avait écrit en 1963 *The Feminine Mystique*, traduit en français par *La Femme mystifiée*. Ce livre connut un succès retentissant dès sa sortie et lança un mouvement de profonde remise en question du rôle des femmes dans la société américaine. Betty Friedan a écrit au début des années 90 un autre livre percutant, reprenant ses termes de *mystique* et de *mystification* mais en les appliquant cette fois aux personnes du troisième âge. Son titre me semblait prometteur : *La révolte du troisième âge. Pour en finir avec le tabou de la vieillesse*.

Entre confidences et synthèses théoriques, *La Révolte du troisième âge* dynamite les tabous, ouvre de nouvelles perspectives et annonce une société différente, plus équilibrée, où la vieillesse serait une aventure aussi riche que toute période de l'existence. (Quatrième de couverture, 1995)

J'ai été captivée par son livre, pour ne pas dire renversée par le récit de sa longue et patiente recherche sur la question. Voici un court extrait de ce qu'elle a à dire de la *mystique de l'âge* et qui contient l'essence de l'aspect émancipateur que je souhaitais explorer avec notre projet :

Voir la vieillesse uniquement comme le déclin de la jeunesse fait de l'âge un drame et nous empêche d'affronter les véritables problèmes qui nous permettent d'évoluer, de mener une vie active et productive. En acceptant la terrible mystique de l'âge chez les autres, alors que nous la refusons pour nous, nous finissons par créer, ou multiplier, les conditions de notre propre dépendance, impuissance, isolement, voire sénilité. (...) « Comme les jeunes, les vieux se font une image négative de la vieillesse », explique Vern Bengston du Centre de gérontologie Andrus. Ils considèrent que la plupart des gens âgés sont malheureux, mais qu'eux-mêmes sont une exception à la règle. Le mythe a remplacé la réalité. (1995, p. 50)

Plus je lisais, plus je réfléchissais à la question, plus je la reliais à ma propre expérience d'accompagnement avec des personnes âgées depuis les dix dernières années, plus je voyais que le principal problème quand nous vieillissons, peu importe notre âge, c'est de prendre ce qui nous est dit pour vrai, sans plus d'examen, sans le distinguer du faux. En laissant la peur prendre le dessus, assiéger notre imaginaire, nous paralysons notre capacité à nous inventer jusqu'à notre dernier souffle. C'est ce qui me sembla primordial d'explorer.

Je me demande pourquoi la personne que je suis aujourd'hui n'a pas d'image de la vieillesse à laquelle s'identifier. Qu'exclut l'image du « calvaire » ou du « problème » de l'âge? Comment expliquer l'absence de représentation de personnes âgées menant une vie active, productive? L'image de la vieillesse synonyme de déclin inévitable, de détérioration, est donc elle aussi mystifiée, avec cette différence qu'elle engendre les miasmes de la peur et non l'aura du désir. Cette peur s'accorde-t-elle avec la réalité ou la déforme-t-elle, rendant la vieillesse si terrifiante que nous devons en nier l'existence? Cette peur, le refus qu'elle génère ne contribuent-ils pas à créer le « problème » de l'âge? (Friedan, 1995, p. 38)

La tendance lourde dans la culture occidentale actuelle est de totaliser, de généraliser le vieillissement et la vieillesse uniquement sous l'angle de la perte et de présenter la vieillesse comme un poids pour la société⁵⁹. Cela me révoltait car partant d'un principe mensonger, qui ne résiste pas à l'examen des faits et des chiffres, aux observations méthodiques : comme le mentionne l'Organisation mondiale de la santé, il y a davantage de diversité dans les tranches d'âge que l'on regroupe sous le terme vague de troisième et quatrième âge que chez les jeunes⁶⁰. Cette façon purement idéologique de réduire l'existence humaine me révoltait car en rendant invisible la grande diversité des personnes âgées, elle occulte la richesse de leurs expériences et leurs réelles contributions à la société. En effet, l'expression courante de « personnes âgées », s'appliquant indifféremment à des femmes et des hommes de 55 ans à 105 ans, on peut imaginer la grande variété de réalités qui se cachent sous cette appellation plutôt floue. D'où mon désir de poser ces questions simples mais cruciales directement aux femmes qui vivent l'expérience dans leur corps historié et que nous explorions ensemble des éléments de réponses qui feraient images et témoignages, tels une grande mosaïque des âges⁶¹ : qui sommes-nous, que vivons-nous, à quoi rêvons-nous quand nous cessons de croire au discours dominant et aliénant? Que pouvons-nous faire ensemble pour (re)prendre le contrôle de nos vies, peu importe notre âge? Comment nous sentir citoyennes à part entière tout au long de notre vie? Que sommes-nous prêtes à faire pour nous rendre visibles et pour contribuer à bâtir ce monde que nous souhaitons?

⁵⁹ Et je fais référence ici à l'ensemble des articles, gros titres des journaux ou des bulletins de nouvelles, qui choisissent souvent de seulement parler de faits divers percutants qui présentent des cas comme une généralité.

⁶⁰ Mythe N° 2, http://www.who.int/docstore/world-health-day/fr/pages1999/jms99_3.html

⁶¹ S'il est juste de dire que l'âgisme touche aussi les hommes, les femmes sont particulièrement ciblées par l'industrie du *paraître toujours jeune*, et ce, dès leur plus jeune âge. D'où l'importance de faire entendre leurs témoignages spécifiques.

Bref, c'est avec ces lectures en tête que j'ai organisé avec les travailleuses du centre deux rencontres en communauté en mars et en avril 2009. Ma visée était clairement de semer le doute sur nos pris pour acquis, comme par exemple, associer à tort « vieillesse » et « être malade », ou contempler le vieillissement sous le seul angle des pertes sans s'intéresser aux places de découvertes, importantes, que permet l'avancée en âge et l'accumulation des expériences; croire à tort que la majorité des personnes âgées vivent en CHSLD ou ont perdu leur autonomie ou sont responsables des coûts astronomiques du système de santé québécois. J'ai proposé une autre façon d'échanger pour sortir d'un débat d'opinion de style « c'est-tu effrayant qu'est-ce qu'on fait aux Vieux ». Ces deux rencontres à La Marie Debout m'ont permis de mieux cerner les préoccupations des femmes concernant l'âge, les effets des contraintes sociales dans leur vie, leurs peurs et leurs stratégies au quotidien pour trouver du sens et des moyens de bien vivre leur vieillissement, ce qui favorise pour elles une meilleure relation aux transformations apportées par l'âge. Lors de ces deux assemblées, réunissant en tout une trentaine de participantes, les femmes ont clairement nommé leur besoin de mettre sur pied un groupe de réflexion et d'actions collectives sur les conditions de vie des aînées, qu'elles estimaient occultées, et sur les effets dévastateurs de l'âgisme sur leur santé, physique et mentale. Toutes, à leur manière, s'accordaient à dire que les messages que nous recevons via les médias et la publicité nous incitent à craindre le vieillissement comme la peste, à refuser de vieillir et à en cacher les signes, sous peine d'exclusion. Elles disaient ne pas se reconnaître dans les représentations de femmes vieillissantes ou âgées telles que projetées dans la culture, aucune image à laquelle s'identifier. Enfin, autre point saillant de ces rencontres, pratiquement toutes les femmes ont exprimé le sentiment que plus elles vieillissent, plus elles se sentent devenir invisibles. Pour l'animation de cette rencontre, je suis passée par des chemins faisant appel à l'imaginaire, à travers des exercices impliquant le corps et la poésie des mots. Quelques-unes des femmes présentes avaient déjà travaillé avec moi pour la création collective précédente et elles se prêtèrent au jeu avec plaisir et bonne influence sur le reste du groupe. Cette façon d'intégrer l'imaginaire dans nos échanges eut pour effet de titiller les femmes : elles en voulaient plus et manifestèrent leur vif intérêt à passer par des moyens artistiques lors d'une éventuelle poursuite de nos rencontres.

Un mot sur l'aspect intergénérationnel du projet. Il m'est apparu essentiel dès le départ que notre grande conversation / réflexion / création se fasse avec des femmes de tous les âges. D'une part, parce que l'expérience intergénérationnelle vécue par les femmes à La Marie Debout, comme c'est le cas pour l'ensemble des centres de femmes au Québec, méritait d'être rendue visible car pouvant prendre valeur d'exemple pour toute la société québécoise. En effet, depuis leur création au début des années 80, les centres de femmes offrent un milieu de vie qui encourage le pouvoir d'agir de chacune, valorise le vécu de toutes les femmes peu importe leur âge, met en valeur la force de chacune et la force collective qui se dégage de cette solidarité entre les âges, vécue au quotidien, dans toutes les activités, ce que les femmes de ce milieu appelle l'empowerment⁶². C'est pourquoi j'ai proposé d'aborder le sujet de la vieillesse plutôt sous l'angle du « vieillissement », afin de reconnaître d'emblée que le vieillissement concerne tout le monde, peu importe son âge, en plus d'être une problématique qui ne peut être considérée isolément, sans ses autres dimensions transversales⁶³. De plus, cela m'apparaissait une façon simple et concrète de rassembler les femmes, de confronter nos propres préjugés et surtout, de joindre la parole aux actes : mettre en action ce que nous préconisons, un *être-ensemble* qui transcende les différences, sans les passer sous silence.

C'est donc forte de ma recherche et des rencontres avec les femmes que je suis retournée à ma planche à dessin, métaphoriquement parlant, afin de rédiger une demande de bourse pour un projet d'art en communauté, soumise en juin 2009 au Conseil des arts du Canada. Au moment d'envoyer la demande au mois de mai, il n'y avait pas encore de titre. Puis, dans les semaines qui suivirent, je proposai comme titre de travail, *Ces femmes qu'on ne sait pas voir*, en résonance avec le constat d'invisibilité fait par les femmes consultées au printemps. Finalement, afin de refléter le caractère collectif de notre démarche, pour inciter les femmes à une parole incarnée et une réflexion qui les incluraient, je proposai plutôt : *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir!* Devant l'absence d'images tant décriée, nous allions

⁶² Parfois traduit par « appropriation du pouvoir » (Guberman, 2004).

⁶³ En effet, l'âge étant une des composantes d'une personne, dont la vie est tissée de dimensions qui s'entrecroisent tout au long de son existence : classe, origines ethniques, scolarité, santé, sociabilité, postures choisies ou effets de socialisation. Voir l'excellente introduction de Michèle Charpentier et Anne Quéniart à ce propos (Charpentier, 2009, p. 11-23).

en créer nous-mêmes et participer à rendre visible la diversité des expériences, en commençant par nous rendre nous-mêmes visibles, individuellement et collectivement.

En substance, le projet que j'ai soumis tressait mes désirs et ceux des femmes de la communauté avec qui je travaillerais durant l'année⁶⁴ : mettre sur pied et accompagner un groupe de création collective à La Marie Debout. Je travaillerais avec quinze à vingt femmes, âgées de 25 à 80 ans, sur une œuvre participative, à la frontière du documentaire et de la fiction. Un entrelacement d'autoportraits multiformes, utilisant théâtre populaire et expérimental, danse, photographie, installation, poésie, art relationnel et technique documentaire. En filigrane de nos explorations, des questions formulées à la première personne : pourquoi n'y a-t-il dans notre culture pratiquement aucune image du vieillissement à laquelle je peux m'identifier? Comment l'avancée en âge influence-t-elle mes imageries, mes façons de voir et d'être au monde? Pourquoi la représentation d'un corps vieillissant me produit-elle parfois, souvent, un malaise? Qu'est-ce que je vis *réellement*? Quels sont mes rêves? Qu'est-ce que j'aimerais partager avec les plus jeunes? Avec les plus vieilles?

Je voulais *composer* avec ce qui émergerait de ces corps qu'on dit trop vieux pour danser; de ces écritures libérées qui n'ont plus rien à perdre; de ces visages animés comme autant de paysages historiés. J'entrevois déjà une œuvre iconoclaste qui briserait bien des tabous. La photographe et artiste visuelle Diane Trépanière⁶⁵ viendrait nous appuyer aux étapes cruciales de la création, *coachant* les participantes afin qu'elles aussi documentent l'expérience, de leur point de vue. Cet aspect serait très important car en permettant aux femmes de s'approprier les moyens techniques et artistiques, elles seraient en mesure de mener leur enquête sur le terrain, dans leur milieu, et de rapporter des images prises sur le vif. Toute la documentation accumulée serait traitée pour être éventuellement mise en ligne à la fin du projet. Le projet commençait modestement, mais encouragées par les femmes du

⁶⁴ Pour cinq années devrais-je dire, mais ça, nous ne le savions pas encore.

⁶⁵ J'ai connu Diane du temps des Tribades et elle avait acquis une solide expérience en communauté, notamment avec l'organisme montréalais *La rue des femmes* : elle travaillait depuis presque dix ans avec des femmes en situation d'itinérance. Elle a publié plusieurs livres bouleversants relatant ses expériences, dont *ABC d'art de la rue des femmes* aux éditions du remue-ménage.

centre, les travailleuses et moi étions déterminées à le faire grandir non seulement à l'échelle du quartier⁶⁶, mais à l'échelle de la ville et ses environs, et éventuellement de la province. C'est ce que j'ai nommé dès le début « faire grandir le nous », à partir du cœur : celui du centre, celui de chacune des femmes engagées dans la création.

La recherche documentaire prendrait une grande place dans le travail et se retrouverait en palimpseste dans les œuvres. Les travailleuses et moi estimions primordial que les participantes s'impliquent dans cette recherche, chacune à sa façon, afin de s'approprier complètement le contenu de l'œuvre; qu'elles en soient les cocréatrices, les cochercheuses. La posture proposée aux femmes était de nous voir comme des exploratrices, inspirées en cela par Betty Friedan :

(Si) l'on veut enquêter auprès de femmes et d'hommes aux parcours différents, pourquoi ne pas envisager ces années supplémentaires en terme de poursuite – ou de renouveau – de leur rôle dans la société, pourquoi ne pas y voir une nouvelle étape du développement personnel ou spirituel? (1995, p. 23)

Les ateliers de création devaient se mettre en branle à La Marie Debout à partir du mois d'octobre 2009 et s'intitulaient *Portraits multicolores et multiformes du vieillissement... par des femmes de tous les âges*. Dans la programmation, nous invitons les femmes à venir écrire, danser, dessiner, explorer par les moyens de l'art le thème de l'autoportrait. Il était spécifié qu'aucune expérience préalable n'était nécessaire, seulement le désir de se laisser surprendre et de créer à son image, dans une atmosphère de groupe stimulante et sans jugement. Le cadre était clairement spécifié : les ateliers s'inscrivaient dans le projet *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir*, qui visait à briser les préjugés, les stéréotypes et le silence entourant le vieillissement. Également au programme à l'automne 2009, une causerie intitulée *Des artistes qui ne connaissent pas la retraite*. J'avais en tête de présenter des modèles inspirants de femmes demeurant actives toute leur vie et étant donné le contexte artistique de notre projet, des artistes qui n'arrêtent pas de créer parce qu'elles atteignent 60, 70, 80 ou 90 ans. L'invitation était aussi lancée aux femmes pour qu'elles nous présentent des modèles qui les inspiraient, dans un esprit de partage de savoirs.

⁶⁶ Les participantes aux rencontres préparatoires avaient émis le désir d'organiser des activités dans le quartier, sortir du centre pour faire des ponts intergénérationnels avec les citoyens et citoyennes du quartier lors d'événements publics.

Afin de présenter aux femmes le projet qui s’amorçait, les travailleuses et moi-même avons organisé un dîner communautaire au centre deux semaines avant le début des ateliers. J’insiste sur le détail de cette rencontre car il me semble important de voir qu’en ce tout début de processus, les échanges nous ont permis de partir ensemble, d’établir le terrain de jeu en quelque sorte, où le souci serait de multiplier les espaces conversationnels, créateurs et réflexifs, soit par l’atelier de création ou par un groupe d’enquêteuses qui démarrerait l’hiver suivant, autour d’une vision émancipatrice du vieillissement.

J’animais cette rencontre et pour accueillir les femmes, j’avais préparé un montage d’extraits d’un livre de Clarissa Pinkola-Estés, qui allait d’ailleurs nous accompagner tout au long du projet, *La danse des grands-mères* :

Ah! chère Âme courageuse, bienvenue! Entre, entre donc! Je t’attendais. Oui, toi et ton esprit! Je suis heureuse que tu aies trouvé le chemin. Viens, assieds-toi auprès de moi. Laissons un peu de côté « toutes ces choses qu’il nous reste à faire ». Nous aurons le temps plus tard. [...] Chaque fois que deux âmes, ou plus, se réunissent dans l’attention et le respect mutuels, chaque fois que deux femmes ou plus parlent « des sujets qui comptent vraiment », l’esprit se crée. Ici l’âme est autorisée et encouragée à dire le fond de sa pensée. Ici, ton âme est en bonne compagnie. Ici ton âme est en sécurité. Détends-toi *comadre*⁶⁷, ton âme est en sécurité. (Pinkola-Estés, 2007, p. 13-15)

J’interprétais le texte en adresse directe, un peu comme une conteuse, regardant les femmes dans les yeux. Cette introduction restera, à quelque chose près, dans les années futures, lors de notre tournée, car les femmes avaient fortement vibré à son contenu et la façon de créer un premier contact. Et cela deviendrait délibérément une façon poétique de présenter notre approche pour les échanges, une conversation favorisant la réflexion sur le vif, une parole au « je » invitant au dévoilement, dans un cadre sécuritaire favorisant la mutualité. Le terme « comadre » fut aussi conservé tout au long de notre trajectoire, les femmes se réappropriant son équivalent de *commère*, co-mère, un terme décrivant les liens très puissants entre femmes, déprécié dans notre culture patriarcale.

⁶⁷ « *Comadre* signifie à quelque chose près : “je suis ta mère et en même temps tu es ma mère”. Une relation de grande proximité entre des femmes qui veillent les unes sur les autres, sont à l’écoute les unes des autres et s’apportent des enseignements mutuels. Et ce, d’une manière qui toujours inclut l’âme, et souvent l’évoque, quand elle ne s’adresse pas directement à elle. » (Pinkola-Estés, 2007, p. 117)

Vingt-et-une femmes, âgées de 25 à 75 ans, étaient présentes à cette rencontre, que j'ai enregistrée avec leur autorisation. En première partie, j'ai invité les femmes à faire quelques exercices simples et pourtant surprenants dans le contexte auquel elles étaient habituées pour ce genre d'activité : je rappelais le titre du projet, *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir?* Et je leur disais : et nous, est-ce qu'on sait se voir? J'invitais les femmes à fermer les yeux, à revenir à leur respiration, ici et maintenant. Après quelques minutes, je les invitais à rouvrir les yeux et à se regarder les unes les autres; à se regarder pour vraiment se voir, c'est-à-dire avec une pleine attention, malgré la gêne. Je leur demandais ce qui les frappait, ce qu'elles remarquaient quand elles se regardaient ainsi, chacune, avec attention et silence. Quels étaient les mots qui montaient spontanément. S'ensuivait une cascade de mots, du genre :

lumière – joie – mystère – bleu du ciel – belle – réservée – curiosité – marginale – colonel – pétillant – interrogée – intéressée – venue de loin – revenue de loin – forte – souriante – amoureuse – calme – tendresse – dubitative – émue – théâtrale – bijoux à offrir – espoir – discrète – rivière – colorée – splashes de couleurs – hyperventilée – les regards – souriante – inspirante – coureuse de fond...

Puis, profitant de la joie colorée des femmes et des mots qui venaient de se dire de façon émouvante, j'enchaînais sur une présentation de l'esprit du projet, une posture proposée pour parler de vieillissement :

Nous. Nous sommes toutes tellement différentes et pourtant, nous sommes toutes *les cellules d'un grand corps qui s'appelle le monde*, comme le disait Peace Pilgrim. Et pourtant, chacune des pulsations des femmes ici présentes résonne dans notre cœur. Et ensemble, dans toutes nos différences, nos singularités, nos origines, nos racines, nos chemins de vie, toutes ensemble, nous pouvons tisser la plus grande, la plus belle des courtepointes et l'offrir au monde. Ce monde qui nous appartient, ce monde auquel nous appartenons jusqu'à notre dernier souffle! *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir?* Et si on parlait du vieillissement comme d'une grâce, comme d'un cadeau, comme d'un privilège incroyable, comme un don que l'on peut partager. Ou pour le dire dans les mots de Marie de Hennezel (2008) : « *comment devenir des porte-bonheur et non pas des poisons pour notre entourage? Quelque chose en nous ne vieillit pas. Appelons-le le CŒUR. Non pas l'organe, qui lui vieillit bien sûr, mais la capacité d'aimer et de désirer. Cette force inexplicable, incompréhensible, qui tient l'être humain en vie. C'est le cœur qui peut nous aider à dépasser nos peurs. Vieillir est un art* ».

Je lisais un poème de William Blake, *Joie enfantine*, qui parle d'un enfant de deux jours, pour enchaîner sur Alexandra David-Néel, grande voyageuse dans l'Orient, qui à 100 ans avait demandé un renouvellement de passeport sous les yeux étonnés du fonctionnaire

français. J'utilisais cet écart des âges pour situer justement l'aspect intergénérationnel de notre aventure : entre deux jours et cent ans, à chaque instant qui passe, *je* vieillis. C'est la plus pure, la plus simple, la plus douce et la plus dure de toutes les vérités. J'invitais les femmes à parler de cette place que décrit si bien Benoîte Groult, dans *La touche étoile* :

Ce n'est pas méritoire d'être jeune quand on est jeune, on ne sait rien faire d'autre. Mais le tour de force que ça représente d'être jeune quand on ne l'est plus, ça me tire des larmes. Salut les acrobates! Car les enfants, malgré des fulgurances, ne sont que des enfants. Eux, les vieux, cumulent tous les âges de leur vie. Tous ceux qu'ils ont été cohabitent, sans compter ceux qu'ils auraient pu être [...] Les vieux n'ont pas seulement soixante-dix ans, ils ont encore leurs dix ans et aussi leurs vingt ans et puis trente et puis cinquante et en prime les quatre-vingts piges qu'ils voient déjà poindre. (Groult, 2006, p. 26)

Puis avant de décrire le projet, je proposais un tour de paroles, afin que les femmes nous disent qui elles se sentaient être ce jour-là, « ici et maintenant », et quel âge elles se sentaient avoir à cet instant précis. Les femmes ont été bonnes joueuses et la plupart ont accepté de parler d'elles de façon non conformiste, plus imagée, réfléchissant au gré de leurs paroles. Après le tour de table, nous nous sommes installées pour le dîner communautaire et nous avons continué la réflexion durant le repas. D'abord, j'ai exposé le projet, comment était née l'idée. J'ai parlé durant une dizaine de minutes, pour cadrer le sujet, installant aussi l'aspect complexe du vieillir, son ombre et sa lumière :

Nous sommes faites de ténèbres et nous sommes faites de lumière et entre les deux, il y a plein de choses! Let's see it! Let's show it! Pour le voir, il faut le montrer. Pour que tout le monde me voie, quand je me lève, c'est plus facile. C'est l'fun se lever, c'est dur se lever. Mais ensemble on va s'entraider pour se lever.

Puis j'invitais celles qui avaient fait partie des deux rencontres consultatives du printemps précédent à partager ce qu'elles avaient vécu lors des échanges, ce qu'elles avaient retenu. En bref, je profitais de ce que les femmes disaient pour insister sur certains points, notamment l'aspect du partage de la réflexion, l'appropriation d'une recherche nous concernant, l'importance de produire des imageries qui nous ressemblent, dans lesquelles nous pouvons enfin nous retrouver, nous identifier. L'importance de valoriser et de partager nos savoirs d'expérience. Par vous donner un exemple, voici deux extraits de cette conversation (issues du verbatim) :

(F.) Ce qui est sorti de ces deux rencontres-là, les femmes disaient : ce que chacune des femmes venait de dire ou disait, ça faisait résonnance chez l'autre. C'est ça l'idée d'être chercheuses aussi, devenir chercheuses elles-mêmes de leur propre réalité. Faire résonnance envers les autres aussi. Ce que disait chacune résonnait chez chacune. On n'avait pas à argumenter. La belle solidarité qu'il y avait, l'engouement. Une énergie... on parlait de décroïsonner, sortir des murs de La Marie Debout et pour être vues, entendues, ça résonnait en chacune. Habituellement, nous ici, quand on traite de d'autres situations à l'intérieur des causeries ou en mobilisation, ça résonne pas aussi fort. Ce sujet-là, particulièrement, est très mobilisateur.

(H.) La perception que la personne a d'elle aussi. Parfois, j'entends quelqu'un dire : ah moi, j'aurais donc aimé ça être belle... Christ! Elle est *déjà* belle! Mais elle ne se trouve pas belle. Parce qu'elle ne se voit pas.

Et à ces deux réflexions, j'en profitais pour cadrer :

(Suzanne) Les questions d'estime de nous-mêmes, ou même juste de nous sentir. Être en lien. Comment être en lien avec l'extérieur si on n'est pas en lien avec l'intérieur? C'est une grande question! L'art justement nous permet d'avancer dans ce chemin-là. C'est continuellement un aller-retour entre l'extérieur et l'intérieur, et dans le *faire*. Travailler avec des images. On parle de comment on se fait gruger notre imagination avec le bombardement du monde visuel publicitaire, en veux-tu en v'là!... Une imagerie, elle peut être sonore, une phrase peut être une image. C'est ça le principe du slogan publicitaire. C'est de *faire image*. Les images ont le pouvoir de s'incruster en nous. En faisant de l'art, en travaillant avec la matière, on se débarrasse de plein d'affaires et on va dans le profond... On découvre tout ça (*Suzanne montre la liste de mots que nous avons faite précédemment*) C'est quoi ma définition de l'art? C'est tout ça!

Par ailleurs, si au niveau du contenu la rencontre fut très satisfaisante, je m'expliquais mal mon malaise en retournant chez moi. Il est vrai que je n'ai pas mentionné comment tout au long de la rencontre, j'avais eu maille à partir avec une participante, essayant tant bien que mal (plutôt mal que bien) de la neutraliser pour pouvoir opérer. Pour résumer, cette dame, très médicamentée, était souvent hors d'ordre, interrompant le cours d'une parole ou parlant à voix basse durant les échanges, visiblement frustrée de ne pas se faire entendre. Aussi, j'avais abordé cette rencontre avec l'intention de d'abord exposer la posture proposée, préanalysée, et entamer les échanges sur le projet lui-même plutôt que sur ce que ce projet voulait explorer, la question du vieillissement. Bref, ceci me mit en porte à faux en créant un écart entre ce que je disais du projet (qui veut donner la parole aux femmes) et ce que je faisais dans le moment (prendre la parole et récupérer ce qui se disait pour nourrir mon propos). Je tiens tout de même à préciser que « mon propos » s'était créé en collaboration avec les participantes des deux rencontres précédentes et en suivi avec l'équipe des

travailleuses. En un sens, ce fut fort heureux que la rencontre se déroula ainsi à ce stade du projet : dans les jours qui suivirent, j'ai fait le verbatim intégral de la rencontre, et j'ai pu revisiter ce qui s'était passé, comprendre là où j'avais échoué, repérer des perches que j'aurais pu choisir de tendre dans l'animation. J'ai pu dépasser mon impression confuse en repassant le film de ce qui s'était passé, du moins la trame audio, et ainsi pouvoir me réajuster. Ce que je fis dès la première rencontre du groupe de création : deux semaines plus tard, d'entrée de jeu, je suis revenue sur ce qui s'était passé, afin de partager mon exercice praxéologique avec les femmes.

Quand une femme dit la vérité, elle crée la possibilité d'existence de plus de vérité autour d'elle. (Rich, 1979)

4.2 An 1 (2009-10) : l'année d'exploration et de création collective

Les activités proposées au centre pour explorer collectivement notre rapport au vieillissement ont été conçues en tenant compte des besoins exprimés par les femmes et tentaient de refléter les différents niveaux de ces besoins et de la diversité des femmes fréquentant ou susceptibles de fréquenter le centre⁶⁸. Les travailleuses et moi-même avions le souci que le plus grand nombre des femmes puissent participer d'une façon ou d'une autre à l'exploration. Notre préoccupation d'ouverture signifiait ici que les femmes pouvaient venir ponctuellement à une ou plusieurs des activités offertes ou s'engager à fond dans tout le processus. Les femmes qui s'engageaient à fond, très présentes dans chacune des activités, étaient chaudement invitées à contribuer au climat d'ouverture. Leur ouverture à l'ouverture (si je puis me permettre cette inélégante façon de le dire) était déterminante pour l'accueil de nouvelles participantes, car elles ne mettaient pas de pression ou ne portaient pas de jugement sur le degré plus limité d'implication des autres femmes. Nos groupes étaient donc ouverts, mais cela n'empêchait pas d'honorer le processus en cours. En effet, nous étions convenues de voir le projet comme un voyage pouvant accueillir toute femme durant la traversée, mais ces femmes devaient aussi faire l'effort de se joindre à l'odyssée déjà

⁶⁸ Nous pensions en effet que la problématique et les ateliers de création pouvaient servir de porte d'entrée pour de nouvelles venues au centre.

entreprise. En d'autres termes, toutes s'engageaient à « faire grandir le nous », à faire grandir l'œuvre en cours, tout en respectant le travail déjà accompli.

La première année d'exploration comprenait des ateliers de création hebdomadaires, un *open studio* hebdomadaire, un groupe de discussion sur le vieillissement appelé à ses débuts « groupe d'enquêteuses », et deux rencontres conviviales de type causeries ou dîner « j'aime mon centre ».

4.2.1 Les ateliers de création et les sessions « open studio »

Les ateliers de création ont débuté en octobre et se sont continués jusqu'à la pause des fêtes, pour reprendre en janvier jusqu'au début de juin. Les rencontres de trois heures avaient lieu chaque mardi à l'automne et chaque mercredi après les fêtes. À partir de la fin octobre, les travailleuses ont accepté que j'offre une période d'*open studio* les vendredis, profitant ainsi que le centre était fermé ce jour-là. Ces périodes étaient ouvertes à toutes les femmes, y compris celles qui ne venaient pas régulièrement à l'atelier. Les femmes étaient libres de venir autant de fois et aussi longtemps qu'elles en avaient envie pour prolonger leurs expérimentations, échanger avec les autres créatrices ou simplement s'imprégner de l'atmosphère de création. Je proposais aux femmes de travailler dans un esprit heuristique, que je nommais « esprit d'une quêteuse ». Je disais aux femmes qu'être en quête, c'est ne pas savoir à l'avance ce que je vais trouver au bout de la ligne ; garder l'esprit ouvert et accepter d'errer sans trouver tout de suite.

Le rapport à la création proposé n'était pas de chercher à représenter ou à illustrer quelque chose (une idée, une opinion, une image déjà établie), mais plutôt de voir la création comme une invitation au voyage, risquer d'aller vers l'inconnu, ou comme je le disais souvent « explorer ce que je ne sais pas encore que je sais (ou que je ne sais pas ou ne sais plus) ».

Je ne défends pas de thèse. Je ne défends pas d'idées. J'essaie de faire taire les jugements dans ma tête. Et je me tiens devant vous, nue, « I stand before you naked⁶⁹ ». Qu'est-ce que je trouve quand je défais le corset, l'armure? Qu'est-ce que je trouve quand j'ouvre ce

⁶⁹ Titre d'une pièce théâtre de Joyce Carol Oates.

corps, ce cœur? Il y a tout un univers que je peux explorer, seule et en résonance avec vous, profitant de notre *être-ensemble*, qui m'agrandit, qui me permet d'inscrire ma création singulière dans un plus grand que ma simple personne (Boisvert, verbatim, 13 octobre 2009).

Je proposais un menu d'atelier où nous nous promenions dans les médiums, ce qui est déstabilisant et insécurisant pour des femmes n'ayant pas d'expérience artistique. Mais dès le début des ateliers, j'ai inscrit ces explorations dans un cadre assez fixe, sorte d'ossature des rencontres, donnant ainsi un aspect rituel aux ateliers. Cela a permis aux femmes de trouver des repères et suffisamment de confiance pour tenter des expériences qu'elles n'auraient sans doute pas osé vivre ou s'imaginer vivre sans ce minimum de connu. Voici le déroulement type que je proposais aux femmes :

Lorsque les femmes arrivaient, il y avait toujours un court texte écrit au tableau, sorte de mise en concentration, de thème très ouvert, par exemple : si on ouvrait les gens, on trouverait des paysages. Si on m'ouvrait, on trouverait des plages (Agnès Varda). Les tables autour desquelles les femmes avaient l'habitude de s'installer avaient été enlevées, les chaises étaient disposées en cercle dans l'espace le plus vide possible. Une table avec des livres sur le vieillissement, l'art, des artistes, etc. Une musique.

(13 h 30 à 14 h) : Période d'échanges sur événements, visions, réflexions que nous avons pu avoir dans le courant de la semaine, qui concernaient de près ou de loin notre sujet. Plus tard dans le processus, échanges sur nos travaux respectifs effectués entre les deux ateliers.

(14 h à 14 h 30) : jeux physiques, improvisations impliquant le corps, la respiration, la voix. Réchauffer le regard; porter attention à l'énergie de chacune, en commençant par la sienne propre. Réchauffer la connexion entre chacune. Équilibre entre se sentir de l'intérieur et sentir la présence du groupe.

(14 h 30 à 15 h) : période de création dirigée à partir de thèmes choisis à l'avance : écriture, dessin, improvisations gestuelles.

(15 h à 15 h 15) : Même si nous relaxions en dehors du local avec breuvages et biscuits, j'invitais les femmes à rester présentes à ce qui nous réunissait dans ce même espace-temps.

Il y avait aussi du sens dans l'informel, une invitation à rester dans la pleine conscience, l'attention.

(15 h 15 à 15 h 45) : suite de l'animation créative.

(15 h 45 à 16 h 15) : J'avais surnommé la dernière demi-heure de l'atelier « l'art de la conversation ». Échanges et réflexions sur ce que nous venions de vivre. Retour réflexif sur les œuvres, le processus, les lieux intérieurs où cela nous avait conduites. J'aimais reprendre cette expression de Virginia Woolf dans *Moments of Being*, « la plume flaire une piste » ; je demandais aux femmes ce qu'elles avaient commencé à découvrir en œuvrant. Lorsque nous nous montrions nos travaux en cours, je demandais que nos échanges se fassent sous forme de résonances plutôt que de commentaires interprétatifs ou de jugements sur les œuvres. J'encourageais à voir que l'état de création, le faire créatif, peut jeter de nouveaux éclairages sur notre quête, nous amener à faire des liens nouveaux, nous surprendre souvent. Voici, en guise d'exemple, un extrait d'échanges types après une série d'improvisations dessinées, impliquant également l'écriture automatique, lors du deuxième atelier de l'automne, sur le thème de « défaire son corset » :

F. : Est-ce que je peux exprimer mes émotions? Moi, c'est la première fois que je faisais ce genre d'exercice là. Je te dis, s'abandonner, là... je dirais, pas de la peur, mais c'est se permettre d'ouvrir le corset! Je trouvais que c'était vraiment ça. Je ne suis pas habituée à cela. Mais ça n'a pas été douloureux! Fiou!

St. : D'habitude, on respire mieux!

F. : (*elle lit ce qu'elle a écrit*) Je défais le corset et je laisse libre cours à mes aspirations profondes. Enfin je respire profondément et naissent mes envies jusque-là occultées. Spontanément je suis, je jaillis, j'explose, j'explore, j'agis, je m'exprime, je me libère, j'accueille, j'ouvre, je me répands, je répands, j'ai accès, je touche, je m'élève... Je jaillis enfin libérée de mon rôle, de ce que l'on attend de moi. Je me découvre pour ce que je suis, sans contraintes, idées préconçues. Je ne suis pas l'image projetée, façonnée, mais plutôt la matière brute que je pourrai sculpter selon ma vision, mes croyances, mes désirs, mes envies. Enfin, je jaillis. Enfin, je suis!

Fr. : Heureusement qu'on t'a pas donné plus de temps! (*rires*)

St. : T'aurais explosé! (*rires*) J'aimerais ça prendre la relève. Je me sens comme un poisson dans l'eau! J'suis bien à ma place. J'ai l'impression d'avoir fait ça tout le temps, j'ai cinq ans, j'adore ça! Quand j'ai regardé mon dessin, j'avais l'impression que ce serait fluide, mais c'était pas ça du tout! : (*elle lit son texte*)

À la fin de chaque atelier, je suggérais un « devoir », que j'avais rebaptisé « une suggestion de voir ». Cela permettait aux femmes de rester connectées d'un atelier à l'autre,

en les stimulant à prolonger la posture d'attention qu'elles développaient à l'intérieur de l'atelier, dans leur vie de tous les jours, dans leur environnement. Et ce qu'elles ramenaient de leur environnement dans les retours la semaine suivante devenait matière s'injectant dans la création qui, peu à peu, prenait forme. Voici quelques exemples de « de-voir » :

- Écriture automatique, phrase amorce : *je me regarde nue pour la première fois, je vois...* Passez plutôt par des mots-images, pas des phrases. Permettez-vous de vous éclater un p'tit peu.
- Apportez des objets de chez vous ou trouvés dans la nature; des objets qui ont un sens pour vous, qui parlent de vous, qui disent quelque chose de vous.
- Apportez des objets de chez vous, des éléments naturels (feuilles, roches, sable, fruits, noix, etc.), des éléments qui vous « trouvent » (sans savoir pourquoi, ils vous parlent).
- Apportez deux photos de vous, prises à deux périodes différentes de votre vie.
- Choisissez des phrases-clés, dans la liste (une compilation de phrases tirées des verbatim que je faisais au gré des semaines), et faites cinq minutes d'écriture automatique ou un dessin.

Les « mots-images » est un terme que j'utilisais en résonance à un passage de *La femme de pierre*, de la romancière Mireille Best. L'expression est devenue très importante dans notre exploration et nos conversations car elle servait justement à ouvrir l'esprit, mettre en branle l'imagination et l'intuition, dire les choses autrement, ouvrir la conversation dans une langue qui prend sa source dans les sens, le senti. Par exemple, à la première rencontre, en début de rencontre j'avais demandé : en guise de premier tour de parole, j'aimerais que vous me disiez, quand vous mettez ensemble les mots « je vieillis, je crée, je fais de l'art, ici, maintenant », quels sont les mots qui vous viennent? Et en proposant un peu plus tard un exercice impliquant le corps, j'invitais les femmes à développer un regard actif, pas seulement spectateur, et à dessiner ou écrire durant les improvisations gestuelles, non pas des mots ou un croquis descriptifs de l'action se déroulant devant elles, mais plutôt en résonance avec ce qui surgissait pour elles dans les improvisations :

Improvisation : duos danse ininterrompus. Au centre, Suzanne et une participante, en alternance, qui font un duo improvisé. Quand Suzanne dit : « STOP! », il y a arrêt sur l'image créée par les deux corps. Toutes les autres vont écrire sur les feuilles au mur ou dans des cahiers, des mots, des associations avec l'image formée par les deux corps. L'improvisation se poursuit en changeant de partenaire. Durant la pause, N., de son propre chef, retranscrit sur une seule feuille tous les écrits : danse – Afrique – oiseaux du paradis – Amérindiens – la mer – petit – mime – jeu sans fin – sport – grand élan – le flux et le

reflux – ballets des outardes – danse indienne – abondance – étourdissant – équipage – équip-âge – agripper – dépendance – communautaire – tribu indi-gêne – heureuse – toboggan – asservissement – ouverture pour la première fois – refus – aimer – donner – avant la libération – enfantin – compact – trésor caché – mouvement – message – prise de contrôle – élan – emboîter – entraide – massage – tire-mère – tire-femme... (verbatim du 13 octobre 2009)

Dès le début, le rapport au langage était donc poétique : voir les mots comme de petites photographies, des taches de couleurs, de petites sculptures dansantes. Tenter de garder l'esprit imagé dans nos échanges également, ce qui était grandement facilité par toutes les explorations avec la matière, les couleurs et impliquant toujours le corps. Très rapidement, la préoccupation de faire image dans nos écrits s'est incarnée dans les devoirs partagés au début de chaque rencontre.

Nos échanges et nos improvisations orales étaient toujours enregistrés. Les œuvres faites en atelier étaient compilées ou photocopiées lorsque les femmes les conservaient pour s'en inspirer ou les continuer à la maison. Je faisais la transcription intégrale des enregistrements, l'imprimais et la remettais aux femmes la semaine suivante. J'utilisais ces verbatim pour extraire des phrases, des images, des idées pour d'autres explorations en improvisation. Je m'en inspirais aussi pour écrire de courts textes que nous lisions ensuite ensemble et j'invitais les femmes à faire de même. Au gré des semaines, les compilations de textes choisis formaient une sorte de tressage de textes et d'images, tel un manuscrit-témoin de notre voyage. J'ai pu constater que lire régulièrement ces extraits à haute voix avait un impact sur les femmes, qui s'en inspiraient pour la poursuite de leurs réflexions sur leur vieillissement et leur exploration créatrice. Nous avons travaillé ainsi tout l'automne, et c'est de cette manière organique que les cocréatrices ont vu peu à peu se profiler à quoi ressemblerait leur œuvre respective, en dialogue avec celles de leurs collègues d'atelier.

4.2.2 Le travail de préparation aux ateliers et le coaching : apprendre à coanimer en honorant les savoirs d'expérience

J'ai commencé le processus en animant seule, mais dès la première rencontre du groupe de création, j'ai proposé que chaque semaine, une femme ayant le désir de s'initier à l'animation d'un atelier d'art prépare et coanime une rencontre avec moi. Ceci impliquait une

rencontre d'exploration supplémentaire avec moi, en dehors du temps d'atelier et de l'open studio. Un aspect relationnel se tissait lors de ces rencontres plus intimes, déterminant dans la prise en charge du déroulement des ateliers subséquents. Je voyais mon rôle dans cet accompagnement comme une « souffleuse sur le feu », dans le sens que je reflétais les savoirs particuliers de chaque femme, à partir de mon écoute et de mes observations. On pourrait dire que je servais de miroir positif aux femmes, afin qu'elles portent une plus grande attention à ce qu'elles savaient faire plutôt qu'à ce qu'elles ne savaient pas encore comment faire. Par exemple, en prévision du huitième et neuvième atelier, j'ai rencontré Stella deux fois. Nous avons pris le temps de converser sur nos vies, à partir d'un aspect que nous partagions, l'origine italienne. Stella, une femme dans la soixantaine née dans un village près de Milan à la fin de la guerre, me raconta des épisodes mouvementés de sa jeunesse et de sa vie comme immigrante, élevant pratiquement toute seule ses enfants. En se racontant, elle développait lentement le thème du déracinement et des rôles rigides dans lesquels elle s'était sentie enfermée dans sa vie. J'étais allée la rencontrer chez elle et elle en profita pour me montrer ses peintures et pour me parler de sa pratique autodidacte. Au gré de nos échanges, je prenais des notes et j'encourageais Stella à faire de même. Puis, à partir des mots-clés de nos échanges, nous faisons ce que j'appelle un « jazzage » sur des exercices possibles ou des idées d'improvisation. Sorte de tempête d'idées, d'images, de mots passerelles. Et nous avons fait un plan de match pour les deux ateliers suivants, dans lequel Stella voulait, entre autres, explorer la poupée symbolique :

Lorsque nous étions enfants, nous projetions plein de choses sur nos toutous, poupées. Aujourd'hui, comme femmes ayant tout un passé (plus ou moins long), si on se fabrique notre poupée-statnette, notre grigri, notre statuette symbolique, quelles seront nos projections, les peurs, les victoires, les prières, les incantations, les protections? À partir des éléments disponibles, chaque femme se fabrique une figurine-poupée-statnette-grigri... Important de garder à l'esprit notre projet : *dans le contexte de mon propre vieillissement* (verbatim du 8 décembre 2009).

J'ai procédé sensiblement de la même façon avec chacune des femmes s'étant portée volontaire pour faire le saut dans la coanimation. Elles ont pu commencer à expérimenter l'animation comme objet de création, c'est-à-dire qu'elles ont expérimenté le processus nécessaire de réflexion créatrice lors d'une préparation d'atelier d'art, puis se mettre en action lorsqu'elles le coanimaient avec moi. Elles développaient ainsi leur regard sur

l'ensemble, portaient une attention sur le *comment* de l'action créatrice et sur le processus des autres femmes en miroir avec leur propre processus. Elles développaient une sensibilité réflexive à ce qui a le potentiel de générer images et sens. En bref, elles apprenaient en faisant, en réfléchissant à ce qu'elles faisaient et à ce qu'elles voyaient. Ce faisant, elles se sont senties devenir graduellement cocréatrices, c'est-à-dire coresponsables du processus réflexif créateur. Cette posture était nouvelle pour elles et j'ai pu observer comment cela enrichissait simultanément leurs œuvres singulières et le regard qu'elles portaient sur l'œuvre collective se développant tout au long de l'année.

En ce qui concerne ma posture d'accompagnement, dans les ateliers créatifs en groupe et dans les rencontres individuelles de préparation, je l'ai résumée ainsi durant la première année : savoir être équilibrée, c'est-à-dire donner suffisamment pour que l'autre prenne son envol. Ne pas trop dire. Savoir s'arrêter à temps pour que l'autre découvre, dans ses mots, dans sa trajectoire de vie, dans ce qui se donne à elle dans l'instant. Ne pas intercepter la trajectoire de l'autre, mais permettre à l'autre de s'éclairer pour continuer sur sa route. Pas celle que je vois, pas celle que je prendrais. Que la vie en moi inspire l'autre à vivre sa vie. Ne pas priver l'autre de sa découverte. Créer des conditions pour que l'autre trouve à son rythme. Chercher les mots qui porteront, qui résonneront et feront images.

C'est cette posture que j'ai partagé et tenté de transmettre.

4.2.3 L'installation : une forme pour accueillir les œuvres en un tout

L'idée de départ pour l'œuvre collective était de travailler sur une installation nomade, appelée à partir en tournée, intégrant un corpus d'œuvres multidisciplinaires. Chaque œuvre serait autonome, mais conçue pour faire partie d'un tout unifié, sorte de grand corps constitué de membres, organes, cellules, os distincts, mais totalement intégré en un seul organisme vivant singulier. Nos œuvres individuelles s'inscriraient dans quelque chose de plus grand que chacune de ses parties. En cela, l'installation collective se distingue d'une exposition de groupe, par exemple, où les œuvres indépendantes sont simplement juxtaposées ou réunies le temps de l'exposition, thématique ou non. Notre point de départ était donc à la fois précis au niveau de la forme, mais aussi très souple quant à ce que nous pouvions créer.

Tout au long de l'année, j'ai tenté de faire voir aux femmes ce qu'est une installation, car elles étaient peu familières avec cette forme d'art contemporain. À force d'images, d'exemples et d'exercices, les femmes se sont peu à peu approprié cette forme nouvelle pour elles. Dès la première rencontre, j'ai dit, pour faire image :

Une installation, qu'est-ce que c'est au juste? Construire tout un espace où il y a des objets, des images, où dedans il peut y avoir, par exemple, un monologue que Françoise a écrit qui serait dit par Lucille et l'autre fois qu'on présente, ce serait une autre que Lucille qui le ferait ou parce qu'on va présenter à telle place, le lieu ne s'y prête pas, c'est plutôt un autre élément de l'installation qu'on amène, avec une seule grande photo derrière puis Emmanuelle et moi qui sommes en conversation... c'est ça l'œuvre et à partir de ça, il y a des discussions... On travaille de façon éclatée du début à la fin. (verbatim de la première rencontre du groupe de création, 13 octobre 2009).

Ma collègue Diane Trépanière fut également très engagée à rendre le concept d'installation accessible aux femmes, et ensemble, nous avons fait des exercices de compositions éphémères. De plus, parallèlement à nos travaux au centre, Diane préparait cet automne-là une installation commémorative du drame de Polytechnique, qui fut présentée à la Maison de la culture Côte-des-Neiges en décembre 2009. Les femmes de l'atelier y sont allées et elles ont pu vivre une forme possible de cet art déambulatoire, où la spectatrice peut être interpellée directement, voire faire partie de l'œuvre.

En résonance avec notre postulat de départ, au fait que nous n'avions que peu d'images auxquelles nous identifier, j'ai proposé aux femmes d'y mettre toute notre attention : nous allions en créer à travers le dessin, la peinture, la sculpture, le collage ou la photographie, cette dernière prise dans le sens large du terme. En effet, comme le faisait souvent remarquer Diane Trépanière, je peux très bien travailler la photographie sans prendre une seule photo, afin de travailler sur le regard, sur le cadrage, sur le changement de plans ou de focalisation (macro, paysage, plan américain, etc.) et au bout du compte, l'œuvre pourra être un dessin, un poème ou un monologue. Cette approche interdisciplinaire était aussi nouvelle pour les femmes. Pour nous aider à sortir du mental et de la tendance à simplement chercher à illustrer une idée ou désespérer de ne pas en avoir, je proposais chaque semaine de partir du corps : ce corps qu'on dit trop vieux pour danser, quand il danse, que dit-il? Chaque fois que l'occasion se présentait, je recadrais, « essayons de suspendre notre jugement, beau-laid, réussi-raté, utile-pas utile, fini-pas fini » ; je proposais de redéfinir notre rapport à la

beauté, au vivant, à l'organique. Faire confiance au processus, même si le résultat demeurerait encore mystérieux, c'est-à-dire faire un pas après l'autre, ou comme le recommande l'écrivaine Natalie Goldberg, construire phrase après phrase son récit (Goldberg, 1990, p. 18). À force d'engagement dans cette pratique, un corpus dans les œuvres en cours, apparemment disjointes et sans liens, commençait lentement à apparaître au gré des semaines ; un environnement de sens commençait à se tisser, sans doute parce que parallèlement à la production soutenue d'images et de mots, des espaces réflexifs et introspectifs étaient aménagés et valorisés comme faisant aussi partie d'un travail de création. Je disais souvent que l'imaginaire est un muscle, dans le sens qu'il faut s'y exercer pour avoir de plus en plus d'imagination. Mais cela était également le cas pour développer notre capacité à réfléchir, à faire des liens ou à voir plus profondément au-delà de la surface.

Avant la pause des fêtes, j'ai encouragé les femmes à faire un exercice que j'allais moi-même faire : à partir des verbatim et des tressages de textes que j'avais faits chaque semaine depuis octobre, j'allais consigner les contenus qui me semblaient récurrents, les thèmes qui semblaient ressortir de nos expérimentations ou de nos conversations et que j'avais envie d'approfondir dans la poursuite du projet. À la reprise en janvier, nous avons commencé par deux réunions de retour sur l'expérience de l'automne. Les femmes ont partagé ce qu'elles retenaient de leurs essais et ce qu'elles flairaient comme pistes pour la poursuite. Chacune a pu parler de ses difficultés, ses plus grands défis, ses surprises. Par exemple :

Venir aux ateliers, ça me recentre, ça me permet d'écrire, ça me stimule à écrire. Le groupe est très fortifiant : je vis présentement une séparation et le travail de création avec le groupe m'aide beaucoup à traverser tout ça. Cela me soutient. J'aimerais travailler la photo : je sens que ça pourrait me révéler quelque chose (Françoise)

J'ai plein de pistes : j'ai besoin du groupe pour m'aider à me ramasser, à ne pas m'éparpiller. Travailler la photo : métaphore de la graine, prendre en photo tout le cycle, la vie qui ne s'arrête jamais, en lien pour moi avec le vieillissement. J'aimerais explorer la mort, l'aspect plus sombre. L'installation, ça me parle. Il y aurait aussi l'aspect musical, les sons, les voix à explorer. « Avez-vous déjà pleuré en écoutant de la musique? » (Nicole)

J'ai commencé par garder mes souliers, parce que je ne voulais pas, comme on dirait, m'ouvrir au complet. On m'a prise tranquillement même si j'étais la plus jeune et probablement, la plus pognée. Et le cours m'a apporté beaucoup de choses. Je ne pensais pas du tout écrire et j'ai essayé et j'aime beaucoup ça. [...] Ce qui me marque aussi, c'est la complicité qui s'est transformée en belle amitié. Avant, je n'avais pas le même sens de l'âge et maintenant je vois que le vieillissement n'est pas une maladie, mais l'éclosion d'une rose. Les textes de Françoise m'ont beaucoup inspirée. J'ai eu la révélation de l'écriture. J'aimerais peut-être collaborer avec elle pour continuer à écrire. (Nathalie)

Pour ma part, j'ai partagé ma consignation, en spécifiant bien ma subjectivité dans cet exercice. J'invitais les femmes à faire leur propre consignation, car cela les aiderait à avancer dans la conceptualisation de leur œuvre singulière, en dialogue avec l'ensemble de l'installation. Je leur ai aussi suggéré un exercice, qui avait pour but de lier leur expérience en atelier avec le reste de leur vie :

Suggestion d'exercice entre les rencontres : Repassez dans votre tête comment le fait de vous voir en relation avec les objets peut vous amener ailleurs dans l'écriture ou un dessin. Par exemple, l'improvisation que nous avons faite avec le grand tissu rouge, qui était devenu une sorte de mer entre deux personnages. Ce genre d'imagerie poétique peut nous amener à construire un texte, une peinture, un collage. Vous pouvez vous inspirer de nos exercices parfois bizarroïdes, de nos improvisations, et lorsque vous allez prendre un café, si vous voyez deux dames qui vous frappent, inventez-leur une histoire. Votre écriture ne sera pas forcément réaliste, mais en passant par des images, inventez ce qui les unit. Ça peut être un cordon rouge, comme dans l'improvisation, une rivière, quelque chose de poétique, d'imaginaire. Bref, continuez votre expérience, votre chemin de création avec des mots, des images qui « ouvrent ». C'est génial quand notre quotidien se mêle à ce qu'on fait en atelier! (extrait du verbatim 20 janvier 2010)

Au cours de ces deux réunions de réflexion, nous avons également échangé sur notre ouverture à accueillir de nouvelles femmes dans notre processus, comment nous avons une responsabilité comme groupe, mais aussi, comment ces nouvelles auraient aussi la responsabilité de s'intégrer, d'honorer, un processus bien entamé :

Suzanne : De quelle façon, concrètement, on peut être accueillantes? Tout en respectant le long trajet qu'on vient de faire? Comment on peut le partager? C'est important de mettre notre attention là-dessus. [...]

Françoise : (elle regarde le texte de l'atelier dans la programmation) « aucune expérience n'est nécessaire, seulement le désir de vous laisser surprendre ». Ça, faudrait répondre à ça, qu'on leur fasse une belle surprise! [...]

Nathalie : On est toutes différentes. Moi, ce que j'aime, c'est l'écriture. Nicole aime d'autres choses, tout le monde aime autre chose. On peut leur dire : n'aie pas peur, si tu n'aimes pas la poterie. Moi, je déteste ça la poterie!

Nicole : Mais on essaie!

Nathalie : On peut leur dire : ai pas peur. Si tu viens et que tu fais quelque chose que tu n'aimes pas ou que tu te sens pas bonne là dedans...

Lise : Tu vas finir par aimer ça! (*rires*)

Suzanne : Ce que tu dis, Nathalie, c'est que pour manifester notre ouverture, c'est de bien nommer (et pas juste moi, l'animatrice attitrée), nommer tout le monde qu'on est différentes, qu'il y a de la place pour chacun des morceaux, pour qu'on puisse faire cette grande « mosaïque », pour qu'on fasse cette œuvre collective.

Nathalie : Pour montrer que nous autres aussi, on aimait peut-être pas ça la poterie au début, puis on en a faite...

Suzanne : ... tout simplement... être simples...

Nathalie : Pas se montrer plus hautes parce que c'est une nouvelle. Juste dire : nous autres aussi on a passé par là, tu vas voir, tu vas aimer ça...

Nicole : Si le sujet, si le vieillissement t'intéresse aussi. Je pense que le cheminement du vieillissement est le point de départ.

(verbatim, 28 janvier 2010)

Les ateliers d'exploration ont repris le 2 février 2010, et afin de retrouver le fil ensemble, j'ai axé la rencontre sur la conscience du corps et du temps qui s'y inscrit. À partir des verbatim et de la consignation de thèmes, mots et images depuis le début du projet, j'avais écrit un script de « voix tressées », à partir de nos échanges de l'automne, que nous avons lu ensemble. J'ai aussi partagé avec les femmes ma récapitulation de thèmes, pour les inspirer dans leurs recherches respectives :

Rapport au corps qui vieillit (à la fois « vieux » et « nouveau » pour moi)

Les rides, les pieds, les mains, l'image que me renvoie mon miroir; que me renvoient les autres. Les cheveux. L'ouïe, l'odorat, le goût. Écrire sur le corps. Défaire le corset. La danse de la grand-mère : bouger, se sentir en vie, se réinventer avec le mouvement; comment je me situe dans les changements de mon corps? L'image de moi change : est-ce que je tente de retenir ou d'aller avec le temps qui passe et laisse ses traces; les cicatrices sont aussi des trophées. La santé, la maladie, les bobos. Les pertes, mais aussi les découvertes que je fais à travers ça.

Rapport à la nature

Un rapport plus spirituel en vieillissant? Je vois la nature autrement, la forêt comme un sanctuaire. Les écritures sur la pierre. Les racines, les graines et tout le cycle de vie et de la mort. Explorer la grotte, le temple, le fleuve. Je me régénère dans la nature. Les arbres sont plus vieux que moi, je danse avec eux.

Rapport au temps – Rapport à la mort

J'ai plus de temps, j'ai d'autres besoins. Je veux me connaître avant de mourir. Il n'y a pas d'âge, on est intemporelles! J'ai peur de manquer de temps. J'ai peur de mourir; je vis ma vie comme si c'était mon dernier jour; je suis sereine.

La révélation :

Être « déplacée » par rapport à ce que je connais, la découverte, l'inattendu. La photo : je sens que ça pourrait me révéler quelque chose.

L'ombre et la lumière de mon vieillissement

La peur et le sentiment d'être vivante. Le courage d'être libre, d'être toujours dans ma quête de liberté, la peur du sublime. J'ai peur de me rencontrer vraiment; j'ai peur d'aller au centre de ce que je suis. Sortir de ma « zone de confort » pour découvrir, me découvrir.

Rapport au monde

J'ouvre la porte, je sors, je vais dans le monde, je suis visible dans le monde, je veux parler et échanger avec le monde. Comment? Avec qui? Qu'est-ce que je veux partager. La conversation est un art : parler de ce que c'est que de vieillir avec toutes sortes de gens. La conversation ouvre de nouvelles voies-voix de communication, plus profondes.

Écriture – les mots... les voix

Univers fantastique, un conte, avec plusieurs médiums. Écrire sur un papier qui se déroule. Écrire par-dessus une écriture, à l'infini. Un tapis de mots, un tapis tressé, comme pour la prière. Des mythes; des mots du quotidien; une voix à l'intérieur de moi qui dit...

À partir du troisième atelier d'hiver, les ateliers hebdomadaires et les open-studio ont pris une nouvelle tournure. En effet, les créatrices, commençant à saisir les contours de ce que serait leur œuvre (ou leurs œuvres), poursuivaient leurs travaux d'une semaine à l'autre. Par exemple, Nathalie et Françoise firent équipe pour écrire un texte à quatre mains. Elles y travaillèrent d'ébauche en ébauche, durant tout l'hiver, et j'intervenais à leur demande pour les relancer dans leur réécriture. Lise travaillait sur un corpus d'œuvres, sur le thème de la grotte et du développement de sa spiritualité au gré des âges. Nicole explora plusieurs pistes sur les changements s'inscrivant sur le corps, pour revenir finalement à ce qu'elle avait d'abord exprimé comme idée, une sorte de mini installation mix média sur son rapport à la mort de sa mère, son deuil, l'accompagnement durant sa maladie.

L'ossature des rencontres demeurait la même cependant. Comme le déroulement type des ateliers à l'automne, le temps était sensiblement découpé de la même façon, comme si cet aspect était devenu ritualisé : un temps de partage en début de rencontre, un réchauffement physique en groupe, une période de travail sur nos projets respectifs, un retour réflexif sous forme de conversation. C'est d'ailleurs en poursuivant ensemble une réflexion sur ce que nous faisons, en l'intégrant dans le processus de création, que nous avons trouvé les composantes de l'œuvre collective. Ainsi, nous avons éliminé des éléments, abandonné certaines pistes pour en découvrir d'autres; nous avons tressé des textes pour en créer de nouveaux. Nous avons intégré des éléments, en avons recouvert d'autres; nous avons transposé des images en mots ou des mots en images; nous avons intégré certains de nos rituels de groupe pour nourrir l'animation. Bref, beaucoup d'expériences, de chemins empruntés pour en arriver à une proposition d'installation à la fois simple, transportable, donnant une impression d'ensemble et d'équilibre, une cohérence visuelle et de contenu, où

tous les éléments singuliers s'intégraient les uns aux autres. L'installation que nous proposons était isomorphe à notre processus : un tressage de mondes singuliers qui donnent quelque chose de plus grand que chacun des éléments particuliers. C'était exactement l'objectif social poursuivi, une démocratie participative qui repose sur des individus singulières affirmées, s'entraînant, se coformant, se rendant possibles l'une l'autre, cocréant leur réalité plutôt que subissant individuellement le diktat des images âgées bombardées par les médias.

La préoccupation depuis le début était que notre installation soit mobile, qu'il soit possible de la remonter en différentes versions, pour s'accorder aux contextes de tournée. Aussi, que l'œuvre soit ouverte pour permettre d'accueillir de nouveaux éléments au fil des rencontres que nous projetions de faire. Nous avons donc privilégié des matériaux simples, peu onéreux, afin que notre expérience puisse être envisageable pour d'autres et transmettre le désir de créer plutôt que de présenter des œuvres faites simplement pour être regardées. Nous souhaitons que les femmes vivant dans notre installation puissent se dire « moi aussi je veux en faire! Moi aussi je peux! » Et nous voulions offrir des moyens pour l'entreprendre lors de nos visites dans les groupes⁷⁰.

4.2.4 Les petits livres de conversations

Alors que je préparais le dernier atelier de l'automne en décembre 2009 avec Nicole, une des cocréatrices, celle-ci nomma son désir d'ouvrir nos réflexions sur le vieillissement en dehors de l'atelier. Elle suggéra de profiter de la pause des fêtes pour que chacune interroge les personnes rencontrées lors du temps des Fêtes. Je me procurai douze petits livres presque identiques, variant uniquement par les motifs colorés du couvert. En résonance avec la citation de Carl G. Jung sur l'âme, la conscience individuelle et l'enchevêtrement des racines, ainsi qu'avec nos explorations sur l'ombre et la lumière dans notre avancée en âge, Nicole et moi avons suggéré aux autres de demander aux personnes que nous allions croiser d'écrire au recto : *quand je pense que je vieillis, qu'est-ce que je trouve lumineux, qu'est-ce que je*

⁷⁰ Voir l'annexe 1 pour une description de l'installation.

découvre en avançant en âge? Et au verso du livre : qu'est-ce que je trouve sombre, qu'est-ce qui me fait peur?

L'exercice fut des plus intéressants pour deux raisons. D'abord, le fait d'avoir ce prétexte pour entrer en relation donnait un point d'entrée aux femmes pour parler de ce qu'elles faisaient, se rendant ainsi visibles dans leur milieu. Au retour de la pause des fêtes, nous avons discuté des difficultés et des surprises reliées à ces petits livres. Les femmes ont pu verbaliser leurs malaises à devenir ainsi visibles à travers ce geste, leurs difficultés à expliquer notre projet dans toute sa complexité ou la tristesse pour certaines lorsqu'elles recevaient une fin de non-recevoir. Nous avons décidé de continuer cette action tout au long de l'hiver, tout en nous entraînant à surpasser les peurs et les malaises. Et à en faire du sens. Les petits livres sont ainsi devenus une pratique, sorte de prolongement des ateliers, et le temps aidant, les créatrices sont devenues de plus en plus à l'aise et articulées.

L'autre aspect intéressant, c'est que cela nous a permis de rejoindre au cours de la première année 81 femmes et hommes, semant ainsi des graines en dehors de notre cercle de créatrices. Les réflexions inscrites à la main dans les livres laissaient une trace émouvante de la diversité des personnes touchées par ce geste artistique très simple. Ces messages nous ont accompagnées par la suite tout au long de notre tournée. Les petits livres continuaient de vivre puisqu'ils étaient intégrés dans l'installation. Les femmes que nous sommes allées visiter en tournée pouvaient ainsi les manipuler, les lire et y inscrire elles aussi un message.

4.2.5 Groupes de discussions et autres rencontres à La Marie Debout

Groupe d'enquêteuses, quatre rencontres à l'hiver-printemps : l'objectif était de rejoindre des femmes qui ne faisaient pas partie de l'atelier de création. L'idée au départ était de permettre aux femmes de s'approprier une recherche les concernant, dans un langage qu'elles comprendraient⁷¹, tout en valorisant leurs savoirs d'expérience et leur capacité à générer une enquête sur les multiples sens et façons d'avancer en âge. Les quatre rencontres ont été enregistrées et les verbatim partagés à toutes les femmes impliquées dans le grand

⁷¹ Le langage savant de la sociologie ou du travail social était comme une langue étrangère inaccessible pour la plupart des femmes.

projet, afin que les réflexions nourrissent également les explorations et la création. Réciproquement, les enquêteuses étaient nourries par les travaux exploratoires de l'atelier de création. Ainsi, dès la première des quatre rencontres, plusieurs cocréatrices de l'atelier étaient présentes pour faire un pont entre les deux groupes, prendre la parole, présenter le projet amorcé à l'automne, témoigner de leurs expériences, découvertes et questionnements. Je coanimais les rencontres avec une travailleuse du centre, mais nous prenions appui sur les cocréatrices dans l'animation. Par exemple, au début de la première rencontre, j'ai demandé à l'une d'elles de présenter le projet, de nous parler des sens et des effets du travail exploratoire dans sa vie :

(L.) : Ce qui m'avait intéressée d'abord, c'est qu'on y parlait des femmes, du vieillissement des femmes, mais que la réflexion se faisait par l'art. Photos, dessins, poésie, mouvements. J'ai été attirée par cette façon de réfléchir sur le vieillissement, les femmes et le vieillissement. Dès les premières semaines où on a commencé à travailler ensemble... travailler, c'est le mot qui me vient, mais c'est du jeu, c'est du plaisir, c'est une rencontre avec soi-même aussi beaucoup... ça m'a procuré une énergie de fond incroyable! Commencer avec du mouvement, être physique, commencer à dessiner, sans savoir ce que tu vas faire, avec les outils qu'il y a là, avec le thème, femmes et vieillissement. Mais sans trop chercher, tu laisses tes mains bouger toutes seules et c'est possible, ça se fait tout seul... Tu n'as pas besoin d'acquis pour faire ça, pas besoin de savoir faire de la photo, de savoir dessiner. On fait un apprentissage, à prendre contact avec nos sensations et il y a des images qui viennent. Il y a un échange qui se fait, avec le groupe de femmes et c'est assez magique! Les inhibitions, les peurs, les craintes, le faux orgueil tombent aussi facilement. Parce que c'est tellement authentique comme rencontre. Alors on a partagé nos dessins, on a partagé des textes. Il y a des femmes qui ont découvert qu'elles aimaient écrire, qu'elles aimaient se lire et partager et construire des histoires. Elles savaient pas ça avant [...]
(verbatim, 16 mars 2010)

Les rencontres se construisaient ainsi, entre les prises de paroles des femmes, mon recadrage; nous apprenions ensemble à distinguer les termes et les intériorisations d'idées reçues. J'incitais les femmes à parler au « je » afin de débusquer nos pris pour acquis, là où notre tendance à généraliser masque des *a priori* qui nous oppriment, qui nous rigidifient.

En résumé, une douzaine de femmes ont participé aux quatre rencontres. Leur difficulté à prendre des initiatives de recherche et leur immense besoin de se concentrer sur leur propre expérience afin de se sentir entendues laissait croire que les femmes se percevaient davantage comme des enquêtées que comme des enquêteuses. Nous aurions à tenir compte de ce constat afin de nous ajuster l'année suivante. Le groupe d'enquêteuses allait devenir un groupe de

partage sur le vieillissement, reposant sur les récits de vie. L'idée de « recherche » ou de se percevoir comme chercheuses étant visiblement trop intimidante pour les femmes. J'y reviens un peu plus loin dans ce chapitre.

Causerie « femmes artistes : sources d'inspiration pour nos propres vies » : J'ai préparé et animé une rencontre de deux heures et demie, plus traditionnelle dans sa forme, le 16 novembre 2009. Je présentais les trajectoires d'artistes et écrivaines qui m'inspiraient, parmi lesquelles Louise Bourgeois, Georgia O'Keeffe, Suzanne Lacy, Agnès Varda, Maya Angelou, Toni Morrison, Doris Lessing, Benoîte Groulx, Martha Graham et Pina Bausch. Une quinzaine de femmes ont assisté à cette rencontre, dont plusieurs venaient au centre pour la première fois. Après avoir projeté un montage photos des artistes et des œuvres, une bonne partie de la conversation a pris son envol sur le thème des modèles, sur l'importance de pouvoir s'identifier à des personnes qui nous inspirent dans leur traversée des âges, artistes ou pas, mais en créatrices de leur vie toute leur vie. Ce thème sera d'ailleurs toujours très présent, tout au long du projet, et très concret aussi : nos modèles peuvent aussi être des personnes de notre entourage, de notre voisinage ; une invitation à porter attention aux femmes et aux hommes de nos vies quotidiennes, celles et ceux que l'on croise dans la ville.

Dîner j'aime mon Centre, un coup d'essai : le 28 avril 2010, nous avons consacré notre atelier à une rencontre avec les femmes de la communauté de La Marie Debut. Une façon de mettre à l'essai une proposition d'installation éphémère avec les éléments que nous avons créés jusque-là. Nous voulions également profiter de cet atelier public pour nous exercer à prendre la parole ensemble, en partageant l'animation, et voir de quelles façons nos travaux rejoignaient d'autres femmes. Nous voulions aussi inclure les réflexions dans la poursuite de nos travaux. Nous avons donc aménagé la salle d'activité du centre avec une proposition d'installation retraçant notre trajectoire depuis septembre. Des dessins, collages, photos, éléments de l'installation de boîtes à venir. Nous avons accueilli les femmes dans cet espace transformé, sans tables, un grand lieu rempli de travaux en cours et d'images. Les femmes ont visiblement apprécié se promener dans cet imaginaire, accompagnées par les cocréatrices. Puis, j'ai brièvement introduit la rencontre. J'ai proposé aux femmes de « vivre » un atelier comme nous le faisons avec le groupe de création depuis l'automne, qui

commence la plupart du temps par un exercice gestuel appelé « le jeu de la leader », afin de partager nos énergies et « ramener l'esprit à la maison », c'est-à-dire dans le corps et la respiration; l'ici et maintenant. Après le jeu, auquel toutes ont gaiement participé, les cocréatrices ont parlé de leur cheminement depuis l'automne, dont voici des extraits significatifs :

M.-I. : Réfléchir avec l'art, je pense, c'est ce que ça permet quand on enlève les tables! C'est pas juste écrire, pas juste réfléchir, mais c'est découvrir le mouvement, découvrir les autres médiums qui permettent d'exprimer les mots qui nous révoltent ou les situations qu'on trouve injustes ou frustrantes ou limitantes. Le foutu cadre, c'est bon de l'éclater des fois!

F. : Aussi, à travers la réflexion par l'art... d'abord, l'art, moi il y a des affaires que... des barbots que j'ai faites là... ben c'est devenu de l'art! J'étais très contente. Aussi, c'est dans le quotidien, juste quand tu passes dans la rue, tu vas au Métro, je ne regarde plus les gens exactement de la même façon. Je vois plus. Je vois que je vieillis aussi, c'est sûr, mais... c'est moins automatique ce qu'est l'être humain. Avec ces réflexions-là, en groupe, c'est pas fini. Je sens bien que c'est comme une porte qui s'est ouverte vers c'est quoi la condition humaine et plus précisément les femmes de notre âge, de tous les âges, on est qui à travers tout ça? Est-ce qu'on a le droit de vieillir?

N. : Moi, j'ai beaucoup aimé avoir une place, une pause dans ma vie, pour me déposer, dans le local ici. Ça a un autre rythme qu'à l'extérieur. Prendre le temps de se poser des questions. Ces questions-là sont là, mais on met le couvercle dessus. Alors, avoir un endroit pour sortir les injustices, sortir, exprimer ces choses-là, je peux dire que ça a une influence ici, mais ça a une influence à l'extérieur. Réfléchir une couple d'heures par semaine sur ça, faire de l'art sur ces sujets-là, sur les émotions qui entourent le vieillissement m'apporte à moi d'être plus visible. D'être mieux dans ma peau.

D. : J'ai profité personnellement de cet atelier, parce que moi aussi, je suis une femme vieillissante, j'ai passé la soixantaine, je me questionne aussi sur mon image, sur ma vitalité. Faire de la création, ça prend du jus. En faire avec d'autres, ça prend du jus aussi. Initier des projets, ça prend du jus, mais en fait, la vie, ça prend du jus! Je trouve que créer, se mettre toujours dans des situations pour pousser un peu plus loin ce qu'on vit ou chercher des nouvelles pistes et les amener dans la société, c'est important qu'on le fasse. Je trouve même que c'est essentiel qu'on le fasse. Parce que les images, c'est nous qui devons les donner. Et pas toujours nécessairement consommer ce qu'on nous donne...

Fa. : Ce que j'aime en particulier, c'est tout le travail d'équipe ici, l'équipe qui nourrit, l'équipe qui stimule, qui provoque la réflexion. On réfléchit ensemble puis après ça, moi j'approfondis en individuel. Cette forme de travail là, je trouve ça stimulant. Toute seule, il me semble qu'il n'y aurait pas de résultat, mais poussée par le groupe, d'une certaine façon... l'image que j'ai c'est : je me mets sur le bord du précipice pour vraiment laisser passer, émerger ce que j'aurais à dire, ce que j'ai envie de dire. C'est ce que ça permet ce groupe-là. (...)

Nous avons également mis à l'essai nos tressages de textes, toutes les femmes présentes participant à la lecture. Puis, les conversations se sont tressées, inspirées par les

œuvres dans la pièce. Les femmes témoignaient de ce que les images suscitaient en elles et les liens qu'elles faisaient avec leur propre expérience du vieillir. Parmi les thèmes abordés : nos rapports à la beauté, au temps, à la performance; dépasser les limites que l'on croit avoir ou nous adapter à de nouvelles réalités; développer de nouveaux regards sur soi, sur le monde; se donner la permission de faire de l'art ou de laisser l'art agir sur nous, que l'on soit ou non une artiste, la place de l'imaginaire dans la vie de tous les jours. Une des cocréatrices résume bien l'esprit de la rencontre et du projet jusque-là :

M.-I. : Ce que j'ai trouvé intéressant dans tout ça, c'est à quel point quand tu enlèves la pression de la performance, quand tu enlèves la direction rigide, à quel point il y a de l'espace pour que chacune découvre son médium à elle, et juste à partir des thématiques, d'expériences qui sont menées en collectif, ou de lecture des textes, des idées surgies des autres, chacune à travers le médium dans lequel elle se sent à l'aise, on arrive à un résultat global comme celui d'aujourd'hui, parce qu'il y a une unisson évidente, les œuvres sont des parcelles d'un tout... et l'ensemble de l'installation, j'en reviens pas qu'on arrive à ça, même en ayant de courtes présences parfois dans l'atelier, au travers seulement des bribes... Moi c'est ça qui me fascine, à quel point les moments du groupe ont permis de construire quelque chose qui est à la fois individuel, très intime et complètement complet, avec la communauté...

Cette rencontre a permis de vérifier que nous tenions vraiment quelque chose : notre modèle de rencontre pour la tournée à venir prenait forme sous nos yeux, en le vivant. Il nous restait maintenant un mois et demi pour terminer les éléments de l'installation qui voyagerait avec nous sur les routes du Québec.

4.2.6 Lancement de la tournée à Chicoutimi en juin 2010

Chaque année, le Regroupement des centres de femmes du Québec (l'R) organise un congrès dans une ville différente de la province. En général, entre 300 et 400 travailleuses et administratrices de centres se retrouvent pour trois journées d'ateliers, de formation, d'échanges et pour l'assemblée générale annuelle. C'est dans ce cadre que nous avons lancé notre tournée, en animant un atelier auquel ont participé quarante-neuf travailleuses et administratrices de différentes régions du Québec. En fait, plutôt que « participer », le terme que j'ai toujours préféré utiliser et que je conserverai tout au long du projet, c'est « vivre l'atelier ».

Nous avons monté notre installation la veille de l'atelier et l'avons animé à deux reprises, le lendemain matin et en après-midi. Notre équipe était composée de trois coanimatrices, une autre était là en soutien et Diane Trépanière prenait des photos des femmes en action. La forme de l'atelier, d'une durée de trois heures, reprenait en substance celle que nous avons développée tout au long de l'année d'exploration et que nous avons mise à l'essai en avril à La Marie Debout. Un nouvel élément cependant venait compléter la forme de ce qui allait devenir l'atelier offert en tournée : une période d'exploration avec la matière, en petits groupes, animée simultanément par chacune des coanimatrices et appelés familièrement « micro-atelier ». Chaque coanimatrice était responsable de son contenu et développait les thématiques et les exercices-amorces qu'elle proposait aux femmes d'explorer. Chacune devait trouver son propre chemin d'animation, en le reliant à son expérience de l'année précédente. À Chicoutimi, Lise explora la spirale, suite à un de ses rêves, Nicole explora le thème des mains et j'ai fait travailler les femmes de mon petit groupe autour des boîtes de l'installation, leur faisait choisir un objet et piger une phrase contenue dans l'une des œuvres, puis j'ai donné une consigne spécifique à chacune.

Le déroulement de l'atelier à Chicoutimi fut un modèle que nous allions raffiner au cours de l'année suivante pour en faire aussi une version longue :

- Accueil des femmes dans l'installation, puis nous nous installons dans le grand cercle de chaises.
- Courte introduction de Suzanne, suivi du jeu physique (jeu de la leader).
- Lecture de textes :
Les voix tressées, lecture à vue avec une dizaine de volontaires; *Je suis une femme de plusieurs âges* (lu par Lise); *Blandine et Rosalie* (lu par Nathalie et Diane Trépanière).
- Présentation de notre démarche et feed-back avec les femmes, par Lise et Nicole.
- Pause
- Micro-atelier, groupe divisé en trois (exploration et échanges en petits groupes)
- Conversation en grand groupe pour le reste du temps.

Nous avons en tête, pour l'année à venir, de commencer notre tournée dans la région montréalaise, mais nous rêvions de trouver les fonds pour un an 3 et une tournée

provinciale⁷². Le congrès nous offrait une vitrine de choix pour trouver preneuses à notre rêve puisque la plupart des centres envoyaient des représentantes. Et effectivement, au sortir du congrès, nous avons trouvé des alliées précieuses pour nos demandes de fonds à venir : nous avons semé des graines, les femmes voulaient absolument faire vivre cet atelier aux participantes de leurs centres.

Au retour du congrès, nous nous sommes réunies pour revenir sur l'expérience et la partager avec le reste de notre collective. Par contre, deux collaboratrices étant absentes, j'ai demandé à mes collègues de profiter de la pause de l'été pour écrire sur ce qu'elles avaient vécu et nous ferions le bilan en septembre, à la rentrée, quand l'émotion se serait déposée. De cette dernière rencontre avant la pause de l'été, je retiens particulièrement le témoignage de Lise, qui me semblait bien résumer les défis qui nous attendaient dans la coanimation de la prochaine année. Lise souligna le climat de confiance entre les membres de l'équipe tout au long de l'événement au congrès de l'R. Pour ce qui est de son animation, elle avait pu constater l'importance d'avoir en tête tout notre processus, de relire les verbatim afin de se rafraîchir la mémoire et pour se replonger dans l'atmosphère de création qui lui avait été si favorable tout au long de l'année. C'est cet état de création qui lui permettrait de se sentir plus à l'aise, de trouver sa couleur comme coanimatrice tout en respectant notre approche comme groupe. Elle nota son défi de garder le focus sur les femmes, constatant sa tendance à se laisser déplacer de son rôle d'animatrice, éblouie par tous les témoignages. Elle nomma clairement le besoin de trouver un équilibre entre faire pleinement partie de la conversation tout en assumant sa responsabilité d'animatrice et de gardienne de la parole. Elle entrevoyait la coanimation du groupe de partage, prévu l'automne suivant à La Marie Debout, comme un terrain de pratique parfait pour apprendre à rebondir dans l'animation.

4.3 An 2 (2010-11) : codéveloppement de notre méthode

Le retour en septembre se fit sous le signe de la réflexion. Nous sommes revenues sur l'expérience du congrès de l'R à Chicoutimi. En partant de l'identification des difficultés et

⁷² Ce qui s'avéra : nous avons obtenu une subvention du ministère des Aînés pour une tournée provinciale en 2011-12, une prolongation en 2012-13 et une dernière année pour laisser des traces, en 2013-14.

des réussites, nous sommes convenues du plan de match pour l'année à venir, qui serait chargée : douze visites-ateliers à l'extérieur du Centre⁷³, la coanimation de neuf rencontres du groupe de partage sur le vieillissement / récits de vie à La Marie Debout et des rencontres de retour réflexif entre chacune des activités.

Le groupe de création prenait donc une nouvelle forme dans cette deuxième année : je proposai à mes collaboratrices de mettre notre énergie de création dans l'élaboration d'une pratique réflexive d'animation, de le voir comme un prolongement de notre œuvre. L'expérience fut proposée à toutes les créatrices de l'an 1 et six d'entre elles entamèrent avec moi ce nouveau défi durant l'automne. Puis, à partir de l'hiver 2011, l'équipe se réduisit à quatre coanimatrices réflexives et moi-même⁷⁴. C'est dire que nous étions une petite équipe pour abattre tout ce travail, mais nous étions très déterminées, complices dans notre engagement et soutenues par les travailleuses du centre.

4.3.1 Des cocréatrices qui agrandissent leur posture

Dès la rencontre du 22 septembre 2010, nous avons entrepris un travail systématique de réflexion sur notre coanimation⁷⁵, décortiquant notre façon de faire, son pourquoi et son comment. Les rencontres comportaient des points de « méta » concernant des moments précis dans l'animation, c'est-à-dire que dans l'action, nous prenions un temps pour faire ressortir ce qui venait tout juste de se passer, se demander comment faire autrement, souligner un point fort, mettre en lien ce qui venait de se passer avec une autre dimension, etc. Par exemple, afin de transmettre comment animer le jeu de la leader :

⁷³ J'avais finalisé le calendrier de tournée des visites-ateliers durant l'été, nous avons onze visites dans dix groupes de la région montréalaise, une visite dans un groupe de Lanaudière et une autre à Beauport. Ces deux dernières visites nous permettraient de vivre les défis de la future tournée provinciale.

⁷⁴ Il s'agit de Nicole Desaulniers, Françoise Gervais, Lise Gratton et Diane Richard.

⁷⁵ Cinq réunions de retour réflexif et un bilan à l'automne; huit réunions de retour réflexif et un bilan de l'année à l'hiver-printemps. Quinze rencontres en tout. À cela, il faudrait rajouter plusieurs rencontres individuelles que j'ai faites avec l'une ou l'autre des « co ».

Suzanne demande une volontaire, pour s'exercer à être « maître de jeu ». Françoise se porte volontaire. Durant l'exercice, on prend le temps de noter ce qui se passe, comment on procède, ce qu'on peut amener différemment, etc. Ce qui ressort des points « méta » : Revenir à la maison du corps et de la respiration; s'inspirer du mouvement de la leader, il ne s'agit pas de l'imiter; ne pas faire de rupture dans le mouvement : on le fait grandir ou on le rapetisse, et le mouvement nous amène quelque part, organiquement. Ça permet de sortir de sa tête, de ne pas s'interroger sur ce que je peux faire ensuite. La leader donne le relai, le leadership, ça se partage; « être ensemble », ça se réchauffe aussi! Garder le regard vivant, « se voir » chacune; trouver une fin ensemble, sans mots.

Nous remarquons : ne pas donner trop de consignes avant de commencer, que la « maître de jeu » les rajoute au fur et à mesure plutôt, en s'inspirant de ce qui se passe.

Nous allons continuer à nous pratiquer dans l'animation la prochaine rencontre.

(verbatim, 22 septembre 2010)

Autre exemple de « point méta », un peu plus tard lors de cette première réunion de réflexion :

Suzanne : J'aimerais ça que, quand on dit « réfléchir sur ce qu'on fait », on fasse une méta-réflexion – ça c'est pour toi Françoise, parce que je sais que tu aimes ça ces mots-là! (*rires*)... Françoise, tu as dit quelque chose de ta vie. Et là, Diane, elle a reformulé ça dans des termes qui ressemblent à qui elle est, ce qu'elle a fait dans la vie : « poursuivre ta capacité d'affirmation » Puis toi, tu reviens là-dessus et tu dis : oh moi, ça me donne mal à la tête des mots comme ça, j pense que je vais aller m'étendre! (*rires*)

Françoise : Exactement ça!

Suzanne : Des fois, Nathalie, elle nous remet la pendule à l'heure, elle nous dit : c'est quoi ça que tu viens de dire? Ça, dans l'animation, qu'est-ce qu'on fait avec ça? C'est bête parce qu'on s'enfarge les pieds dans le tapis sur des termes, alors que toi, la piste que tu as, ce que tu viens d'exprimer, ça parle de la même chose... mais là, à cause d'une question de vocabulaire... ça, dans l'animation, comment être accessible...

Durant toute l'année, nous sommes donc revenues systématiquement sur les ateliers que nous animions. Nos réflexions s'ancraient dans les faits, à partir des verbatim, puisque j'enregistrais et retranscrivais tous les échanges lors des visites en tournée ainsi que ceux du groupe de partage de récits de vie. Nous avons ainsi un outil de référence extrêmement efficace pour vérifier nos impressions, comprendre ce qui s'était passé dans le feu de l'action dans les mots exacts; nous pouvions identifier nos stratégies d'actions et ce qui avait posé problème. Aussi, nous expérimentions comment une difficulté dans l'animation pouvait contenir un enseignement précieux dans le contexte d'une réflexion « sur et dans l'action »⁷⁶. Dans cette première année de réunions réflexives, j'enregistrais également ces rencontres, ce

⁷⁶ Je décris plus en détail comment les verbatim étaient des outils indispensables dans la section suivante.

qui nous a permis de suivre l'évolution de nos questionnements et de nos postures, de nous y référer régulièrement avant d'aller animer un atelier. Je faisais rapidement les transcriptions et les distribuais avant chaque réunion, afin que mes collègues puissent les lire et se préparer.

Les neuf rencontres du groupe de partage sur le vieillissement que nous coanimions à La Marie Debout en alternance, deux par deux, entre chacune des visites en tournée, ont été un véritable laboratoire sur notre pratique d'animation⁷⁷ et pour développer ensemble notre style, notre méthode spécifique, qui prendrait son essor durant les deux années suivantes.

Nous avons fait une réunion sur la coanimation tout juste avant notre première rencontre du groupe de partage, en octobre 2010. J'avais préparé un document pour rappeler les objectifs généraux de ce groupe, ainsi que mes suggestions de consignes, à partir de nos conversations antérieures. En substance :

- Encourager la prise de parole des femmes sur ce qu'elles vivent : comment vivent-elles le fait qu'elles vieillissent.
- Encourager les femmes à nommer ce qu'elles sentent, ce qu'elles éprouvent, dans la lumière et l'ombre de ce chemin à parcourir.
- Encourager la réflexion sur ce que nous vivons : notre objectif n'est pas une thérapie individuelle ou de groupe; notre objectif est de faire du sens avec ce que nous vivons, individuellement et collectivement.
- Tenter de départager ce qui nous vient de la « propagande des médias », de ce que nous éprouvons réellement, profondément. Essayer ensemble de se « retrouver », de parler avec notre cœur et notre âme, dans le chaos de la société qui ne permet pas de vieillir.
- La diversité des expériences et sa richesse : c'est pourquoi le récit de nos vies, dans le présent, est si important. Nous seules pouvons faire le récit de nos vies. Si nous ne le faisons pas, personne ne le fera à notre place.

Pour ce qui est des consignes pour l'animation, je suggérais :

- Pas de jugement sur ce qui se dit : on ne se répond pas, on ne commente pas les récits. On accueille.
- On « résonne » ensemble : ce que tu me dis de toi me renvoie à ceci de moi, en moi, pour moi.

⁷⁷ À l'automne 2010, quatre rencontres de trois heures et à l'hiver-printemps 2011, cinq rencontres.

- Confiance, respect, confidentialité. Respecter le tour de parole. Intervenir rapidement pour recadrer quand il y a des jugements émis, afin que les femmes se sentent en sécurité.

Lors de cette réunion, j'ai rappelé à mes collègues que nous étions toutes là pour nous épauler dans l'animation :

« Prenons appui l'une sur l'autre. Tout ce que cela prend pour animer, c'est la présence. Quand je suis présente, complètement, dans ce qui se dit, se passe, et pas dans la panique du "qu'est-ce que je dis, qu'est-ce que je dois faire", tout se passe bien. C'est exactement comme dans le jeu du leader, le corps sait où aller; le cœur conscient sait aussi » (verbatim du 28 octobre 2010).

Pour la première animation du groupe de partage, j'ai proposé un plan de match, qui a servi de modèle de départ pour les rencontres suivantes :

Qui sommes-nous? Que faisons-nous? À quoi rêvons-nous? Quels sont les projets qui nous animent? Quelle place voulons-nous prendre dans la société?

Le premier objectif de notre groupe de partage est de nous raconter pour nous faire voir. Un espace récits de vie, c'est être d'abord visible l'une à l'autre.

C'est quoi être vieille? À partir de quel âge suis-je vieille? De 55 ans à 105 ans, ça fait beaucoup de monde ça! Et on peut imaginer, beaucoup de vies différentes, de femmes différentes, de parcours différents. C'est cette diversité des expériences qui est passionnante. Nous allons nous rendre visibles dans nos histoires, pour nous permettre de nous voir l'une l'autre.

D'abord, faisons la distinction entre « vieillissement » et « vieillesse ». Qu'est-ce que vous voyez comme différences? Qu'est-ce que ces deux mots vous évoquent, ça vous dit quoi? (partage grand groupe, noter au tableau, 10-15 minutes)

Un premier récit de vie : Qui suis-je aujourd'hui? Qu'est-ce que je fais aujourd'hui? De quoi j'ai besoin dans ma vie maintenant pour me sentir (plus) vivante? (petits groupes, 15-20 minutes)

On revient en grand groupe pour un partage (15-20 minutes).

Conversations plus intimes, une autre façon de faire un récit : on va se séparer 2X2, 3X3 pour des conversations plus intimes. Dans le groupe de création, nous faisons circuler un petit livre qui nous sert à rencontrer les gens et leur poser la question suivante : quand vous pensez à votre vieillissement, au fait que vous vieillissez, qu'est-ce qui vous vient spontanément à l'esprit? Qu'est-ce qui vous fait peur, qu'est-ce que vous trouvez de lumineux, de nouveau, de fort? Qu'est-ce qui est sombre, ombrageux et qu'est-ce qui est lumineux pour vous, dans votre vie, dans votre cœur, dans votre esprit, dans votre vie? Alors, on va faire l'exercice nous aussi. Essayons d'être spécifique, partons de nous, parlons

de nous, avec des phrases au « je ». Prenez des notes de vos échanges parce qu'on va les partager en grand groupe (15 minutes).

Partage grand groupe : (15 minutes)

J'ai aussi fait des suggestions pour les rencontres suivantes, de différents moments d'écriture. Je proposais de prendre des éléments de notre installation, comme une des boîtes ou des photos, afin de stimuler les participantes. J'avais aussi répertorié toute une série de questions ou de thèmes pouvant servir d'amorce aux conversations ou pour relancer les échanges. Par exemple :

Regarder les propositions de l'Organisation mondiale de la Santé : ça aurait l'air de quoi ce monde où il fait bon vivre à tous les âges? Dans les petites et les grandes choses? Par rapport au quartier, à la ville? Comment nous voyons-nous là-dedans?

Quand je suis libre de mon temps, libre de tout faire, est-ce que je ressens le besoin de me mettre un cadre? C'est quoi un cadre exactement? Discipline personnelle? On fait quoi de son temps? On recherche quoi?

Qu'est-ce que je fais dans ma vie pour me sentir utile? Comment suis-je en lien avec les gens? Comment je trouve à me valoriser?

Y a-t-il des choses que je faisais plus jeune mais que j'ai décidé de ne plus faire aujourd'hui? Des choses qui ont commencé à me peser, des choses que je ne trouve plus utiles, importantes aujourd'hui? Qu'est-ce que j'ai appris de la vie?

Vivre mes deuils : l'art de laisser place au changement.

Développer des amitiés nouvelles, des complicités avec d'autres femmes, avec des personnes de tous âges : l'intergénérationnel.

Tout au long de l'année, mes collègues ont fait des essais en animant, délaissant parfois l'aspect artistique et poétique de notre démarche pour se laisser entraîner dans un style plus près d'un groupe de soutien que d'un groupe réfléchissant créativement. Il faut mentionner que plusieurs des femmes qui venaient à notre groupe fréquentaient aussi un groupe d'entraide en santé mentale, et la tendance à poursuivre dans la même veine était forte. Le contraste entre notre animation en tournée et celle du groupe de partage était parfois très fort et certes éloquent. Au gré de nos animations et au fil de nos réunions de réflexion, nous avons pu identifier ce qui se passait et nous ajuster, en profitant des précieux verbatim.

4.3.2 Les verbatim comme support à la réflexion sur notre pratique

Avant d'entreprendre une réunion de réflexion, les coanimatrices recevaient la transcription de la dernière animation d'un groupe de partage ou d'une visite en tournée, et elles avaient donc eu le temps de « repasser le film » de l'action. Nos échanges portaient de ces lectures et nous passions trois heures à déplier en détail le contenu des interactions, les difficultés relevées par chacune, les bons coups aussi. Avec le verbatim en main, qui s'ajoutait aux précédents, nous pouvions vérifier certaines impressions, valider des intuitions, faire des liens entre des événements apparemment sans lien, ce qui donnait un nouvel éclairage à ce que nous tentions de résoudre ensemble. Par exemple :

Lise : Après avoir lu les verbatim de l'ÉCHO et du groupe de partage, je me suis rendu compte que j'animais pas, là [...] Moi, j'étais au groupe de partage, on a échangé beaucoup là-dessus Suzanne et moi, et c'est ça, je deviens presque à un moment donné, dans ce groupe-là en tout cas c'était frappant, je deviens comme les femmes qui sont autour de la table et...

Diane : ... une participante...

Lise : ... une participante plus qu'une animatrice... Donc, faire attention, et tout est dans la question de la présence. Présente dans ton rôle comme animatrice, mais être présente aussi tout le temps comme animatrice, même si tu écris aussi avec les femmes qui sont là, tu gardes d'abord et avant tout ton statut d'animatrice. L'art de ramener la conversation, entre autres... un bel exemple là, dans le verbatim du groupe que tu as animé, où Suzanne faisait le parallèle avec le processus de vieillissement et ce qui vient d'être dit... recadrer... ça j'ai vraiment failli à ça [...] (verbatim, 21 mars 2011)

Dans une autre réunion, deux mois plus tard, Nicole revient au verbatim de la rencontre où elle avait eu maille à partir avec une participante particulièrement négative. Vous me permettrez ce long extrait, car il est emblématique de notre façon collaborative de réfléchir sur notre action comme coanimatrices :

(Lise lit extrait verbatim) : *Hélène dit : Je vais y aller... ce matin, j'ai paniqué là, l'histoire de la danse, j'ai paniqué, j'ai détesté ça. Mais cet après-midi, j'ai paniqué de nouveau! (rires) C'est le genre de choses que je trouve que c'est une perte de temps. Et Nicole d'enchaîner : ... et pourtant, on a appris de toi.*

Nicole : Je ne m'en souvenais pas!

Lise : (continue lecture verbatim) : *Hélène : Oui, ben non... j'ai appris des choses finalement. J'admire les gens qui dansaient et tout ça, ça j'ai pu apprécier ça... ah oui, j'ai mis ça dans mes notes : j'admire les gens qui dansent... je me suis dit qu'au fond, elle aimerait pouvoir le faire... quand tu admires, coudon! (continue lecture du verbatim :) les*

gens qui font des dessins, elles se sont mis tout de suite au travail! Mais moi je panique devant une nouvelle situation, c'est comme une agression...

Nicole : Elle l'a expliqué là...

Lise : (continue lecture verbatim) *Hélène : Quand tu me dis quoi faire... juste là, c'est une agression. je me sens agressée alors je réagis à l'agression... Nicole : oui, puis après ça?*

Suzanne : Mais c'est excellent! (nous adorons!)

Lise : (continue lecture verbatim) *Après ça, je rentre dans le cadre, comme tout le monde! (Puis elle rit encore) Je me dis : bon, ça va m'enlever quoi que je fasse quelque chose là? Finalement, j'apprends un peu de ça. Mais c'est pas une expérience que... Nicole dit : ... qui est facile au point de départ. Mais tu t'en es super bien sortie! Hélène : oui-oui, je m'en sors! Nicole : Elle nous a fait un chef-d'œuvre d'arbre mathématique! Hélène : Je suis pas dans les arts du tout, j'admire t'sais, je trouve ça beau un cadre et tout ça, mais je suis pas du tout dans les arts...*

Nicole : ... admire, encore...

Lise : (continue lecture verbatim) : *Nicole : Mais tu as réussi à passer à autre chose... Hélène dit oui... T'as pas lâché le morceau!*

Suzanne : Oui. Mais si je peux me permettre... il y a ensuite quelque chose qu'on peut remettre en question. Tu t'es rendue jusqu'à : *les autres dames qui étaient là, est-ce que vous voulez parler de ce qu'elle a fait?*

Nicole : Est-ce que j'ai vraiment dit ça?

Suzanne : Ben, ça revenait à ça...

Nicole : Tu penses? (elle lit dans verbatim : ... *les autres dames...* point)

Suzanne : Mais tu voulais que les autres dames témoignent qu'il y avait autre chose?

Nicole : ... y avait-il d'autres choses... je ne pense pas que je demandais...

Suzanne : Ah, dans le sens...

Nicole : (continue de lire verbatim) ah, mais ça a continué sur Hélène... là j'étais déçue! (rires)

Suzanne : Le sens de ta question, c'était que d'autres femmes parlent de leurs trucs?

Nicole : Oui (Suzanne dit : ah! ok!) C'est ça, j'étais déçue et c'est là que je te dis qu'il y avait deux questions où je me suis dit : pourquoi je me suis embarquée là-dedans?!...

Suzanne : Ok, mais vois-tu ce qui a provoqué la confusion? Tu n'as pas fait ta phrase complète...

Nicole : Oui, je cherchais un mot là, je cherchais quelque chose.

Suzanne : Moi-même j'ai compris ça dans l'interaction, j'ai compris ce que les femmes ont compris aussi. Alors c'est juste une question de vocabulaire, t'sais, juste d'aller au bout de ta question. [...]

Le travail systématique avec les verbatim permettait aussi aux coanimatrices qui n'avaient pas été présentes lors d'une visite de suivre ce qui s'était passé tout en réinjectant

un regard neuf sur l'action, un point de vue qui a souvent été très éclairant. Par exemple, en revenant sur une visite, une des trois coanimatrices présentes à cet atelier avait eu des perceptions du groupe très différentes, éprouvant même un malaise. Les questions et les reflets des deux autres collègues, qui n'avaient pas vécu cette visite mais avaient lu le verbatim, ont permis d'éclaircir certaines zones obscures :

Suzanne (remet dans le contexte de St-Laurent : un contexte où il y avait beaucoup de femmes issues de l'immigration : Grecque, Italienne, Maghrébine, Irlandaise, Française de la Provence) Super intéressant au niveau des accents, mais aussi, on a senti – et vous pourrez en parler Nicole et Françoise – on a senti que le fait de la migration semble avoir beaucoup teinté la préoccupation de transmission. Ida (la femme italienne) a utilisé le mot « empreinte » : quelles sont les traces que je vais laisser, quelles sont les traces en moi, les racines, le prolongement des racines... C'est particulier que ce soit autant sorti avec toutes ces femmes issues de l'immigration...

Françoise : Oui, les travailleuses aussi, une Française et une autre du Maghreb... dans le centre même, ça doit pas être comme dans les autres centres. La famille, c'est tellement fort. Moi j'aimais pas ça, mais je le voyais bien, c'est là... ce que j'ai peut-être pas aimé aussi, mais je suis sûre que c'était pas le but, c'est qu'il y avait comme des reproches aussi, sur la famille québécoise, qu'elle n'est plus comme elle était...

Suzanne : Mais attention, « des reproches », c'est UNE femme qui a parlé de ça et qui s'est fait corriger par d'autres femmes...

Françoise : Oui-oui, c'était là parce que probablement moi, je le sens souvent aussi, comme quand je vais en milieu un peu... en tout cas, je l'ai senti beaucoup quand j'étais à Laval, c'est pas juste une femme là!

Suzanne : Oui, mais là, on parle de St-Laurent...

Françoise : Oui, St-Laurent, c'est juste une femme effectivement, qui venait du Liban aussi...

Suzanne : ... qui a été corrigée par les autres...

Françoise : ... oui-oui...

Suzanne : ... enfin, pas « corrigée » mais... les femmes aussi issues de l'immigration qui ont dit : ben non, il ne faudrait pas faire une généralisation.

Françoise : C'est vrai...

Diane : Et le reproche qu'elle faisait, c'était que la famille québécoise est trop éclatée? Pas assez proche?

[...]

Françoise : Dans l'ensemble, c'est sûr que ces femmes-là étaient très... est-ce qu'on pourrait dire ouvertes? C'est pas le même vécu j'ai l'impression, est-ce que je me trompe?

Nicole : Elles étaient différentes...

Suzanne : Ah moi, je les ai trouvées chaleureuses, j'ai super trippé... tu vois, chacune ses résonnances. Moi, je me sens une immigrante partout, alors je me sentais super en lien avec

elles. J'ai flashé sur Ida en particulier, la madame italienne. La madame grecque, flyée! Wow! Wild! Je trouvais qu'elles déménageaient ces femmes-là, j'ai trouvé ça vraiment intéressant... et elles ont hyper allumé sur l'expression *comadre*... c'est la place où j'ai senti le plus de réactions...(on a beaucoup joué avec le mot *comadre* aussi, considérant l'enthousiasme)

[...]

Nicole : Elles avaient toutes une couleur [...] pour moi c'était comme les Nations Unies... moi je me suis sentie, comme j'ai dit vers la fin, je les sentais des grand-mères, qui protégeaient, l'empreinte, transmettre...

Françoise : Mais est-ce qu'on dit pas ça quand on dit « famille », est-ce qu'on dit pas la même chose que ce que tu viens de dire?

Suzanne : Oui, mais c'est comme si tu ne tiens pas compte du contenu quand tu parles de ça, je suis très étonnée... Parce que dans le contenu, ce qui est ressorti, c'est la notion éclatée de famille : je peux aller m'occuper d'un vieux dans un CHSLD, j'ai pas besoin que ce soit mon père ou ma tante... Tous les témoignages de ces femmes-là, j'ai trouvé ça blowant, comment elles étaient ouvertes sur les autres...

Nicole : Oui, comment elle s'appelle, celle qui apportait des cadeaux à tout le monde? Comme tu disais tantôt, c'étaient des femmes qui avaient une espèce d'énergie active.

Françoise : C'est vrai qu'elles étaient très allumées (Nicole dit oui).

Lise : Moi quand j'ai lu le verbatim, j'ai senti qu'il y avait beaucoup de femmes qui venaient d'ailleurs. Donc, que ça avait été et ça demeurerait encore important de se soutenir, de se donner un coup de main (Suzanne dit : ah oui, l'entraide). Tu perds, parce que tu laisses [...], mais ta vieille histoire est là-bas, elle n'est pas ici, il faut que tu fasses ton histoire. Donc, c'est important en même temps de créer des liens, de se créer des appartenances, des groupes d'appartenance et le centre des femmes en est un...

Suzanne : Oui, des familles d'adoption...

Lise : Oui, alors *comadre*, ça a tout son sens pour ces dames-là... en plus qu'elles viennent de vieilles cultures [...] (verbatim, 13 mai 2011)

En résumé, le travail systématique avec les verbatim a permis d'ancrer nos réflexions au plus proche des expériences. Ce fut aussi un outil précieux pour apprendre à réfléchir ensemble et aussi, pour garder notre mémoire vive, car au nombre de rencontres que nous avons faites en tournée, il aurait été facile de perdre le fil. Les verbatim et nos réunions de réflexion nous ont permis une continuité dans notre action; nous ont permis de réaliser l'intelligence spécifique de notre modèle.

4.4 Ans 3 et 4 (2011-13) : tournée provinciale et élargissement de notre action

Au menu de ces deux années, 47 rencontres dans plusieurs régions du Québec (Bas-St-Laurent, Laurentides, Montérégie, Bois-Francs, Beauce, Estrie, Mauricie, Saguenay, Abitibi, Témiscamingue, Nord-du-Québec et Côte-Nord)⁷⁸. Afin de vous faire vivre un peu ce qui se passait dans nos ateliers nomades, je fais le récit d'une visite type, dans la version longue⁷⁹ que nous avons retenue pour la tournée provinciale.

4.4.1 Ce qui se vit dans une journée de vivre-ensemble créateur : une visite type sous forme de récit

8 h 45. Nous revenons au centre pour faire les dernières touches au montage de l'installation que nous avons fait la veille. C'est aussi un temps précieux qui nous permet tout doucement de nous incarner dans le rôle qui nous attend pour la journée d'animation.

10 h 45. Nous disposons les chaises en un grand cercle au centre de la salle⁸⁰, symbole pour nous de convivialité, les corps pouvant se faire face sans barrières, sans tables, sans artifice, totalement et simplement exposés les uns aux autres. Tout est prêt. Nous prenons un petit temps pour nous retrouver toutes les trois⁸¹. Nous nous assoyons ensemble, faisons silence, nous concentrons notre énergie dans le moment présent avant que les femmes entrent dans l'espace transformé. Nous nous donnons à chaque visite un focus particulier, et aujourd'hui, par exemple, Françoise propose la complicité entre nous (nous regarder souvent, prendre refuge l'une dans l'autre pour nous soutenir l'une l'autre dans l'animation) et le

⁷⁸ Voir l'annexe 4 pour la liste détaillée des villes visitées.

⁷⁹ Durant la première année de tournée, nous avons offert aux groupes soit une version longue d'une journée ou une version courte d'un après-midi.

⁸⁰ Il arrive qu'étant donné l'exiguïté des lieux, nous symbolisons ce cercle avec cinq chaises, ceci afin de laisser de l'espace pour que les femmes puissent circuler à l'aise dans l'installation. Nous agrandissons le cercle lorsque vient le temps de nous asseoir.

⁸¹ Lors de la première année de tournée, nous avons coanimé parfois à quatre ou cinq, puis à trois lors de l'an 3 et 4, hormis une visite coanimée à deux et une semaine de coformation à Ville-Marie, que j'ai animée seule. Je suis la seule à avoir vécu toutes les visites, mes collègues coanimaient en alternance, ce qui leur permettait de se reposer.

contact visuel soutenu avec les femmes que nous animerons afin qu'elles se sentent vues et accueillies. Je suis touchée par sa proposition, car lors de la réunion de réflexion précédente, Françoise avait partagé avec nous sa difficulté à rester en lien avec les femmes, sa tendance à vouloir fuir l'intensité et doutant encore de ses capacités comme animatrice. Lise, Nicole, Diane et moi lui avons rappelé que nous étions là les unes pour les autres, qu'on se soutenait les unes les autres et qu'il fallait aussi faire confiance aux femmes que nous animions : elles nous montrent le chemin, encore faut-il leur être totalement présentes. Nous nous levons, nous rapprochons nos corps, nous nous tenons en cercle rapproché pour nous toucher, un temps et voilà, nous sommes prêtes. Je mets une musique, « Le pas du chat noir » d'Anouar Brahem. Je choisis toujours la musique en fonction de ce que je sens dans le moment, dans cet espace spécifique. Nous ouvrons la porte pour inviter les femmes à entrer.

11 h. Nous accueillons les femmes dans l'installation. Les femmes entrent et elles redécouvrent leur salle d'activités transformée par les photos, les dessins, les textures colorées, les boîtes d'archives intrigantes, ces petits univers remplis de détails. Les femmes ont toujours une réaction de surprise en pénétrant dans les lieux. Je suis consciente que l'espace ainsi altéré par l'installation et le cercle de chaises est déstabilisant. C'est l'idée derrière tout ça en fait. Altérer l'espace-temps d'un lieu connu pour les femmes qui le fréquentent habituellement, afin qu'elles trouvent dans cette « déstabilité » une place différente en elles, qu'elles puissent se déplacer intérieurement, pour entrevoir autrement les questions du vieillissement, plus intimement, pour qu'elles se laissent surprendre par ce qu'elles découvrent. Mes coanimatrices sont très présentes pour les accueillir dans l'espace, afin de les mettre à l'aise, qu'elles se permettent de toucher, de poser des questions, de vraiment prendre le temps de regarder et de visiter l'installation avant d'aller s'asseoir. Je laisse le leadership de cet accueil à mes collègues en me faisant discrète, afin que les femmes connectent entre elles et avec elles dès le début. Ce premier contact, sous le signe de la chaleur et de la simplicité, dans un espace étrange pour plusieurs des femmes présentes, est très important pour la suite des choses. Nous nous accompagnons les unes les autres dans cette exploration hors de l'ordinaire. La convivialité permet de traverser les peurs, c'est l'invitation que nous lançons implicitement dans cet accueil.

11 h 15. Les femmes sont invitées à prendre place dans le cercle de chaises. Je commence l'animation en établissant un contact visuel soutenu avec chacune des femmes dans le cercle. Je me fais la porte-parole de *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir* et je les remercie de nous accueillir chez elles. Je fais une très courte présentation du projet, de la tournée, et j'enchaîne presque tout de suite en leur dédiant ce texte (que j'ai déjà cité à la section 4.1), afin de donner tout de suite le ton :

Ah, chère âme courageuse! Bienvenue! Entre donc, je t'attendais. Oui, toi, et ton esprit! Je suis heureuse que tu aies trouvé ton chemin. Viens, assieds-toi auprès de moi. Laissons un peu de côté « toutes ces choses qu'il nous reste à faire ». Nous aurons le temps plus tard... Restons assises ensemble, comadre, rien que nous deux, nous toutes... L'esprit qui se crée à chaque fois que deux âmes, ou plus, se réunissent dans l'attention et le respect mutuels, chaque fois que deux femmes, ou plus, parlent « des sujets qui comptent vraiment »... Ici, dans ce refuge à l'écart de tout, l'âme est autorisée et encouragée à dire le fond de sa pensée. Ici, ton âme est en bonne compagnie. Ici, à la différence du monde extérieur, ton âme est en sécurité. Détends-toi comadre, ton âme est en sécurité. (Pinkola-Estés, 2007)

« L'âme, l'âme... c'est beau, mais ça se trouve où ça, l'âme? Nous, on dit que ça se trouve dans la voix, dans le corps, dans les regards. J'aimerais ça, entendre votre âme... » J'enchaîne en demandant à chacune de se présenter brièvement, afin que les femmes prennent un premier contact vocal et visuel entre elles. Je suggère à chaque rencontre une amorce pour ce premier tour de parole, afin d'introduire l'idée des mots-images. Puis j'introduis la journée, en reconnaissant que ce que nous faisons « est un peu bizarre ». Généralement, les femmes rient et se détendent en m'entendant dire cela aussi ouvertement. Je raconte comment l'art nous permet de réfléchir autrement, de découvrir ce que l'on ne sait pas qu'on sait. Une démarche que nous voulons partager avec elles aujourd'hui. Défaire notre corset, le corset des images imposées qui nous empêche de respirer, de nous sentir en lien avec notre intériorité. Quand nous parlons avec le cœur ouvert, on peut laisser jaillir ce qui nous habite. Parler au « je », considérer le « nous ». Qu'est-ce ça me fait de vieillir? C'est quoi l'ombre et la lumière de mon vieillissement?

L'âme se trouve aussi dans le corps, disais-je. Je propose de faire un jeu physique très simple, pour ramener « notre esprit à la maison », dans le corps et le souffle, pour nous connecter ensemble sans mots, simplement avec l'énergie qui nous habite à cet instant présent. Je mets de la musique et nous déplaçons les chaises pour prendre le plus d'espace

possible. Ce jeu s'appelle le jeu de la leader, guidé aujourd'hui par Diane⁸² : elle commence à mener l'exercice en partant d'une gestuelle tout simple. Elle explique tout en bougeant. C'est un exercice pulsionnel, cela veut dire qu'on ne saute pas d'un mouvement à un autre, mais on laisse le mouvement nous amener quelque part, en l'agrandissant, le rapetissant, en le laissant nous emporter dans le poids, le contre-équilibre, etc. On commence en cercle, mais on circule dans l'espace. Diane rappelle aux femmes de garder leurs pieds mobiles, « de ne pas rester vissées dans la tuile, toujours au même endroit. Soyons mobiles ». Puis, elle donne le « lead » à une autre femme, qui partira de son geste pour le transformer graduellement à son image, puis elle donnera le « lead » à une autre, et ainsi de suite, on passera toutes les femmes du groupe. Il ne s'agit pas « d'imiter » le geste de quelqu'une, mais de s'en inspirer et ainsi comprendre, de l'intérieur, l'énergie de chacune dans la pièce. Le mouvement rend visible l'énergie, c'est un principe tout simple, à la portée de tous les corps, peu importe sa condition physique, son âge ou sa forme. Diane rappelle aux femmes de ne pas oublier de respirer et de garder leur regard vivant. Cet exercice est tout simple, idéal pour l'écoute sensorielle et la dynamique dans le groupe, pour nous mettre au diapason et pour partir cette journée dans la joie. Chaque fois que nous faisons ce jeu, les femmes sont d'abord timides, mais elles participent avec joie, sourire et complicité. Le jeu se termine lorsque nous arrivons à la dernière femme, Diane donne comme consigne de continuer à bouger et nous devons trouver une fin ensemble, sans parler. Nous sculptons dans l'espace une image de groupe, et quand nous sentons l'avoir trouvée, nous nous immobilisons, nous nous déposons dans la musique qui remplit l'espace; nous respirons ensemble. Immanquablement, chaque groupe trouve sa fin. Et il y a toujours un moment suspendu suivi d'une salve d'applaudissements spontanés. Immanquablement, les femmes se disent surprises de s'être laissées prendre par cette danse ludique et profonde. Il vient de se passer quelque chose.

Nous réinstallons le cercle de chaises. J'introduis brièvement la suite. Nous allons partager deux textes parmi les kilomètres de textes que nous avons écrits l'année précédente. Aujourd'hui, nous avons choisi de faire *Les voix tressées*, un montage de textes que j'ai fait à partir des écrits du projet l'année dernière. Je prends soin de dire que nous avons besoin de

⁸² À partir de l'an 3 et durant l'an 4, ce jeu du leader a été animé soit par Lise, Diane ou moi.

toutes les femmes présentes pour jouer ces textes. Nous avons besoin de « parleuses » et « d'écouteuses », car à quoi bon parler s'il n'y a personne qui nous écoute? Les femmes aiment cette idée. Je choisis au hasard les lectrices, à qui je donne une copie du texte. Les écouteuses et les parleuses prennent leur rôle au sérieux, même si visiblement, au début de l'exercice, les liseuses sont timides. Mais tout comme dans le jeu de la leader, elles finissent par s'amuser ferme avec les mots, les jeux d'esprit, les réflexions, la poésie et l'humour du texte. Je suis consciente du défi d'une lecture à vue, consciente également qu'il est possible que certaines femmes soient analphabètes, et je tente d'être très à l'écoute de leur non-verbal lorsque je choisis les lectrices. En marchant à l'intérieur du cercle, je saisis bien celles qui se portent volontaires, je le lis dans leur corps, dans leur presque imperceptible mouvement vers moi. Je n'insiste jamais car je veux que les femmes se sentent libres de prendre ou non le texte. Celles qui auraient des difficultés de lecture peuvent très bien discrètement choisir d'écouter, ce rôle ayant été nommé tout aussi important. Là encore, inmanquablement, la lecture à vue se termine par des applaudissements.

J'introduis l'autre texte, en disant qu'il a été écrit par la plus jeune membre de notre collective l'année dernière, inspirée par les mots de ses aînées. *Les âges* est un texte poétique qui parle des cycles de la vie, de la naissance à la mort. Nous (les coanimatrices) le dédions aux femmes présentes et l'interprétons. C'est aussi une façon de nous mettre ensemble toutes les trois, en énergie et en paroles, pour la suite de l'animation.

Autour de midi, nous prenons une demi-heure avant de dîner pour une première conversation en grand groupe. Aujourd'hui, c'est Lise qui anime les échanges, et comme à chaque visite, les deux autres animatrices sont là en soutien. Lise lance la conversation :

Alors, il est midi cinq. Il y en a ici qui sont avec nous depuis une heure et quart. On commence à se faire une histoire là entre nous. Vous avez fait le tour des images, des photos, des toiles, des textes, des boîtes. Et de nos inspiratrices aussi. Vous êtes entrées dans un monde, à l'intérieur d'un monde. On a partagé le mot, l'invitation de, la citation de Pinkola-Estés aussi. On a bougé, on a cocréé avec nos corps. Il y en a qui, peut-être, n'avaient pas fait ça souvent. Alors, on a démystifié ça, on s'est rendu compte qu'on pouvait le faire, assises ou debout. Et les textes. Alors là, vous avez incarné le texte! C'est incroyable! J'en suis émue encore! Une vivacité, vraiment, qui avait l'air d'en surprendre quelques-unes ... Alors de tout ce que je viens de nommer, de vos mots-images que vous avez dits aussi ce matin, « l'envol, la petite fille de trois ans avec la photo de sa grand-mère, qui veut lui ressembler, l'ouverture, la joie, la magie »... Qu'est-ce qui émerge de vous, avec ce que vous venez de vivre. Qu'est-ce que vous auriez envie de nous partager, de vos

réactions à l'intérieur? Simplement, tout simplement. (verbatim, Baie-Comeau, 20 septembre 2012)

12 h 30 Nous installons des « tables de banquet » pour dîner. Nous continuons la conversation de façon informelle, en petits groupes, à deux ou trois. Il semble évident que plusieurs choses importantes se déroulent, se disent, plus intimement. Depuis notre première visite en tournée, à l'automne 2010, où nous avons animé plus formellement la conversation tout en mangeant, la réalité nous a ramenées à un modèle plus relâché, plus libre, laissant davantage d'espace à chacune pour se retrouver dans une façon de faire plus familière, de son expérience quotidienne. À notre deuxième visite, à St-Gabriel-de-Brandon, nous nous étions dit que je serais aux aguets durant le dîner, afin de trouver une perche pour lancer une seule grande conversation. Mais l'atmosphère ne s'y prêtait pas. Je voyais bien, et mes collègues l'ont senti aussi, que les femmes présentes avaient besoin de se retrouver dans l'intimité d'un duo ou d'un trio, pour se lier autrement. Nous nous sommes donc ajustées dans l'action, laissant l'heure se dérouler comme la réalité le commandait. Lors d'une réunion après cette visite, en réfléchissant sur cette heure de dîner, nous sommes tombées d'accord que c'était une meilleure idée de laisser les choses aller informellement. C'est aussi une bonne occasion, comme Nicole l'a initiée spontanément lors de la visite suivante à Verdun, en février 2011, pour faire circuler les petites livres de conversation. Les femmes qui le désirent ont du temps pour en prendre connaissance et écrire des messages à leur tour.

13 h 30. Après avoir débarrassé les tables, nous proposons une poursuite de la conversation en grand groupe, d'une durée d'une demi-heure. L'une ou l'autre des « co » lance comme amorce, en substance :

Alors, ce matin, pour nous mettre ensemble, on a fait ce jeu d'énergie, qui s'appelle le jeu de la leader. On peut se mettre ensemble dans l'énergie, dans le corps, par les mouvements, mais aussi, on peut faire ça par les mots. Quand on revient du dîner, dans nos visites, c'est ce qu'on aime bien faire, c'est « revenir à la maison », c'est-à-dire revenir ensemble dans une conversation, une seule conversation. Reprendre là où on a laissé juste avant d'arrêter pour dîner. Alors, ça fait depuis 11 :00 ce matin qu'on vit ensemble, qu'on s'apprend, tout tranquillement, tout timidement, tout joyeusement, tout interrogativement. À cet instant précis, du 25 février, 1 :32 de l'après-midi, qu'est-ce qu'il y a dans votre cœur? Qu'est-ce qui jaillit en vous en rapport avec votre vieillissement? J'invite celles qui n'ont pas eu l'occasion de s'exprimer ce matin de le faire. Tout simplement, qu'est-ce qui est en vous présentement? (verbatim, 25 février 2011, Suzanne)

14 h. Mes coanimatrices enchaînent en présentant brièvement la période de micro-atelier qu'elles animeront durant la prochaine heure et demie. Nous allons diviser le grand groupe en petits groupes, chaque femme aura une heure pour explorer un aspect de son vieillissement par le dessin, l'écriture, la photo, etc., selon les propositions des coanimatrices. Ensuite, les femmes pourront échanger entre elles durant une demi-heure, à l'intérieur de leur petit groupe, sur ce qu'elles viennent de faire et de vivre. L'idée est de faire naître des visions, des réalisations sur un ou des aspects de notre vieillissement, des découvertes rendues possibles par l'exploration avec les couleurs, les textures, les formes, les images, les mots. Sortir des sentiers battus ou des sillons de notre façon « ordinaire » de penser. Cette période est sous l'entière responsabilité de mes collègues, qui se préparent d'une fois à l'autre à la lumière de leur propre exploration et de ce qu'elles découvrent d'une visite à l'autre. Voici comment Nicole et Diane ont présenté la chose à Alma :

Nicole : On va vous demander d'exprimer par une autre facette. Tantôt, on a un peu bougé, avec le jeu du leader. On s'est déplacées. On a parlé, avec la voix et tout ça. Là, on va regarder du côté visuel, avec les papiers, avec les couleurs, avec les crayons. On va avoir deux ateliers, deux endroits. On va se séparer en deux groupes. De mon côté, je vais être installée ici. Je vais vous guider au début, avec des phrases, des mots. Je vais vous expliquer. Vous n'avez pas à commencer, à réfléchir : qu'est-ce que je vais faire?! Pas paniquer non plus! On va s'installer et après ça, on va donner des consignes. On ne vous demande pas de faire une œuvre d'art... mais une œuvre d'âme (*les femmes aiment*). On est là aujourd'hui, on est ensemble, vous êtes avec moi, et je suis tellement contente. J'entendais tantôt « la solitude ». J'entendais « la difficulté d'être »... Et moi, c'est ce que j'apprends avec ce projet-là depuis trois ans, c'est d'être en lien, d'être reliée avec d'autres femmes. D'autres femmes qui ont un cheminement semblable au mien et avec qui je me relie... Je vais laisser Diane continuer...

Diane R. : Dans le fond, on se lance dans l'art. Au début, moi ce que je disais, ce que je suis capable de faire, c'est des p'tits bonhommes allumettes. En tout cas, j'ai fait des petits bonshommes allumettes, puis après ça j'ai fait autre chose, mais de toute façon, c'est pas nécessairement des chefs d'œuvres qu'on va aller afficher au musée! Ce qu'on veut, c'est d'une autre façon, de sortir ce qu'on a à l'intérieur. Alors, vous allez comme vous laisser aller sur le papier, par le pinceau, la couleur, le crayon, l'écriture. Je pense que Nicole l'a bien dit. Ce sont deux ateliers qui sont semblables finalement, Un en haut et un autre ici. Et on va patauger dans les belles affaires, dans les couleurs...

Nicole : Et ce que vous allez mettre sur papier, ce que vous allez écrire, dessiner, tout ça, il va y avoir un temps de partage après aussi. Vous n'êtes pas obligées de le montrer. Ce n'est pas pour nous autres que vous le faites. C'est pour vous... c'est d'abord pour vous. Et si lors du partage, vous dites : non, je ne veux pas le lire, je ne veux pas le montrer, c'est correct. Ce qu'on va vous demander, c'est d'être attentives au cheminement que vous faites. Un peu comme vous faites là : ah! moi ça me résonne ça! Ah! ça! J'ai vécu ça en dessinant telle

couleur, en prenant le pinceau, ça a fait monter telle émotion... Cassez-vous pas la tête pendant. Laissez libre et laissez aller. Ça va? Est-ce qu'on a tout dit? (verbatim, 10 avril 2012)

Nous installons les tables et le matériel dont nous aurons besoin durant les ateliers : papiers en tous genres, textures et formats, pastels à l'huile et secs, crayons de couleur, gouache et encre de Chine, comptent parmi le matériel que nous amenons toujours avec nous. Les femmes prennent place dans leur petit groupe et le silence gagne peu à peu tout l'espace. Mais c'est un silence qui n'est pas tout à fait silencieux, les sons du monde extérieur gagnent progressivement notre univers, pacifiés par ce qui se passe à l'intérieur. Aujourd'hui, je ne mets pas de musique, pour laisser aux sons naturels le soin de devenir musique. Je profite de cette heure et demie pour prendre des photos des femmes à l'œuvre. Plusieurs de ces photos se retrouveront dans le diaporama projeté tout au long des futures journées d'atelier. Je déambule dans les lieux en m'imprégnant de l'atmosphère consacrée, du silence recueilli, de la concentration des femmes penchées sur leur ouvrage. J'ai l'impression de marcher dans un tableau vivant; j'ai l'impression de marcher en forêt. Je suis aussi la gardienne du temps, c'est-à-dire que je préviens régulièrement mes collègues où nous sommes rendues dans le temps, afin de les libérer de cette contrainte et qu'elles s'ajustent dans leur animation. Lise raconte ainsi son animation du 16 novembre 2012 à Richmond :

D'entrée de jeu j'invite les femmes à s'asseoir sur le banc d'église face à l'installation des boîtes : « Fermez les yeux et observez votre respiration naturelle telle qu'elle se fait. Si un monologue incessant envahit votre espace mental, ne vous obstinez pas à le faire taire et restez en contact, simplement, avec votre souffle. » Puis je les guide à vivre une expérience sensorielle qui calme le mental et les invite, chacune pour elle-même, à se laisser guider par une pensée, une image, une perception, une photo, un objet, un écrit qui les ont inspirées, à un moment donné ou à un autre de la journée. « Est-ce qu'une partie de moi est touchée par ce que je vois ou sens? Que dit-elle? Laissez-vous descendre. L'abandon nous rend créatives. Comment je peux bouger avec mes peurs et mes découvertes dans mon processus de vieillissement? » Au terme d'un temps de création avec du papier texturé, des crayons de couleur, de l'encre de Chine, des images et des écrits, ciseaux et colle, elles donnent une forme qui leur est propre à ce qui émerge du plus profond d'elles-mêmes. Puis, vient le temps de partager ensemble ce qui a jailli.

15 h 30. Les échanges en petits groupes sont terminés. Le temps de prendre une courte pause avant de nous retrouver en grand groupe pour une dernière conversation. Les femmes ont le visage lumineux, elles semblent fatiguées, mais de cette fatigue qui détend les traits, qui laisse un sourire tendre sur le visage. La peau semble devenir plus douce. Il est 15 h 40,

« mon dieu déjà! » disent les femmes, étonnées que le temps ait passé si vite. J'entends une femme dire à sa voisine de chaise : « j'ai jamais passé une après-midi aussi vite! »

Nous avons essayé plusieurs amorces pour lancer ce dernier échange, dont celle de proposer aux femmes de montrer ce qu'elles venaient de faire en petits ateliers ou de résumer leur expérience. Mais nous avons constaté, en revenant sur cette question en réunion de réflexion, que pour aller plus loin dans la conversation sur le vieillissement, il valait mieux lancer des questions plus larges, sinon la tendance était de rester en surface, de parler des objets plutôt que du sens de ce que nous venions de faire. J'ai le plus souvent animé cette partie. Je me laissais inspirer par le moment et tout ce que nous avons vécu depuis le début de la journée. Je choisissais un livre ou un texte sur notre table de référence, puis je lançais une question différente à chaque visite. À Rimouski par exemple, j'ai présenté le livre de Marie de Hennezel, *La chaleur du cœur empêche nos corps de rouiller* (2008) :

Quelque chose en nous ne vieillit pas. Appelons-le le CŒUR. Non pas l'organe, qui lui vieillit bien sûr, mais la capacité d'aimer et de désirer. Cette force inexplicable, incompréhensible, qui tient l'être humain en vie. C'est le cœur qui peut nous aider à dépasser nos peurs. » Et Marie de Hennezel termine en écrivant, « vieillir est un art ». La question que je vous lancerais, c'est : quelle sorte d'artiste êtes-vous dans votre vieillissement?

À Forestville, j'ai plutôt choisi un texte de Michel Serres (1995, p. 10) et de Benoîte Groult (2006, p. 26) :

Michel Serres disait : *vieillir est le contraire de ce que l'on croit. Au moment où l'on n'a pas encore fait ses choix, on est alourdi par le poids de la tradition et des vérités enseignées. On croit aux idées répandues dans les journaux, à celles qui courent les rues. On adhère à tout. On porte le poids de sa famille, de sa tradition, de son groupe, de la société. J'ai, pour ce qui me concerne, vécu l'avancée en âge comme un détachement de tous ces poids-là. Vieillir c'est rejeter les idées préconçues, être plus léger...* Quelqu'une d'entre vous parlait de ça ce matin... Et Benoîte Groult : *Mon Dieu! La souplesse! Je n'avais jamais considéré la souplesse comme un bien inestimable. Toutes les priorités se modifient. C'est aussi une découverte que l'on fait car, contrairement à une opinion répandue, la vieillesse est l'âge des découvertes...* Alors, chères comadres, aujourd'hui, avez-vous fait des découvertes? Qu'est-ce que vous aimeriez transmettre à vos autres comadres avant qu'elles partent aujourd'hui?

16 h 10. C'est la fin de la rencontre, le temps du grand départ, et pourtant, les femmes s'attardent. Plusieurs viennent nous dire encore merci avant de partir, certaines laissent une pensée nouvelle s'échapper en mettant leur manteau. Il y a des femmes qui nous confient leurs dessins ou leurs écrits. Nous les collectionnons en vue de faire, à la fin du projet, une

grande œuvre collective qui mettrait en scène ces centaines de femmes rencontrées partout au Québec⁸³. Les femmes partent avec un sourire radieux et du feu dans les yeux. Mes collègues et moi nous assoyons ensemble quelques minutes, juste pour nous déposer ensemble et échanger quelques impressions sur ce qui vient de se dérouler. Nous reprenons notre souffle puis en moins d'une heure, nous faisons le trajet de montage à l'envers : là encore, nous avons développé notre danse, efficaces à défaire et à ranger soigneusement tous ces éléments qui nous permettent d'aller à la rencontre de notre âme, de notre cœur, de nos comadres qui ne nous quitteront plus. Elles habitent notre installation et il faut le dire, c'est à plusieurs centaines que nous rendons nos visites vivantes, comme en témoignent les photos qui défilent tout au long de la journée.

17 h 35. La wagonnette est chargée, nous sommes parées, encore quelques mots échangés sur le trottoir, en face du centre. Nous aussi, nous avons peine à quitter le lieu. Nous étirons le moment présent, simplement heureuses d'être là, ensemble. Puis, la faim et la fatigue nous ramènent à l'ordre : nous prenons le chemin du retour. Jusqu'à la prochaine fois.

4.4.2 Création du site web et du blogue pour une conversation sans frontières

La création de ces interfaces⁸⁴ fut davantage une collaboration avec la webmestre, ma sœur Anne-Marie, qu'une œuvre collective. Le [site web](#) fut créé en juin 2011 et l'idée était de rendre publics les travaux, les liens intéressants, les réflexions, les créations qui s'étaient développés au cours de l'année précédente. Il offrait une description de l'atelier que nous donnions en tournée et des outils téléchargeables pour animer un groupe, parmi lesquels le document que j'avais écrit, résultat de ma recherche à l'hiver 2009 et intitulé *Considérations sur l'âge*. Le site web était comme un site d'archives. L'été suivant, nous avons mis en ligne un [blogue](#), car j'avais l'espoir de nourrir la participation des internautes. Cette plate-forme nécessitant moins de programmation, nous avons pu mettre en ligne régulièrement des

⁸³ Finalement, l'œuvre sera notre *Petit livre d'une grande conversation sur l'âge*. Voir section 4.5.1

⁸⁴ www.nouslesfemmes.org/ et www.blogue.nouslesfemmes.org/.

articles se rapportant à notre sujet, ainsi que, pratiquement sur le vif, des reportages de notre tournée et des diaporamas des photos que je prenais lors des ateliers.

4.4.3 Départ et arrivée dans l'équipe de « co »

L'automne 2012 est marqué à jamais dans ma mémoire, une grande joie et une grande peine. En septembre, Thérèse se joint à notre équipe. Nous l'avions rencontré au congrès de l'R en 2010, puis elle nous avait fait venir au centre de femmes de Brossard où elle occupait des fonctions d'administratrice. Grand coup de cœur! À notre invitation, elle se joignit à l'équipe de coanimatrices, animée par un désir de nouveaux défis. Puis, coup de théâtre, Françoise nous quitte sans crier gare en novembre, frappée par un anévrisme au cerveau. Elle venait d'avoir 70 ans. Françoise se réjouissait tellement de l'arrivée de Thérèse, de quelques années son aînée. Nous avons honoré sa présence pour le reste de la tournée, chacune de nous ressentant encore sa présence et son influence à chacune des visites. Nous allions lui dédier le livre à venir : elle aurait tellement aimé y mettre son grain de sel.

4.5 L'an 5 (2013-14) : laisser des traces et créer des liens

Au terme de notre tournée, en avril 2013, nous avons voyagé à travers le Québec sur plus de 24 000 kilomètres : de la porte de la Baie James à Natashquan, en passant par Rouyn-Noranda, Rivière-Rouge et Alma; de la Vallée de la Matapédia à Lac-Mégantic en passant par la Beauce; de Victoriaville à Richmond sans oublier Louiseville et St-Gabriel-de-Brandon. Nous avons animé près de 1000 femmes, de 19 à 98 ans, lors de 59 rencontres dans 45 lieux différents, agissant dans de petites localités telles que Villebois ou dans le grand centre urbain de Montréal. Le temps était venu de revenir à la maison et de boucler la boucle au centre qui avait vu naître le projet.

Pour cette dernière année de projet, je voulais absolument que nous laissions des traces de notre expérience. J'avais souvent dit durant notre tournée que nous étions les Gardiennes de la parole des femmes du Québec, alors afin de partager une partie de nos impressionnantes archives avec un plus grand nombre, j'ai proposé à mes collègues, enthousiasmées par l'idée, de travailler sur un livre et un film. Parallèlement à ce travail, nous avons aussi animé un

groupe d'écriture « récits de vie sur le vieillissement », à La Marie Debout. Mais j'avais aussi un autre volet à l'esprit : la tournée s'achevant et constatant que seulement trois femmes autochtones avaient participé à nos ateliers, j'ai proposé à notre collective de souffler sur un nouveau feu, pour attiser le désir de tisser des liens intercommunautaires.

Je proposais de voir chacun des volets de l'année à venir comme faisant partie d'une grande mosaïque sur les âges, chacun explorant des aspects particuliers de notre grand projet. Pour contempler le projet dans son entièreté, il faudrait tous les morceaux de la mosaïque. Mais chaque morceau serait autonome et porteur de sens plus spécifiques. Ainsi, le livre raconterait la petite histoire d'un grand projet collectif dans les mots de celles qui l'avaient vécu, ces « exploratrices du nouveau vieillissement ⁸⁵ ». Le film donnerait à voir des images inspirantes du vieillissement, en rendant visible la diversité des expériences, des visages et des corps en mouvement à tout âge. Le tissage de nos liens avec les femmes autochtones nous amènerait de nouveaux éclairages sur notre histoire et sur notre façon de considérer l'intergénération dans la communauté. Les ateliers d'écriture permettraient d'inclure de nouvelles venues à La Marie Debout et nous pourrions leur transmettre notre expérience. Le site web, le blogue et une page Facebook permettraient de rendre visible, au fur et à mesure, l'évolution de chacun des volets en plus d'offrir une vitrine à d'autres projets inspirants sur la question du vieillissement.

4.5.1 Le petit livre d'une grande conversation sur l'âge : la façon de travailler

Dix femmes d'âges et d'expériences très différentes faisaient partie du comité-livre⁸⁶. Nous avons travaillé de septembre 2013 à mars 2014. Nous voulions que le livre soit soigné dans sa réalisation, rempli de photos aux couleurs vivifiantes, à l'image de l'expérience que nous voulions transmettre. Le livre serait conçu pour de multiples usages. Nous voulions

⁸⁵ C'est ainsi qu'une participante du centre des femmes de Brossard parlait des nouvelles réalités entourant le vieillissement, comparativement à la génération de ses parents.

⁸⁶ En plus de mes « co », j'ai demandé à quelques femmes membres du conseil d'administration de La Marie Debout, une femme d'Alma, ancienne travailleuse du centre que nous avons visité en 2012 et l'artiste Johanne Chagnon.

créer un livre avec lequel on a envie de vivre, le parcourir au hasard, au gré des réflexions sur chacune des pages ou des images reflétant la beauté des femmes. Le livre pourrait aussi servir d'outil d'animation dans des groupes d'échanges, des groupes d'écriture ou de création. Le travail qui nous attendait était colossal : puisqu'il était impossible de partager l'intégralité de nos impressionnantes archives, il faudrait choisir parmi les centaines de pages de retranscription des échanges lors de nos visites en tournée, les centaines de messages laissés dans nos petits livres, les milliers de photographies. Et puisque nous étions pressées dans le temps, à cause de notre subventionneur, j'ai effectué un travail préliminaire à l'été 2013, qui consistait à regrouper la matière dans laquelle nous puiserions le contenu du livre : j'ai commencé par relire tous les verbatim afin de faire un premier tri des centaines d'extraits de discussions enregistrées durant les trois années de tournée. J'avais le souci que cette première consignation reflète la diversité en termes de régions, de groupes d'âge, d'expériences. J'ai regroupé la matière choisie dans un document de 64 pages, par ordre chronologique, ce qui donna 173 extraits. J'ai ensuite regroupé dans un deuxième document tous les messages laissés par les femmes dans nos petits livres, 61 pages regroupant 397 messages sur les aspects lumineux et 22 pages avec 171 messages sur les aspects sombres. Enfin, j'ai fait un premier tri de centaines de photos et illustrations recueillies depuis le début du projet et qui pourraient éventuellement servir. J'ai donné le dossier des mots aux femmes du comité quelques semaines avant notre première rencontre, et j'ai demandé à chacune de faire une première lecture « coup de cœur », sans se soucier du résultat final. Elles devaient simplement surligner les passages qui venaient les toucher, sans savoir nécessairement pourquoi. Les membres du comité étaient représentatives de la diversité des lectrices que nous voulions rejoindre et j'ai fait le pari qu'on aurait forcément une variété dans ces coups de cœur. Après la première réunion, j'ai consigné par écrit tous les coups de cœur et j'ai remis aux femmes un nouveau document ainsi réduit. Les femmes avaient la tâche de relire encore une fois et de refaire l'exercice précédent. Nous avons continué cette démarche de rencontre en rencontre, tentant ensemble de voir quels étaient les grands thèmes émergeant des propos, jusqu'à se rapprocher davantage du nombre de pages prévu au livre, soit 180. À la fin janvier, nous avons retenu 146 extraits de messages et 39 extraits des verbatim. Après avoir demandé un dernier exercice de cinq « coups de cœur » à mes collègues, j'ai ensuite

procédé à un travail particulier, afin de m'assurer que les extraits choisis soient représentatifs de ce que nous avons entendu et lu depuis 2009 et qu'ils reflètent nos réflexions comme groupe de travail. J'ai appelé cette étape « mon delta à six branches ». Procédant « à l'ancienne », j'ai imprimé tous les extraits que nous avons choisis et je les ai ensuite découpés en une multitude de petits papiers. Je les ai collés au mur sous chacune des six rubriques retenues par l'équipe : art / vivance; force du groupe / arbre-forêt; corps / nature; quêtes; temps éclaté; modèles-rôles. En les disposant au mur, je pouvais mieux voir. Bien qu'au début de l'exercice, j'avais en tête un grand fleuve delta, ce qui apparaissait devant mes yeux me ramenait à une image très présente dans *Nous, les femmes*, l'arbre, les branches, les feuilles, les racines. Ou comme diraient mes amies autochtones, « l'arbre de vie ». Cela me prit plusieurs journées, mais j'ai réussi à trier les extraits qui me semblaient les plus forts et représentatifs. J'ai réuni ces 141 extraits, montés dans un ordre délibéré, dans un document que j'ai soumis à mes collègues. Une fois la compilation approuvée par le groupe de travail, un petit comité de production composé de trois membres s'est mis à l'œuvre⁸⁷. Nous avons travaillé durant trois semaines, individuellement et ensemble durant cinq journées intensives. Johanne procédait entre ces journées à mettre en page, faire des essais d'images et des propositions de composition, à partir des photos de nos archives que je lui avais envoyées et elle nous revenait avec ses planches. Lorsque nous avons eu une première maquette en main, nous avons rencontré les autres membres du comité pour échanger sur les contenus et ajuster la maquette. Le livre est abondamment illustré par des photos captées sur le vif lors de la tournée. J'ai écrit l'introduction racontant le projet. Nous avons fait un premier tirage de trois cents copies, nous assurant que chacun des centres qui nous avaient reçues lors de la tournée en reçoive un exemplaire. Devant le succès immédiat dès sa parution, nous avons fait un deuxième tirage de quatre cents exemplaires.

4.5.2 Un film inspiré de l'expérience

Martine Gignac et Geneviève Genest ont commencé à rêver avec moi sur le projet de film dès l'été 2012. Je tenais à travailler avec ces deux documentaristes de Rimouski, d'abord

⁸⁷ L'artiste Johanne Chagnon, Nicole Desaulniers et moi-même.

parce qu'étant d'une plus jeune génération, elles injecteraient un souffle nouveau sur notre sujet. Mes collègues tenaient aussi à cette collaboration entre la métropole et le Bas-St-Laurent, car elle reflétait l'aventure provinciale de *Nous, les femmes*. Certes, travailler collectivement sur le contenu d'un film avec des femmes éloignées géographiquement présentait un défi de taille, en plus du fait que cette procédure est assez inhabituelle dans le monde du cinéma, qui fonctionne de façon très hiérarchisée. Il faudrait s'inventer une façon de faire.

Les documentaristes se sont jointes à l'équipe de coanimatrices dès septembre 2012, alors qu'elles sont venues vivre avec nous les trois premières journées de tournée sur la Côte-Nord. Durant l'automne, elles ont pris connaissance de l'abondante documentation du projet, incluant des verbatim, des photos, des livres de référence, des rencontres individuelles avec les coanimatrices. Elles sont ainsi devenues peu à peu parties prenantes de *Nous, les femmes*. À l'hiver 2013, elles ont fait plusieurs séjours à Montréal, en profitant pour tourner des entrevues exploratoires avec les coanimatrices et les travailleuses de La Marie Debout. Pour ma part, je les ai accompagnées de différentes façons, à Rimouski et à Montréal : à travers plusieurs rencontres de tempêtes d'idées, d'échanges informels, de réunions skype. L'idée de départ était de retourner dans certaines régions où nous étions passées au cours de notre tournée et de reconstituer une journée d'atelier, échelonnée sur quelques jours de tournage, afin d'optimiser les prises de vue et créer une atmosphère de groupe intensifiée. Nous tournerions les femmes qui se joignent à l'aventure afin de vivre avec elles, à travers elles, ce vivre-ensemble intergénérationnel dans l'installation utilisée depuis le début de la tournée. Nous voulions profiter aussi de la diversité des femmes présentes pour tourner hors les murs, en décors naturels, des « vignettes » – une série d'entrevues et de témoignages des participantes. Nous allions réunir des femmes ayant déjà vécu l'expérience de l'atelier, ce qui permettrait d'approfondir les réflexions et les contributions. En plus d'être porteur pour le documentaire, il me semblait que ce serait une excellente façon de stimuler ces leaders positives et que plusieurs d'entre elles trouveraient dans cette expérience le coup de pouce pour poursuivre dans leur milieu des actions collectives inspirantes sur la question de l'âgisme.

Les coanimatrices avaient un rôle clé dans ces tournages, nous avions le mandat de « créer du vivant », pour donner du matériel vibrant et authentique aux documentaristes. Martine et Geneviève ont aussi initié les coanimatrices au langage cinématographique, ce que représentait un contexte de tournage, les différences entre ce qui est visuellement intéressant dans le vif de l'action et ce qui transparait sur un écran. Les coanimatrices initiaient les documentaristes à leurs façons de procéder en atelier, les besoins essentiels pour arriver à créer « ce vivant ». Bref, nous avons fait plusieurs réunions, sur skype ou toutes réunies à Montréal, afin de préparer nos premiers essais.

Au mois de mars 2013, nous avons fait un premier tournage collectif exploratoire à Montréal, en réunissant dix-huit femmes de trois centres montréalais, dont La Marie Debout, puis un deuxième essai à Rivière-du-Loup, avec vingt-et-une femmes du Bas-St-Laurent. Martine et Geneviève ont ensuite scénarisé durant l'été, à partir de ce riche contenu. Après avoir soumis leur scénario et qu'il fut accepté par l'équipe et les travailleuses de La Marie Debout, nous avons préparé les trois tournages prévus à l'automne : à Ville-Marie, de nouveau à Montréal, mais cette fois avec les femmes de l'atelier d'écriture de La Marie Debout, et à Victoriaville. Pour chacun des tournages, il y avait des préparations spécifiques à faire, en termes de type de tournage, d'espace, de thèmes à aborder. Les documentaristes et moi-même avons entretenu les liens avec chacune des femmes pressenties, dans chacune des régions. Hormis pour Ville-Marie qui était trop éloignée, nous avons procédé à des repérages de lieux dans la période de préproduction, ce qui nous a aussi permis de renforcer nos liens avec les travailleuses des centres concernés. Les thèmes lors des tournages portaient sur la transmission, la transformation du corps et l'évolution de notre rapport à la beauté, la transformation des rôles et de notre présence au monde au gré des âges. Au total, 71 femmes âgées de 34 à 83 ans ont participé aux tournages. Au cours de l'automne, Geneviève se retira du projet, laissant Martine seule réalisatrice pour le reste des tournages et les longues étapes de postproduction. Afin d'avoir un appui artistique pour le montage, Martine s'assura le concours de Natacha Dufaux, dont l'expérience en montage documentaire ainsi que l'accompagnement de jeunes créateurs en faisait une collaboratrice parfaite.

Les allers-retours entre Rimouski et Montréal se sont poursuivis, la réalisatrice venait à La Marie Debout nous montrer son montage en cours et intégrait les commentaires. Parfois,

c'était moi qui me rendais à Rimouski pour suivre le travail en cours. Plusieurs meetings se sont faits par skype. Un premier visionnement avec les coanimatrices et les travailleuses de La Marie Debout a eu lieu le 12 février 2014, un second le 6 mars, un autre le 30 avril. Enfin, nous avons organisé un « screen test » avec des artisans de cinéma documentaire et un dernier visionnement avec les collaboratrices le 28 mai. À la lumière de tous les commentaires, Martine termina le film, d'une durée de 64 minutes, durant l'été 2014. Mon rôle se borna alors à lui assurer mon « soutien psychologique » et de liaison avec les travailleuses de La Marie Debout. Le film fut finalement lancé à Montréal le 1^{er} février 2015, puis commença sa vie en tournée : Ville-Marie, Rimouski, Mont-Joli, Louiseville, Trois-Pistoles, Rivière-du-Loup – tournée toujours en cours au moment d'écrire ces lignes. Une [version DVD](#) est également sortie au moment du lancement, avec en complément, un court documentaire sur le processus du projet.

4.5.3 Tisser des liens avec nos sœurs autochtones

Je ne pouvais imaginer terminer l'aventure de *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir* sans tenter d'y inscrire l'expérience des femmes autochtones « *qu'on ne sait pas voir* ». En effet, plus la tournée avançait, plus je constatais que nous n'arrivions pas à les rejoindre via nos rencontres dans les centres de femmes. En trois ans de tournée, seulement trois femmes autochtones se sont jointes à nous lors des ateliers. Nous avons tristement constaté au gré des visites qu'il n'y a guère ou pas du tout de liens entre les centres de femmes et les femmes des Premières Nations. J'avais pourtant l'intuition que par le véhicule de notre projet, celui d'une réflexion par l'art et par l'exploration des sens profonds de l'avancée en âge, nous pourrions créer des ponts. Je rêvais d'amorcer une conversation pour que nous trouvions ensemble comment échanger nos savoirs, nos expériences de l'inclusion intergénérationnelle et de la transmission. Cette proposition emballa tout de suite les travailleuses de La Marie Debout et mes coanimatrices, en plus d'être soutenue par notre partenaire subventionneur, le ministère québécois des aînés.

Ce volet me tenait beaucoup à cœur car j'avais l'impression d'avoir un rendez-vous de longue date : depuis la crise d'Oka en 1990. Mais c'est le jeûne de la Chef Theresa Spence en

décembre 2012 qui me réveilla en sursaut! J'étais consciente que tisser des liens avec nos sœurs autochtones exigerait de prendre tout le temps qu'il fallait; nous devions faire les choses autrement pour aller à leur rencontre. Avant toute chose, il m'a semblé évident que je devais m'éduquer. J'ai commencé par faire de la recherche tout au long de l'an 4. Encouragée par mon cher collègue à la maîtrise, Pierre Lainé, Huron-Wendat de Wendake, par Maude Marcaurette qui venait de réaliser un documentaire sur les femmes autochtones du Québec et par Manon Massé qui me mit en contact avec les fondatrices de la Maison Missinak, je suis allée à la rencontre de femmes-clé pour me guider. J'assurais aussi une présence lors de différents événements autochtones, comme ceux organisés par *Idle No More* ou des expositions, teach-in, conférences, projections cinéma, etc. Cette façon de procéder demanda beaucoup de temps et de détermination, mais elle fut déterminante : elle démontrait que nous joignons la parole aux actes. Les femmes autochtones avec qui je suis entrée et restée en contact, sur leur terrain, nous ont dit ensuite comment elles avaient apprécié le respect dans notre démarche; elles avaient senti que le désir de développer des liens était sincère.

Nous avons donc collaboré avec des femmes de différentes nations autochtones – Innu, Anishinaabe, Mohawk, Abénaki – et avec la cofondatrice du théâtre autochtone Ondinnok établi depuis 30 ans à Montréal. Les réalités autochtones sont complexes et plusieurs femmes avec qui nous avons discuté et travaillé vivent en milieu urbain, en dehors de leur communauté respective : par exemple, la cofondatrice d'*Idle No More Québec*, Melissa Mollen Dupuis est une Innue de Mingan et elle vit à Longueuil; les travailleuses de la Maison communautaire Missinak sont des Innues de la Côte-Nord et du Lac-St-Jean et vivent à Québec; la réalisatrice Sonia Bonspille Boileau est une Mohawk de Kanasatake et vit à Gatineau; l'artiste Dolorès Contré est Anishinaabe et vit près de Joliette.

Les huit rencontres qui se sont tenues à La Marie Debout furent un succès auprès des membres. Tout au long de l'année, un noyau de vingt femmes a suivi avec assiduité les activités de ce volet. Il y a eu une progression dans les rencontres : à partir d'un court document de conscientisation que j'avais préparé, intitulé *Autochtones 101* (en clin d'œil au court métrage de Sonia Bonspille Boileau), et de courts métrages, j'ai animé une première rencontre afin de mettre les femmes en matière, tenter de leur transmettre l'importance de

nous éduquer quant à l'histoire et aux réalités vécues dans notre propre pays. Tout comme je l'avais fait en début de processus en 2009, sur la question du vieillissement, semer le doute et revisiter les stéréotypes et nos préjugés, savoir distinguer le vrai du faux et entrevoir la complexité de la question. Il s'agissait pour moi de nous préparer à bien recevoir nos invitées et le respect de nos hôtes commençait par créer un espace d'écoute et de désir de l'autre. Par la suite, nous avons réussi à créer avec nos invitées une atmosphère conviviale, chaleureuse et les femmes autochtones qui se sont déplacées à La Marie Debout ont été très généreuses dans leurs enseignements : histoire politique et culturelle, contes et légendes, tensions entre urbanité et quêtes identitaires, introduction à la spiritualité, atelier pratique de perlage. Nous avons pu prendre connaissance de leurs visions des Aînées dans leur culture respective. Et comment la *kokom* (grand-mère) est un personnage social et familial important. Nous avons déjà dans notre vocabulaire les expressions « danse des grands-mères » et « comadres »; le mot « kokom » est venu s'y ajouter pour notre plus grand bonheur.

En plus des rencontres à La Marie Debout, nous sommes allées vivre une expérience de « tente de sudation » sur la terre de guérison Missinak, près de Saint-Tite-des-Caps, à la fin de l'hiver. Cette expérience faisait suite à l'atelier de conscientisation d'une journée qu'étaient venues animer Pénélope Guay, Nathalie Guay et Jenny Hervieux l'automne précédent : quelque chose de très fort s'était passé nous donnant le goût d'explorer plus loin ensemble. Les deux journées de vivre-ensemble avec nos soeurs innues, sur leur terre, ont été marquantes, j'oserais dire que nous nous sommes mutuellement adoptées, en même temps que nous adoptions un arbre sur leur terre⁸⁸.

4.5.4 Un atelier de récits de vie à La Marie Debout

Durant l'automne 2013, j'ai coanimé avec mes collègues un groupe d'écriture de style « récits de vie ». Chaque semaine, l'une de mes « co » et moi reprenions en substance l'approche en spirale développée en tournée, afin d'amener les femmes à écrire des récits autobiographiques. Mais aussi, à développer des récits-portraits de femmes qu'elles

⁸⁸ Il est en effet possible d'adopter un arbre sur la terre, à Saint-Tite-des-Caps, afin de soutenir la mission de Missinak, ce que chacune des femmes a fait lors de notre visite en mars 2014.

trouvaient inspirantes. Rapidement, le thème de l'atelier qui s'imposa fut celui des modèles pour un bien vieillir et l'importance de la transmission. L'objectif de l'atelier était d'amener les femmes à partager leurs écritures sur notre blogue et stimuler d'autres femmes à y écrire, dans une section appelée *Inspirations*. Le groupe était ouvert, mais rapidement, un noyau de six participantes se forma, et à chaque début de rencontre, l'une de ces femmes était invitée à raconter ce qu'était notre atelier aux participantes ponctuelles. Plus les semaines passaient et plus les femmes s'approprièrent l'atelier et le plus grand contexte de *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir*. Finalement, huit textes furent mis en ligne l'hiver suivant.

4.6 Une finale tressant tous les aspects : la fête du 30 mars 2014

Une soixantaine de femmes, hommes et enfants de tous les âges bravèrent la tempête printanière pour venir célébrer avec nous la fin de notre grande aventure. L'idée était de créer un événement tissant tous les volets de ce grand projet et de l'ouvrir aux hommes et aux femmes de nos vies. C'était aussi l'occasion de lancer notre livre *Petit livre d'une grande conversation sur l'âge*. Un après-midi riche d'émotions vives, de sororité, d'humanité, et j'ose le mot, d'amour. Une danse des générations, encore une fois, qui nous a réchauffé le cœur et, comme le soulignait Nicole O'Bomsawin, venue d'Odanak pour l'occasion, « ce sont des moments de beauté comme ceux-là qui sauvent le monde! »

Beauté dans les visages souriants franchissant les portes du restaurant. Beauté dans la chaleur de l'accueil et des retrouvailles. Beauté dans les plats préparés avec tant de soin par notre cheffe invitée, Lysanne O'Bomsawin, avec l'assistance des garçons du restaurant. Beauté dans les textes lus lors de cet après-midi et beauté dans l'extrême attention portée aux mots virevoltant dans l'espace gastronomique devenu poétique. Au menu de cette fête : j'ai résumé les cinq années de *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir*, les raisons d'être de cette réflexion par l'art et de la grande conversation sur l'âge qui s'ensuivit. J'ai parlé de la tournée à travers le Québec, de toutes ces femmes de 19 à 97 ans qui ont exploré avec nous les sens profonds de leur avancée en âge, la force du vivre-ensemble intergénérationnel qui permet de découvrir des aspects nouveaux, souvent bien subversifs, au vieillissement. « Nous sommes bien loin des clichés et des peurs entretenus par les médias », ai-je dit. Après avoir

dégusté le plat principal, festin de nourritures terrestres, place au festin de mots, nourritures pour l'âme. Huit des dix femmes du comité-livre montent sur la petite scène pour former un chœur. Elles lisent des extraits du *Petit livre d'une grande conversation sur l'âge*. Florilège d'un florilège, si je puis dire, puisque le livre est constitué d'une partie seulement des messages et des réflexions des mille femmes rencontrées à travers le Québec. Le texte de l'octuor, que j'ai conçu pour l'occasion en quatre parties distinctes, est ponctué entre chacun de ses mouvements par le son du tambour de Nicole O'Bomsawin, ses chants et ses paroles, comme le battement du cœur, la pulsation de la Terre-Mère, la rivière des Premiers Peuples qui coule dans nos veines. Un rappel nécessaire, émouvant de l'Ancêtre. Thuy Aurélie Nguyen vient ensuite nous lire le texte qu'elle a écrit lors du passage de *Nous, les femmes* à Rimouski en 2011. Elle témoigne avec délicatesse et émotion de son expérience :

Vieillir, c'est faire tomber les masques. C'est quitter l'enfant, la petite fille qui ne voulait pas grandir. C'est quitter sa peau d'ange et prendre des hanches de femme. Vieillir, c'est sortir, aller dans le monde pour goûter les odeurs, les peaux de différentes couleurs, les histoires venues d'ailleurs. Vieillir, c'est m'élargir à l'univers, curieuse et légère. Vieillir, c'est devenir mère au cœur de l'hiver.

Nicole O'Bomsawin enchaîne avec des chants et un conte autochtone. L'héroïne de son histoire prenant aujourd'hui le prénom de sa petite-fille Sogalie, présente elle aussi et gambadant joyeusement tout au long de la prestation de sa *kokom*. Puis, la grande poète innue Joséphine Bacon nous offre quelques extraits de ses recueils *Bâtons à message* et *Un thé dans la toundra* :

Ton pas léger soulève l'espoir
un chant se fige dans ta mémoire
tu deviens l'ancêtre de tes ancêtres
tes cheveux blancs
racontent
tant de récits, tant de parcours

Pénélope Guay vient ensuite nous raconter la Maison communautaire Missinak, le rêve puis la création de la maison à Charlesbourg, l'acquisition de la merveilleuse terre de guérison à St-Tite-des-Caps. Elle nous parle de l'importance des liens, des ponts à bâtir entre nos communautés, pour plus de paix, plus de cœur conscient dans nos vies. Pénélope nous fait la lecture vibrante d'un texte écrit par Patric Saucier lors d'un spectacle d'autofinancement en 2008, le *Mishta Amun – Le Grand Rassemblement* :

Ma mère était tortue « Missinak » en langue innue une tortue comme moi comme ma fille une Missinak vieille comme la terre qui pond la vie depuis ses tout débuts [...] Une Missinak ronde comme la vie une Missinak millénaire qui me rappelle d'où je viens. Qui dit à sa fille : « Pars, parle, partage, portage; tête haute. » Merci ma mère...

L'après-midi déjà très avancé se poursuit avec le dessert, de la bannique aux bleuets et sirop d'érable, arrosé d'un délicieux thé du Labrador. Dans cette atmosphère conviviale, des femmes témoignent de leurs expériences dans *Nous les femmes* au cours des cinq dernières années. Émouvantes prises de paroles des travailleuses de La Marie Debout, Fabienne Mathieu, Julie Drolet et Agathe Kissel, des artistes Diane Trépanière et Johanne Chagnon. Les précieuses cocréatrices/coanimatrices Thérèse Cloutier, Lise Gratton et Nicole Desaulniers témoignent de l'importance de ce grand projet dans leur vie. Julie Morin (venue d'Alma pour l'occasion), Louise Miller, Louise Bélanger, Lise Dugas parlent de « l'effet *Nous, les femmes* » dans la leur.

Il y avait ce dimanche-là en condensé d'amour, de profondeur, de rires, d'esprit et d'âme toute la richesse de notre grande conversation sur l'âge. On retrouvait cet espace de découvertes et d'art où ombre et lumière architecturent un territoire tissé d'histoires de vie passionnantes. Nous voulions nous rendre visibles par ce projet. Rendre visible la grande diversité du vieillissement des femmes; la belle sororité aussi. Nous voulions semer des graines pour que le projet se poursuive, autrement. Une page se tournait, *Nous, les femmes* prenait son envol sous d'autres formes, avec d'autres créatrices et d'autres *comadres* : le mouvement se continuait, notamment au Témiscamingue, où des femmes de Ville-Marie font grandir la création et la réflexion. Le livre permet également de faire grandir les réflexions à l'intérieur et à l'extérieur des centres de femmes; le site web, le blogue et la page Facebook poursuivent la conversation. Le film documentaire allait bientôt rejoindre d'autres milieux. Enfin, une collaboration entre La Marie Debout et le théâtre autochtone Ondinnok était dans l'air pour l'année suivante.

Je ne pouvais pas espérer plus belle façon de marquer la fin de notre aventure.

CHAPITRE 5 RETOUR RÉFLEXIF

5.1 Le souci de cohérence dans le projet collectif et dans ma trajectoire

Au moment d'entreprendre la maîtrise en 2009, j'avais fait cette réalisation bien simple : pour travailler avec des collaboratrices, je devais commencer par en être une pour elles. Ce qui m'amena sur un chemin moins évident, celui de me mettre moi-même en jeu afin de faire partie de ce « nous », dans une transparence que j'espérais exemplaire. Partager la praxis et la posture de praticienne réflexive à travers une parole incarnée dans l'expérience, voilà ce que j'ai souhaité mettre à l'essai dans *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir*.

Je me suis retrouvée très souvent déstabilisée dans ce projet. Je me suis rendu compte, en réfléchissant sur et dans l'action, que c'est précisément de cet endroit *incertain* que je peux voir plus clairement ce qui est à l'œuvre en moi. Il y a un état de mise à nu, de dévoilement face à moi-même, une sorte de suspension du chemin à prendre. C'est de cette zone que j'arrive à créer... ou que je me cramponne avec les griffes, c'est-à-dire que je reste dans mon sillon connu d'actions et de justifications, comme j'ai pu le conscientiser en revisitant certains épisodes de mon passé. D'où l'importance d'une posture praxéologique soutenue, où s'entrelacent réflexion, ouverture du cœur et création, dans la mise à l'épreuve du réel partagé. J'ai voulu vivre moi aussi une *déstabilité*, comme je le demandais à mes cocréatrices dès le début du projet; je voulais explorer en dehors de mes zones de confort. J'ai donc proposé d'entrée de jeu que l'œuvre collective ne soit pas une œuvre théâtrale, mais plutôt une installation, médium dont je n'étais pas experte, et qui laisserait place aux savoirs d'expérience des femmes s'impliquant dans le projet. Dès le premier atelier et durant toute la première année de travail collectif, j'ai proposé aux femmes qui le souhaitaient de coanimer les rencontres avec moi. Comme je l'évoque dans le chapitre 3, dans le passé, j'avais monté des spectacles avec des femmes dont ce n'était pas le métier, constatant l'effet-miroir retentissant avec le public; la notion même de public s'en trouvait ébranlée. Forte de cette expérience et désirant la pousser plus loin, il n'y eut pas de public dans ce nouveau projet, puisque les femmes étaient conviées à venir vivre une expérience. Mais aussi étonnant que

cela puisse paraître, c'est seulement en cours de route que je me rendis compte que je renouais avec l'expérience des Salonniers du temps des Tribades. Puis peu à peu, je me rendis compte que tout ce que j'avais fait dans ma pratique passée se retrouvait, d'une façon ou d'une autre, dans *Nous, les femmes*.

J'avais la conviction que la coanimation d'ateliers de « réflexion par l'art » avec des femmes non artistes qui apprennent à réfléchir à ce qu'elles font, qui se donnent le droit d'avoir une telle pratique, aurait un effet-miroir important lors de nos visites en tournée. Ce qui s'avéra être le cas. Mais ce que j'ai découvert tout au long de la démarche réflexive avec mes collègues, c'est à quel point elles pouvaient aussi me servir de miroir en me révélant des façons d'agir que je n'avais pas examinées jusque-là. Elles m'ont permis de préciser ma posture et mon rôle; mes façons d'accompagner un groupe, dans le passé et au présent.

J'ai assuré le leadership au début de ce processus créateur réflexif, mon expérience interdisciplinaire étant longue et ce que je proposais fort inhabituel, les femmes avaient besoin de repères pour gagner de la confiance en elles. Mais je voulais me mettre en posture de coformation : ce que je leur ai partagé, c'est que, certes, j'avais une longue expérience d'animation d'atelier d'art, mais j'avais animé en solo. Elles devaient m'enseigner comment travailler avec elles. Je leur proposais une posture de « coapprenante réfléchissante », en miroir avec ce que je vivais à Rimouski avec mes collègues de maîtrise. Nous allions apprendre ensemble à développer un style d'animation et un modèle de collective qui honorerait nos singularités et notre vision créatrice du vieillissement. En d'autres termes, nous avons développé *ensemble* notre esthétique et notre posture éthique en développant la conscience de ce que nous faisons *ensemble*. Cette démarche réfléchissante, présente dès le début du projet, était traitée comme un objet de création et faisait donc partie de notre œuvre collective. Ce fut aussi une dimension que nous tentions de transmettre aux femmes visitées en tournée, pour qu'elles s'en inspirent dans leurs milieux. C'est ce que j'appelais « faire grandir le nous ». Bref, tout au long du processus collectif, création et réflexion sont allées de pair.

5.2 *L'expérience des comadres*

L'histoire du titre de notre projet est éloquent par rapport à la posture proposée aux femmes dès le début de l'aventure, mais aussi, par rapport à mon propre déplacement. Durant la genèse du projet, le titre provisoire avait été *Ces femmes qu'on ne sait pas voir*. Mais j'avais à cœur que la parole, la création, soient incarnées. Il fallait trouver une stratégie d'animation qui permette de construire une réflexion plutôt qu'un simple échange d'opinions non examinées. Je voulais éviter une objectivisation généralisante et prévisible du genre « c'est-tu effrayant ce qu'on fait aux Vieux », tant de fois entendu dans d'autres contextes. La proposition devenait clairement de remettre aussi en question l'illusoire séparation d'avec notre sujet, considéré comme extérieur à nous, extérieur à *moi*, comme *autre* (les Vieux, c'est toujours quelqu'un d'autre). Pour sortir de l'invisibilité, il fallait devenir le sujet de notre sujet, il fallait apparaître comme sujet à nos propres yeux, parler au « je », nous relier à notre expérience de vie. Pour faire voler en éclats la mystique de l'âge, il fallait commencer par le commencement, c'est-à-dire débusquer ce que nous avons nous-mêmes intériorisé et ce que nous transmettions sans nous en rendre compte. Nous allions « ouvrir notre corset » et nous rendre visibles : à nous-mêmes, l'une à l'autre. La trajectoire proposée était donc de faire un projet d'affirmation, d'émancipation, plutôt que de dénonciation. Partant du cri du cœur des femmes, qui ne se retrouvaient pas dans la représentation sociale offrant le plus souvent une vision erronée, une sorte de pensée unique du vieillissement, nous allions affirmer la grande diversité des expériences du vieillir en participant à créer une grande mosaïque des âges. À partir du moment où ces objectifs s'affirmaient, tout comme ma détermination à faire partie moi aussi du sujet, je suis passée de « faire une recherche *sur* les femmes âgées » à cocréer un projet d'art *avec* des femmes de tous les âges pour explorer l'imaginaire de *notre* vieillissement. Un « nous » s'imposait au titre.

Les femmes ont rapidement repris à leur compte mon aphorisme, « nous travaillons pour que le titre ne soit plus bon », au sens où nos travaux – l'entrelacement de nos paroles, nos réflexions, nos œuvres – allaient nous permettre d'apparaître dans la sphère citoyenne. Les femmes prenaient conscience dans l'action créatrice que « prendre la parole », ce n'est pas juste exercer un droit, cela comporte aussi l'exigence qu'en sortant de l'ombre pour se

faire voir et entendre, chacune est amenée à s'interroger sur sa posture, sur ce qu'elle pensait savoir ou ne savait pas qu'elle savait. Chacune est amenée à s'interroger sur « qui parle quand *je* parle ». C'est en assumant cette nouvelle posture dans un contexte collectif, en consentant à se percevoir et à se comporter comme coporteuse du projet, que chacune devenait coauteure de l'œuvre.

J'ai invité mes cocréatrices à danser avec moi dans nos différents rôles de créatrices et d'animatrices, les deux étant sans frontières étanches dans notre univers créateur. Des rôles entrelacés mais comportant des exigences distinctes. À l'évidence, la position d'animatrice est une position-clé, un lieu de pouvoir qui doit être examiné, une pratique qui demande qu'on s'y exerce et qu'on y réfléchisse, car il y a des exigences éthiques envers les participantes. De plus, étant donné la nature artistique de notre projet, l'animation comportait des exigences esthétiques, au sens où je proposais d'intégrer les moments conversationnels et réflexifs dans le continuum de la création. Le développement de notre modèle d'animation a donc été traité comme un objet de création au même titre que l'installation ou la photographie. Et ce modèle, telle une œuvre ouverte, s'est développé tout au long de notre tournée, puisque nous tentions d'intégrer ce que nous apprenions au gré des rencontres. C'était au cours de réunions de réflexion sur notre pratique que mes collègues et moi prenions entièrement conscience de ce qui s'était dit, de ce qui s'était passé, des éléments nouveaux que nous *choisissions* d'intégrer dans l'œuvre, dans les visites suivantes. Ceci démontre, encore une fois, l'importance des traces écrites et des verbatim, qui nous servaient non seulement d'outils réflexifs mais aussi d'inputs créateurs.

Je dirais que le principal défi dans mon accompagnement fut d'arriver à transmettre qu'animer, c'est aussi créer. À cet égard, la coanimation du groupe de partage à La Marie Debout, dans la deuxième année, a permis de faire voir à mes collègues, en leur faisant vivre, comment l'art était essentiel dans le modèle que nous développions ensemble. C'est ce qui le distinguait d'un groupe de soutien, par exemple, modèle auquel les participantes du centre étaient plus habituées. Et effectivement, dès que mes collègues omettaient de passer par le chemin artistique pour amener les femmes à parler autrement de ce qu'elles vivaient, les participantes retombaient dans le genre d'échanges qu'elles avaient déjà dans le groupe en santé mentale auquel plusieurs participaient dans la même semaine. Ceci n'est pas pour dire

que c'était une erreur, mais ce n'était pas ce que nous cherchions. Ma tâche durant cette année a souvent consisté à faire voir à mes collègues l'écart entre leur façon d'animer en tournée et ce qu'elles faisaient dans le groupe de partage; qu'elles pouvaient apprendre de ce qu'elles avaient elles-mêmes découvert durant leur première année d'exploration sur leurs œuvres, ce qu'elles continuaient d'apprendre en développant leur propre animation artistique dans la tournée de *Nous, les femmes*. Et effectivement, dès qu'elles revenaient aux médiums artistiques ou à l'apport poétique pour ouvrir sur d'autres niveaux dans la conversation, pour découvrir de nouveaux sens aux expériences, les femmes du groupe de partage sortaient du sillon des narrations connues.

Le principal défi identifié par mes collègues a été de découvrir l'équilibre dans leur posture, qui liait leurs couleurs personnelles avec l'esprit de notre méthode ou ce que Françoise avait appelé « notre charisme de groupe ». Certaines avaient aussi de la difficulté à ne pas se laisser entraîner dans les échanges, aussi passionnants soient-ils, perdant de vue leur rôle d'animatrice. Afin de les accompagner dans leur recherche et pour leur donner un point de repère et de réflexion, je ramenaient régulièrement en réunion l'approche d'animation que j'avais adoptée durant l'an 1, qu'elles avaient elles-mêmes expérimentée et appréciée; elles avaient même contribué à la développer : donner suffisamment pour que l'autre prenne son envol, mais savoir s'arrêter à temps pour que l'autre découvre, dans ses mots, dans sa trajectoire de vie, dans ce qui se donne à elle dans l'instant. Ne pas priver l'autre de sa découverte. Créer des conditions pour que l'autre trouve à son rythme. Chercher les mots justes, des mots-images, qui porteront. Ne pas interpréter les propos, éviter de reformuler ce que les femmes disent, mais partir des mots qu'elles choisissent d'utiliser.

5.3 L'outil indispensable des verbatim : une forme d'art en soi

J'ai commencé dès la genèse du projet à enregistrer les rencontres et les transcrire, comme documentation du processus en vue de la collecte de mes données de recherche pour la maîtrise. Mais c'est après la rencontre de présentation du projet, en septembre 2009, deux semaines avant le premier atelier, que j'ai réalisé toute l'importance que prendrait cet outil dans la conduite du projet lui-même. Alors que je réécoutais la bande pour en faire la

retranscription intégrale, je me disais : ici, il y avait une perche que je n'ai pas tendue. Ici aussi, ici et ici. Je réalisais en me réentendant comme j'avais été passionnément prise par mon sujet, tellement engagée à faire un brillant exposé sur comment nous avions été démocratiques, comment nous avions – j'avais – pris tout ce que j'ai entendu et vu dans les rencontres, la recherche, les conversations de cadres de porte... j'étais tellement prise dans ma démonstration de la cohérence de ce projet que je n'avais pas été présente dans mon animation à aller la chercher, justement, cette parole. Et pourtant, j'avais bel et bien dit, à un moment donné, « ce projet n'est pas dans l'avenir, il est ici et maintenant. Ce que nous faisons aujourd'hui fait partie du projet ». Ironiquement, en parlant de la prise de parole des femmes, j'ai passé un commentaire sur le fait que « je dis ça et je n'arrête pas de parler ». Mais j'ai continué de parler, incapable d'être dans l'ici et maintenant. J'avais pourtant fait faire aux femmes des exercices pour qu'elles reviennent dans le présent, dans leur corps, dans leur parole incarnée. J'avais ramené les femmes dans le présent, mais moi, où étais-je donc? Je suis « revenue dans le présent » en réécoutant l'enregistrement et en retranscrivant la bande. Quelle bénédiction d'avoir pu vivre cela si tôt dans le processus car cette réalisation me permis de m'ajuster. Et en effet, d'entrée de jeu à la rencontre suivante, je suis revenue sur cet incident avec l'intention de rendre ma trajectoire visible, de partager mon exercice praxéologique et de demander aux femmes de m'aider. Je vivais ce que je préconisais de faire dans le projet collectif : examiner mes pris pour acquis, vérifier mes impressions, me donner les moyens pour les dépasser, partager avec les femmes cette expérience afin que les « erreurs » deviennent matière à créer et à réfléchir pour tout le groupe.

J'ai eu trois motivations pour m'engager dans la pratique exigeante des transcriptions. Premièrement, durant l'année d'exploration, j'avais le souci d'inscrire les paroles des femmes dans l'écrit, pour les réinjecter dans l'œuvre, les verbatim devenaient ainsi un médium, au même titre que les dessins ou la danse. J'avais aussi à cœur que les mots reviennent aux femmes afin qu'elles puissent à leur tour poursuivre leurs réflexions et leur création, individuellement et collectivement. Plus tard, tout au long de la tournée, j'ai reçu de nombreux commentaires de femmes à propos de leur vive émotion lorsqu'elles se relisaient, la fierté, l'impact de se voir surgir ainsi face à elles-mêmes, souvent pour leur plus grande surprise. « Je ne me souvenais pas », est un commentaire que j'ai entendu maintes fois. Et

tout comme nous, les coanimatrices, les femmes redécouvraient des sens qui leur avaient échappés dans le feu de l'action.

Deuxièmement, en utilisant systématiquement les verbatim pour nos retours réflexifs entre coanimatrices, nous avons pu dépasser nos simples impressions et les examiner pour découvrir de nouvelles voies d'exploration. Les mots archivés permettaient plus facilement de nous mettre en état de réminiscence. Nous pouvions revisiter les ressentis, découvrir d'autres sens aux mots, aux silences, aux interactions, d'autres niveaux qui nous avaient échappés au moment du vivre-ensemble. Notre travail de réflexion s'ancrait sur le réel des actions, dans le contexte de leur déroulement. Personnellement, l'exercice systématique de retranscription m'a permis de revivre plusieurs fois les moments d'animation, ce qui a eu pour effet de considérablement influencer mon écoute dans les groupes que je coanimais. Au gré du temps, cela m'a permis de mieux comprendre la subtilité des dynamiques interactionnelles, d'identifier plus rapidement ce que cela provoquait en moi, de mieux saisir, dans le feu de l'action, les besoins des locutrices et de ne pas les confondre avec les miens. Je dirais que j'ai appris à faire davantage confiance aux femmes, car j'ai réalisé qu'elles finissaient par trouver leur propre chemin d'approfondissement. J'apprenais avec elles à lâcher prise comme animatrice en les écoutant mieux.

Troisièmement, les verbatim permettaient aux travailleuses de La Marie Debout de suivre l'évolution des travaux créateurs et réflexifs durant la première année, puis de rester en contact avec le projet qui migrerait graduellement d'Hochelaga-Maisonneuve vers le reste de la province. Et d'ailleurs, inspirées par notre façon de travailler dans *Nous, les femmes* et par ce que je leur partageais de mes travaux de maîtrise, les travailleuses me demandèrent au cours de l'an 3 du projet, en 2011-12, de développer avec elles des outils praxéologiques afin de poursuivre une réflexion sur l'avenir du centre. En effet, elles souhaitaient orienter leur pratique vers un plus grand partage des savoirs d'expérience et développer ce qu'elles appelaient « une culture de coopération » à La Marie Debout. Les travailleuses s'engagèrent donc avec moi tout au long de l'année à réfléchir sur les écarts entre leurs convictions et certaines de leurs actions, à revisiter des moments-clés dans leurs interventions afin de mieux comprendre certains malaises, débusquer leurs valeurs, leurs peurs, leurs croyances et trouver

d'autres stratégies d'actions possibles. Nos sessions de travail ont débouché sur une proposition de plan d'action triennal, déposé lors de l'assemblée générale de juin 2012.

Pour en revenir aux verbatim, mes collègues coanimatrices en ont trouvé la lecture ardue au tout début, mais rapidement, elles ne pouvaient plus s'en passer : elles ont réalisé l'efficacité de ces données, beaucoup plus riches qu'un simple compte-rendu forcément partiel et subjectif. Nicole nous a même raconté qu'après une soirée passée chez des amis, elle avait regretté de ne pas en avoir le verbatim, car elle aurait voulu le relire afin de mieux comprendre ce qui s'était passé!

5.4 La méthode Nous, les femmes

Dans notre modèle de coanimation, nous choisissons de lancer des questions larges, mais imagées, un peu comme des amorces à de l'écriture automatique. Ici, ce serait des amorces pour de la conversation créatrice. Cela permettait aux dynamiques spécifiques des groupes de prendre forme. Mais ce qui était récurrent dans le choix de nos amorces, c'était notre préoccupation à générer un contexte d'introspection simultanée à son expression, comme un voyage « live », pris sur le vif. Cela procède du même état que celui exigé par la création : ouverture à ce qui est, somatiquement, émotivement, psychologiquement parlant. Nous revenions fréquemment à ce rappel : « à cette heure précise, qu'est-ce qui est là ». Principe d'*epochè*, éviter de reformuler « l'exprimé » afin que ce qui est *imperçu* apparaisse à la conscience de celle qui parle. Nous préconisons plutôt une posture d'écoute profonde (empathique) que nous invitons toutes les femmes à prendre, dès le début des rencontres. Et comme animatrices, nous ne nous donnions pas le privilège de faire ce que nous demandions aux autres femmes de ne pas faire : se commenter les unes les autres, interpréter l'autre, porter des jugements.

J'ai trouvé fort éloquent que dans les soixante et quelques groupes que nous avons animés à travers le Québec, les femmes aient rapidement saisi et embrassé cette approche. Car en demandant de ne pas se commenter l'une l'autre, y compris pour tenter de rassurer ou pour faire un compliment, nous faisons voir que même un commentaire qui se veut positif, gentil (« mais non, t'es belle! »), fait taire la femme qui ose enfin exprimer des aspects

sombres d'elle-même. De nombreuses femmes ont nommé à la fin des journées comment cette posture avait été décisive pour elles, car elles s'étaient senties en sécurité pour se permettre d'explorer – et pas seulement exprimer – des aspects d'elles jusque-là réprimés. Nous partageons une posture d'accueil avec les femmes, invitant chacune à prendre conscience de ses jugements lorsqu'ils surgissaient, à être généreuse dans son écoute tout autant que dans ses partages. Nous nous percevions comme les Gardiennes de la parole, nos interventions visaient d'abord à s'assurer que les femmes se sentent en sécurité dans le groupe, que le cadre soit clair, consenti et respecté, et s'il y avait dérive, nous invitons les femmes à parler au « je » plutôt qu'en termes généraux ou en commentaire à l'autre.

L'essence de la méthode *Nous, les femmes* se résume ainsi :

- se découvrir en se dé-couvrant (ouvrir son corset).
- Explorer un thème en spirale (ce que je ne sais pas que je sais) plutôt qu'en tentant d'illustrer une idée (ce que je pense que je pense).
- Passer par le corps, les sens, la respiration (revenir à la maison) pour s'ancrer dans le concret de la matière : par exemple, dans notre rapport à la beauté, les liens entre le vieillissement de notre corps, les marques laissées sur la peau, les rides et les transformations dans le monde naturel (écorces des arbres, enchevêtrements de racines, craquelures de la terre, nervures des plantes, etc.). Pourquoi les marques sur le tronc d'un arbre sont-elles « belles », mais celles sur ma peau seraient « laides »?
- Développer la mobilité dans les exercices, l'alternance dans le style et le type d'animation et des jeux-amorces impliquant seulement le corps, la voix, les images, les échanges en retours réflexifs (en solo, en quatuor, trio, en grand groupe; improvisations et conversations, alternance des médiums), moments plus « quotidiens », plus familiers pour les femmes, comme lors de dîners communautaires.
- Ramener la perspective subjective de notre parole, en parlant au « je », en assumant notre parole individuelle, historiée, et donc forcément relative plutôt que généralisante.
- L'aspect constructiviste d'une parole collective : c'est en accueillant tous les récits de vie que se construit la courtepointe honorant la diversité des expériences et la complexité des questions abordées.
- Semer le doute : développer la curiosité et le sens critique, le réflexe de vérifier ce que l'on entend avant de le colporter. Varier ses sources de références. Apporter des livres et les incorporer à l'installation.

5.5 Parler au « je » : les effets de l'intersubjectivité en contexte créateur

Dès la genèse du projet, je cherchais une forme conversationnelle qui permettrait d'aller plus en profondeur et en vérité. Là encore, je m'inspirais de ce que j'avais vécu dans *Détresse et tendresse* et comment le mode conversationnel exploratoire m'avait permis de découvrir des territoires surprenants au-delà de la maladie d'Alzheimer : la maladie n'est pas que malédiction, elle a aussi son don. Il m'a semblé que pour sortir du ron-ron des opinions toutes faites autour du « problème » de la vieillesse, il fallait nous mettre chacune en relation avec nous-mêmes, avec notre histoire personnelle, relationnelle, avec notre propre expérience de l'avancée en âge. Et comme le disait si bien Aldous Huxley, « l'expérience n'est pas ce qui vous arrive; elle est ce que vous en faites » (Chopra, 1996, p. 48). C'est précisément dans cette grande *plasticité* que réside la lumière pour moi, cela me permet de retrouver de la mobilité face au sentiment d'impuissance que me fait vivre l'intériorisation du discours âgiste.

Dans l'art de la conversation que je recherchais, l'opinion est remplacée par « le point de vue » et la reconnaissance de sa relativité et de son incomplétude. Il y a un dicton japonais qui dit : le phare n'éclaire pas son pied. Métaphoriquement parlant, je vois, ressens, interprète le monde phénoménal à partir du point précis d'où je me tiens. Et si je ne me déplace pas, si pour une raison ou pour une autre, je reste figée sur place, je ne verrai qu'un seul paysage. Et mon pied restera dans l'obscurité. Mais je peux choisir de me déstatuifier. Je peux retrouver mes sens. Je peux choisir de me déplacer pour mieux voir, pour contempler d'autres angles de vue. Je peux bouger littéralement, en dansant, dessinant, écrivant, photographiant. Je peux tendre vers l'autre, accueillir son témoignage, son « point de vue ». Son point de vie. Si je fais silence, si j'écoute en ouvrant mon cœur, si je suis dans le désir de l'autre plutôt que dans la peur, si je me rapproche pour mieux voir (et entendre) ce que l'autre choisit de raconter de son expérience, j'entre dans sa lumière. L'autre m'éclaire. Et je réalise que si l'autre possède cette capacité, je peux l'éclairer moi aussi, en me racontant.

Bref, en nous tournant vers notre expérience, en l'examinant avec curiosité plutôt qu'en restant figée dans « ce que je pense que je pense », en partageant nos récits et nos

explorations sans les juger, une réflexion créative pouvait se construire, fondée sur un ressenti et un examiné généré par le vivre-ensemble et le partage du sensible.

5.5.1 Conditions pour consentir à apparaître dans un groupe

Le contexte de création et le processus artistique assumé dans chacun des aspects de ce projet ont rendu possible une profondeur de réflexion tout en la rendant manifeste. Mais qu'est-ce qui fait que quelqu'un s'ouvre dans un groupe? La qualité d'accueil, l'aspect intimiste et le sentiment de sécurité généré par la mutualité dans le groupe ont été des éléments majeurs, nommés comme tels par de très nombreuses femmes au cours de la tournée. Elles étaient pour la plupart visiblement déstabilisées à leur arrivée, mais elles consentaient à poursuivre cette nouvelle expérience. Nombre d'entre elles ont souligné à la fin d'une journée comment notre accueil en début d'atelier avait été décisif dans leur décision de rester et de s'engager dans ce qui leur était proposé. Le cadre très ouvert de notre animation permettait aux femmes de choisir ce qu'elles souhaitaient partager en groupe, sans jamais se sentir mises en carafe, nous rappelions constamment aux femmes *qu'elles pouvaient choisir* d'écrire ou non, de parler ou non, de partager ou non, etc.

La journée d'atelier se déroulait dans un environnement au prime abord déstabilisant (notre installation), mais sur un autre plan, partait du plus familier (être en conversation avec d'autres) pour amener les femmes à se mettre en conversation avec elles-mêmes. Ce processus était nettement plus visible dans les micro-ateliers animés par mes collègues et clairement nommé comme tel lorsque nous présentions cette période aux femmes. Je reviens plus en détail sur cette question dans la section suivante. Ce que je veux relever ici c'est comment cet aller-retour entre une posture plus intérieure et une autre plus relationnelle dans un contexte créateur déstabilisant a permis une forme de *maitri*⁸⁹, de compassion, de bienveillance réparatrice. Et c'est parce qu'une mutualité se développait entre les femmes au cours de la journée, je dirais même de l'amour, que les perceptions commençaient à s'ébranler. Le sujet du vieillissement rendait ce phénomène très visible. Par exemple, nombre

⁸⁹ In connection with compassion, or karuna, maitri refers to the process of making friends with oneself as the starting point for developing compassion for others. (Trungpa, 1993, p. 121)

de femmes voyaient l'éclat, la beauté chez les autres mais acceptaient difficilement les transformations dans leur propre corps, dans l'image qu'elles avaient d'elles-mêmes ou qu'elles voulaient projeter. En découvrant la beauté de l'autre, chez l'autre, on peut y découvrir aussi la sienne, par association, par identification, par conscientisation. Mais un autre phénomène se produit lorsqu'une femme que l'on trouve si belle exprime librement, peut-être pour la première fois, comment, elle, elle ne se perçoit pas belle. Il y a là aussi un effet-miroir agissant : « et moi, est-ce que je fais ça aussi? Quel est l'effet sur les autres? » Cela porte à réfléchir.

D'innombrables femmes ont verbalisé comment la journée avait secoué la perception qu'elles avaient d'elles-mêmes et par là même, leur perception du vieillissement. Elles prenaient conscience, au moment de vivre l'expérience, que ce qu'elles croyaient dur comme fer était peut-être vaporeux comme un nid de plumes : elles avaient leur mot à dire, face à elle-même et face au groupe; elles pouvaient jouer avec des sens tout aussi mobiles qu'elles. Elles s'en donnaient la permission car c'était précisément ce que nous les encourageons à faire avec nous. C'était au cœur de notre sujet.

5.6 Ce que « réfléchir par l'art » a permis de créer ensemble

Vous êtes en vie si et seulement si vous avez une vie psychique. Intolérable, douloureuse, mortifère ou jubilatoire, cette vie psychique – qui combine des systèmes de représentations transversales au langage – vous donne accès au corps et aux autres. Par l'âme vous êtes capables d'actions. Votre vie psychique est un discours en acte, nuisible ou salvateur, dont vous êtes le sujet. (Kristeva, 1993, p. 17)

Durant la journée, nous nous déplaçons continuellement, littéralement, nous changeons plusieurs fois de positions dans l'espace et nous proposons de prendre différentes postures l'une envers l'autre, et chaque femme envers elle-même : le regard que l'on se porte s'en trouve intercepté, altéré, ou plutôt, la place d'où l'on se contemple change tout au long de la trajectoire d'une journée. Nous déplaçons les objets, les meubles, les artefacts et notre relation à ces objets s'en trouvait changée (par exemple, la table de banquet pour l'heure de dîner, que nous montions ensemble dans l'installation ou les chaises disposées en cercle pour la création des conversations). Nous déplaçons nos corps, nous dansions dans l'espace de différentes façons, inférant au corps différentes façons de porter du sens, d'en être traversées.

Le rapport au langage était lui aussi continuellement en mouvance, passant d'un médium à l'autre; en fait, tout devenait médium dans notre quête. Tout ceci rendait visible notre capacité à être *délibérément* mobiles, l'intention étant le moteur de tout acte créateur, de tout geste artistique. Et dans le contexte d'une réflexion sur le vieillissement, cette *vivance* devenait métaphore incarnée d'un acte subversif, citoyen, de réappropriation.

Les textes que nous lisions ensemble au début de la journée amenaient à réfléchir à la notion de rôles, ou ce que Jean-Claude Kaufman décrit comme « des assignations diverses qui tendent à contraindre de jouer des partitions imposées » (Kaufman, 2004, p. 98). Au moment de ces lectures, c'était littéralement ce qui était mis en scène : la nécessaire souplesse, la mobilité, l'adaptabilité, avec nos spécificités ou nos capacités, dans cette danse de rôles. La notion de rôles est incontournable dans toute interaction, dans le théâtre du social ou sur la scène de nos vies privées. Ce qui me semble fatal pour l'être, pour l'âme, c'est de perdre de vue l'impermanence « dans la distribution »; perdre de vue notre capacité à bouger, à alterner dans les rôles. À mon sens, ce n'est pas d'avoir un rôle qui pose problème, qui opprime; c'est de n'en avoir qu'un seul, cette « partition imposée ». C'est ce qui ressortait clairement dans les échanges, les conversations amenant les femmes à réfléchir sur les nombreux rôles qu'elles avaient tenus dans leur vie. Ensemble, nous revisitions nos constructions : « Je » est beaucoup de choses. « Je » n'est pas juste une mère, la femme de, la fille de; « je » n'est pas que vieille, jeune, latino, québécoise, handicapée, aidante naturelle... Et à l'intérieur de chacune de ces places d'identité, être mère n'est pas obligatoirement synonyme de l'être d'une seule façon, ce que Kaufman décrit comme le dédoublement des schémas d'action : pour un même rôle socialement prescrit, ego peut créer des styles variés et donner divers sens à son action (Kaufman, 2004, p. 74).

Dans les micro-ateliers animés par mes collègues, nous proposons une forme de méditation en action, sorte de conversation avec soi-même. Il ne s'agissait pas de tenter de représenter une idée, de donner une forme à ce que l'on pense, mais plutôt de découvrir en faisant. Se laisser surprendre. Chaque femme était invitée à laisser surgir ce qui l'habitait, ombre et lumière dans son territoire intime. Chaque femme était invitée à entrer en relation avec les formes, la texture du papier, la transparence des couleurs, la superposition des pigments et des matières. À se laisser happer par une image, un objet de l'installation :

l'inanimé prend vie lorsqu'on prête attention. En traçant des lignes, je suis totalement dans l'énergie que me procurent les couleurs que j'applique, que tantôt je choisis, tantôt j'ai l'impression qu'elles me choisissent. Je me laisse attirer par une image qui saisit quelque chose en moi. Je ne sais pas encore ce que c'est. Mais je plonge, sans savoir ce que je vais faire, ce que cela signifie. Je laisse mon action se dérouler sans l'entraver par mes jugements, sans désir d'arriver à un résultat déterminé à l'avance. Et cela (me) révèle bien des choses : je peux observer mon esprit. L'acte créateur agit tel un miroir qui me reflète sans artifice. La difficulté à faire silence à l'intérieur de ma tête. La difficulté à me dé-tendre du mental, de mes pensées ou de celles que j'intériorise, qui assiègent mon esprit. Créer de l'espace en dessinant, c'est laisser les « flics »⁹⁰ se déchaîner. Les petites voix, telles des harpies, volent dans ma tête, mais si je prends suffisamment de temps, si je ne prends pas peur avec ma peur qui monte, si je laisse le flot se dérouler sans tenter de harnacher le courant, il se produit quelque chose en moi, en correspondance avec le petit théâtre sur ma feuille. L'état intérieur se trouve altéré. C'est le moment des visions. Comme si l'opérateur artistique me permettait d'atteindre un lieu sauvage en moi, non domestiqué, ou du moins, peu exploré. Je me retrouve dans « ce qui compte vraiment » (Pinkola-Estés, 2007), comme je le disais en introduction dans les visites. Nous pratiquons pour nous seules, à ce moment, ce que nous tentons de vivre ensemble dans les échanges; durant toute la journée de l'atelier. Être en conversation avec soi-même, ce n'est pas être seule dans sa folie; c'est penser. C'est créer du nouveau. C'est une pratique de la liberté, pour reprendre terme de Paulo Freire.

J'ai pu observer tout au long des cinq années comment cette méthode a permis aux femmes de s'entrouvrir sur une dimension d'elles-mêmes qui changeait la dynamique dans le groupe et les espaces réflexifs souvent surprenants que cela suscitait. Cela changeait la façon de se regarder et de se parler les unes les autres. Le rythme de la voix changeait, la respiration, le sentiment de présence l'une envers l'autre. L'esprit de découverte propre au chemin créateur faisait son œuvre et nombre de femmes trouvaient ainsi de nouvelles voies de passage pour contempler ce qui, de prime abord, n'était synonyme que de pertes et de deuils lorsqu'elles arrivaient en début de journée. Comme Lyse P., par exemple, qui a dit à la

⁹⁰ Allusion à Augusto Boal et son expression « le flic dans la tête », les parties en nous qui nous censurent.

fin de sa journée, émerveillée : « Je ne suis pas la même que ce matin » (visite à l'ÉCHO, février 2011). Bien sûr, nous n'avions ni la prétention ni l'illusion de croire qu'une seule journée passée ensemble transformerait la vie des femmes. Mais l'expérience des trois années de tournée nous a montré que le vivre-ensemble déstabilisant que nous proposons déclenchait quelque chose chez pratiquement toutes les femmes qui passaient la journée avec nous. Je peux le vérifier dans les centaines de pages de verbatim des conversations en grands groupes, en suivant le parcours de chaque femme présente.

Certes, la socialisation négative, où la misogynie et l'âgisme sont profondément intériorisés en un dangereux cocktail, agissait tel un filtre puissant, mais les voies d'exploration sans cesse changeantes durant la journée réussissaient à semer un doute créateur. J'ai souvent pensé à la métaphore de *l'Odyssée* en observant la trajectoire des femmes : nous étions comme Ulysse adossé au mât de son navire, les oreilles protégées des chants incitant à l'autodestruction. Si Ulysse avait écouté ces voix, s'il les avait suivies, il se serait abîmé en mer. Il faut faire taire les voix meurtrières pour trouver la force d'être soi, pour continuer son voyage d'individuation.

J'ai pu observer toutes les femmes, les voir cheminer chacune à leur façon, avec ou sans paroles. Elles s'ouvraient l'une à l'autre au gré des heures et ce sont ces voix qui se faisaient entendre dans un réel qui se créait sous nos yeux et dans notre corps pensant. Un réel que nous incarnions ensemble dans un espace-temps partagé. Cette ouverture, cette fissure dans ce qu'on croyait figé, inné, interchangeable, se faisait dans l'ici et maintenant. Un mouvement se créait et c'était cela qui occupait l'avant-plan au gré de la journée. Quelque chose se révélait derrière les murmures, que dis-je, derrière le bruit incessant des messages âgistes intériorisés. Je me suis souvent demandé : peut-être qu'ainsi, les voix s'annulent pour permettre enfin le silence? Et c'est du silence qu'on peut enfin entendre, voir, sentir, sans le filtre de la peur. La peur fabriquée et entretenue dans la culture, que nous avons intériorisée et qui nous tétanise. Mais je m'exprime mal, car je laisse entendre que le but de ces ateliers était de faire taire la peur. En fait, je pense qu'il y a des peurs de différentes natures. Il y a celle, cellulaire, propre à tout instinct de survie; et il y a la peur fabriquée, issue du social mystificateur, celle créée de toutes pièces pour contrôler le corps social, pour contrôler le corps des individus par des chaînes invisibles. Une peur-corset. Or, le but des ateliers était

justement d'atteindre la peur en plein cœur, de la contempler à la lumière du jour sans s'y complaire, de danser avec elle. Le but n'était assurément pas de nous censurer pour correspondre à une image idéalisée de nous-mêmes, de notre vieillissement, mais de réaliser qu'avoir peur, ça ne dit rien de plus que ça. La peur ne signifie pas qu'il est impossible d'agir, de vivre, de lutter, de voyager, ou d'explorer, comme l'écrivait T. S. Eliot dans *Quatre quatuors* :

Nous n'aurons de cesse d'explorer
Et la fin de toutes nos explorations
Sera de revenir à l'endroit d'où nous sommes partis
Et de connaître le lieu pour la première fois.⁹¹

La journée d'atelier était une métaphore de toute une vie. C'était comme si tous les cycles s'y retrouvaient. Et possiblement, les sens qui s'y rattachaient, les sens auxquels nous résistions, les sens qui nous titillaient; les sens que nous laissions, par touches légères, s'imprégner sur le canevas des heures. Et c'est ce que je tentais de mettre en scène avec la complicité de mes « co » : créer devenait tout simplement synonyme de vivre; vivre l'expérience dans la pleine conscience.

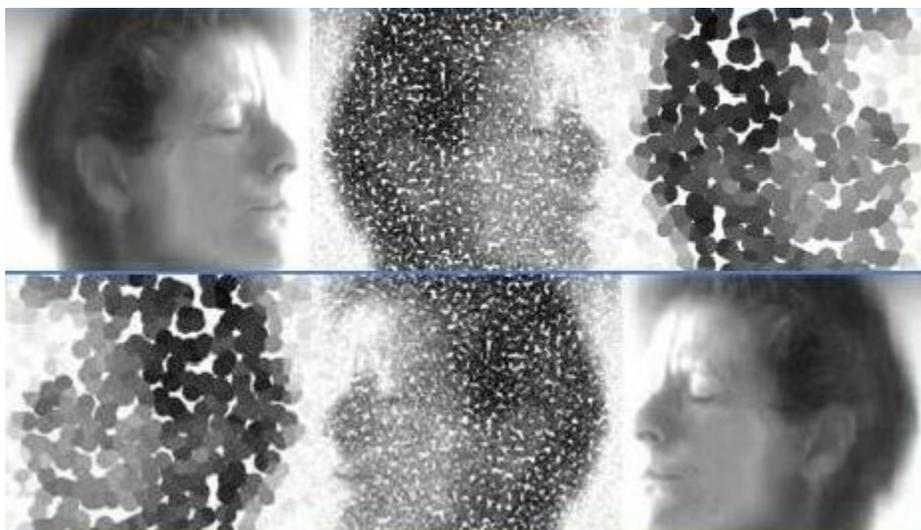
C'est une méthode de l'être, pour être; pour se sentir être, pour être plus. Pour être *avec*.

⁹¹ Dans le même poème, on trouve aussi ce vers extraordinaire : « Les vieillards doivent être des explorateurs ».

INTERMÈDE

Quand on cherche, reprit Siddhartha, il arrive facilement que nos yeux ne voient que l'objet de nos recherches; on ne trouve rien parce qu'ils sont inaccessibles à autre chose, parce qu'on ne songe toujours qu'à cet objet, parce qu'on s'est fixé un but à atteindre et qu'on est entièrement possédé par ce but. Qui dit chercher, dit avoir un but. Mais trouver, c'est être libre, c'est être ouvert à tout, c'est n'avoir aucun but déterminé. Toi, Vénérable, tu es peut-être en effet un chercheur; mais le but que tu as devant les yeux et que tu essaies d'atteindre, t'empêche justement de voir ce qui est tout proche de toi.

Hermann Hesse, *Siddhartha*, 1925, p. 202-203



Il est rare qu'un auteur prenne la mesure exacte d'une œuvre d'art avant la fin de son travail. C'est comme un rêve qui s'épanouit.

(Carson McCullers, 1977, p. 334)

CHAPITRE 6 CONCLUSION

Au moment d'entreprendre cette maîtrise, je cherchais un nouvel équilibre entre ma tête et mon cœur, entre ma quête artistique, mon engagement politique et ma voie spirituelle. J'aspirais à cocréer des conditions favorables au développement d'une vision créatrice émancipatrice dans la communauté où je m'apprêtais à collaborer. *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir* et le contexte réflexif de la maîtrise m'ont servi de précieux laboratoire pour mettre à l'essai des façons de faire que je n'avais pas osé faire avant ou que je n'étais même pas en position d'imaginer. J'ai pu expérimenter des façons concrètes pour mettre la réflexion au centre de la création collective, au même titre que la « fabrication d'images ». J'ai œuvré dans la communauté en m'inspirant de ma pratique d'art relationnel, où l'intimité conditionne ce qui se crée. Le partage de la réflexion créatrice m'a semblé être la pierre angulaire d'un art véritablement communautaire où je suis également apparue comme faisant partie du « nous ».

Mon souci de cohérence m'amena à revisiter mon rôle au sein du collectif de création et à partager ma pratique avec des « co-laboratrices », et non plus avec de simples participantes. Les mots ne sont jamais neutres, comme nous le rappelle Marina Yaguello dans *Les mots et les femmes* : « la langue est un système symbolique engagé dans des rapports sociaux » (Yaguello, 1978, p. 7). Je souhaitais rendre ces rapports visibles en les mettant continuellement en jeu dans le microcosme de notre collectif, en explorant ce que la mobilité des postures allait générer en moi, en nous et dans l'être-ensemble, dans le concret de nos actions créatrices réflexives. Dès le début du projet, je suis apparue dans le groupe comme une artiste-chercheuse à la recherche d'autres chercheuses, notre matière pour la création et la réflexion fût ce qui était agissant dans nos vies. Je proposai une posture d'*epochè* afin que tout serve dans notre quête de sens, l'ombre tout autant que la lumière. Mon processus fut cohérent avec mon sujet, je m'inspirai de ce que j'avais commencé à faire

dans *Détresse et tendresse*, à savoir expérimenter sur moi ce que j'invitais les autres à faire. En proposant aux femmes de s'engager avec moi dans une démarche créatrice réflexive, je devais moi aussi sortir d'une certaine invisibilité. À chacune de nos rencontres, je laissais mon livre ouvert, je partageais avec elles ce qui était à l'œuvre en moi. Je tentais moi-même de vivre dans cet état de vigilance, d'éveil des sens, de conscience du moment présent. Cette posture soutenue a produit un approfondissement de notre projet commun car cela a permis aux femmes de s'ouvrir elles aussi.

J'ai pu constater l'impact incomparable d'une œuvre collective *in situ*, là où les femmes vivent : l'effet miroir les affectait directement au cœur de leur vie. L'effet miroir fut également agissant dans ma vie, car ma posture de « visiteuse » en tournée correspondait à ma posture réfléchissante sur mon passé et mon désir de revisiter mon parcours à la lumière de ce que j'apprenais dans le projet intergénérationnel. J'ai découvert au cours des années que dura ce terrain, que la profondeur réflexive que je recherchais reposait sur une posture d'écoute empathique, qui implique de faire silence. Apparent paradoxe lorsque la visée est une prise de parole. Mais partant du principe que pour permettre une parole incarnée, c'est-à-dire une parole individuelle et collective plus authentique, il est nécessaire de faire taire le bruit extérieur, les opinions relayées sans plus d'examen, le babillage incessant des jugements intériorisés, afin de voir au travers la socialisation et le conditionnement. Car, comme le disait si bien Hannah Arendt :

Les conditions de l'existence humaine – la vie elle-même, natalité, mortalité, appartenance au monde, pluralité, et la Terre – ne peuvent jamais « expliquer » ce que nous sommes, ni répondre à la question de savoir qui nous sommes, pour la bonne raison qu'elles ne nous conditionnent jamais absolument. (1961, p. 46)

Cela exigeait que cette écoute profonde commence par s'écouter soi-même. Qui parle quand *je* parle? Et cette vision que je crois avoir de moi, est-elle toujours actuelle? Qui suis-je sans ces pensées? Nous nous sommes rendues possibles réciproquement par l'intermédiaire de l'art, par son opérativité, en reconnaissant l'évidence : pour que naisse l'intersubjectivité, il fallait d'abord avoir des sujets, pensants et parlants. Des sujets réflexifs et aimants.

Le chemin conscientisé de l'altérité radicale

Autant j'aime me faire raconter des histoires, autant je n'aime pas en raconter. Ce commentaire peut surprendre, après toutes ces pages de récits! Et pourtant, je me rappelle qu'au début de la maîtrise, j'avais dit à ma professeure Jeanne-Marie Rugira : je déteste parler de ce que je fais; je parle rarement de ce que je fais. Elle s'était écriée : mais comment vas-tu faire alors, pour cette maîtrise?! Et de fait, ce fut sans aucun doute ce qui fut le plus difficile, le plus déstabilisant, me pousser à raconter, à déplier, à expliciter. L'expérience m'amenait continuellement hors de mes zones de confort. Mais ce fut le seul chemin envisageable pour me rendre visible, pour prendre des risques équivalents à ceux que prenaient mes collaboratrices; pour en devenir réellement une pour elles.

Pour ce mémoire, j'ai tenté de m'en tenir à un récit au plus proche de l'expérience pour capter l'essentiel de ma quête dans sa beauté complexe. Je cherchais à capter le cœur qui détermine comment je travaille, avec qui je travaille, pourquoi je travaille. En m'astreignant aux exigences d'une écriture réflexive, j'ai pu examiner comment et pourquoi l'art a été, et continue de l'être, essentiel dans la création de *l'être-ensemble* que je recherche. Et en quoi cet *être-ensemble* créateur est essentiel dans ma pratique spirituelle qui à son tour rend cet *être-ensemble* plus subversif, parce que radicalement émancipateur.

Mais « raconter » n'est pas garant de dire la vérité. Je peux me raconter des histoires en racontant une histoire. Alors, qu'est-ce qui fait que le récit dévoile plutôt que masque?

Il y a d'abord l'intention, sans cesse renouvelée, d'entretenir le doute créateur, c'est-à-dire de chercher du sens plutôt que choisir des épisodes pour « prouver » ma narration. Ma méthode s'est enracinée dans les mots de Simone Weil : aimer un étranger comme soi-même implique en contrepartie s'aimer soi-même comme un étranger (Comte-Sponville, 1995, p. 378). C'est-à-dire prendre une distance bienveillante, tout en restant proche de l'expérience; cultiver un esprit curieux, polysémique plutôt que polémique; apprendre à

mieux voir, à voir plus loin, plus profond, à travers d'autres yeux que ceux de l'habitude ou de la peur, à savoir « avec des yeux de voyageur », comme dirait mon amie Josée Lefebvre⁹².

Il y a ensuite, et du même souffle, le nécessaire rapport d'adresse : je raconte « à ». L'autre-vivant me prévient de l'errance. Quand je m'entends prendre des libertés avec la « vérité », je peux me ramener dans le droit chemin. Raconter à quelqu'un (me) rend tangible ma fabulation. Je peux mieux me voir quand je deviens visible à l'autre? C'est précisément cette piste que j'ai empruntée pour tenter de trouver réponse à la question qui me taraudait : que faire quand le cœur me manque? Rechercher l'altérité radicale, qui est cette quête de soi traversant la quête de l'autre.

Paul Ricoeur a écrit que : « l'autre n'est pas condamné à rester un étranger, mais peut devenir mon semblable, c'est-à-dire quelqu'un qui, comme moi, dit "je" » (Courtine-Denamy, 2006, p. 386). Mais l'inverse est tout aussi vrai : je ne suis pas condamnée à rester une étrangère, je peux devenir une semblable, et dire « tu ». C'est ce que je me suis efforcée de vivre à travers mes pérégrinations des dernières années, me tourner vers l'autre pour trouver réponse : prendre refuge, dans le sens de la pratique de l'aïkido, où l'enseignement est d'aller au plus proche du corps de l'autre, car contrairement à ce que l'on pourrait croire, c'est l'endroit où l'on est le plus en sécurité. En d'autres termes, *désantagoniser* l'autre pour en faire un partenaire. Mais pour qu'il y ait expérience d'altérité, c'est-à-dire pour réellement rencontrer l'autre, il faut émerger comme sujet. Pas de rencontres sans sujets. Certes, il peut y avoir « relation », puisque j'interagis avec quelqu'un ou quelque chose, mais pour que cette relation se *déchosifie*, se *désobjectifie*, ou pour reprendre les mots-principes de Martin Buber, pour passer du *je-cela* au *je-tu* (1969, p. 20), pour que je puisse vivre cette relation comme une rencontre, je dois me donner sans réserve comme sujet et reconnaître à l'autre son statut de sujet. En d'autres termes, l'altérité radicale suppose un état de présence, de coprésence : présence à moi, à « l'autre-moi / l'autre-en-moi » (Stein, dans Godart, 2011); présence au monde qui nous traverse. Et cette présence, concept fondamental de la phénoménologie,

⁹² Josée est une artiste travaillant au centre des femmes du Témiscamingue. Elle s'est inspirée de l'expérience *Nous, les femmes* pour la continuer à Ville-Marie.

prend un autre nom dans le bouddhisme engagé de Thich Naht Hanh, cela s'appelle la pleine conscience. C'est la présence pure de Christian Bobin. L'extrême attention de Mireille Best.

L'altérité radicale suppose plusieurs postures entrelacées, opérant simultanément, déterminantes dans la suite des choses : une posture réflexive et créatrice; une posture bienveillante, non jugeante; une posture éthique reposant sur l'accueil et le désir de l'autre, sur la recherche de l'action juste. Car tenter d'accueillir et de mieux comprendre l'autre qui se donne à moi me permet de mieux me comprendre et de faire don de moi à mon tour. Don, comme dans donner, comme dans (me) pardonner, comme dans s'abandonner. Mais *Ego* n'aime pas du tout cette conclusion et résiste avec les griffes! Sans parler d'*Activiste* qui proteste haut et fort! C'est pourquoi la dimension spirituelle est devenue le fil d'or sur la trame de ma pratique artistique et politique : le bouddhisme appelle cette voie « entraînement de l'esprit » ou *lojong* (Trungpa, 2003); la tradition spirituelle chrétienne l'appelle *vertus*, ou pour reprendre les termes de Comte-Sponville, à la suite d'Aristote, « un sommet entre deux abîmes » (1995, p. 12). C'est-à-dire faire appel à quelque chose de plus grand que soi, en moi; plus grand que l'ego, plus grand qu'une cause politique partisane, plus grand que le présent conditionné, ce que j'en suis venue à appeler, un peu timidement, le *plus-grand*. Mais c'est bell hooks qui m'a finalement convaincue d'oser faire un pas de plus, lorsque j'ai lu pour la première fois son audacieux essai « Love as the practice of freedom » (2006). Elle appelle ce *plus-grand*, l'amour; « l'amour comme puissance d'agir éthique » :

Without love, our efforts to liberate ourselves and our world community from oppression and exploitation are doomed. As long as we refuse to address fully the place of love in struggles of liberation we will not be able to create a culture of conversion where there is a mass turning away from an ethic of domination. Without an ethic of love shaping the direction of our radical aspirations, we are often seduced, in one way or the other, into continued allegiance to systems of domination – imperialism, sexism, racism, classism. (hooks, 2006, p. 243)

L'art relationnel en communauté que j'en suis donc venue à pratiquer repose sur une pratique humaniste radicale qui permet de construire du réel. Par humanisme radical, j'entends « l'interconnectivité des oppressions » (hooks, dans Ferrarese, 2012, p. 184) ou la transversalité des -ismes, que je suis tentée d'écrire *isthmes*, tels des ponts entre différents territoires de lutte pour la justice sociale. Mais comme le note hooks, ce qui motive les luttes

– l’indignation, la colère voire la rage devant l’injustice – n’est pas ce qui l’éclaire (Ferrarese, 2012, p. 191). Lorsque l’art se fait outil de compassion dans son action, « lorsque l’artiste pratique une écoute empathique, elle crée de l’espace à l’Autre et donne une voix à chaque personne » (Gablik, 1995, p. 82). Mes remises en question radicales des rapports artiste-public, processus-œuvre, m’avaient amenée à choisir de faire de l’art dans des contextes citoyens, avec du « monde ordinaire ». Je n’ai pas la prétention de *donner* une voix à quiconque, mais plutôt de mettre à contribution mon don pour créer des conditions, des contextes favorables pour que s’élèvent les voix. Pour que les sujets puissent apparaître. Pour que je puisse apparaître avec elles. Et pour que nous nous révoltions ensemble en choisissant d’aimer.

Choisir d’aimer : pour une approche spirituelle de la transformation sociale

Selon bell hooks, sans une « éthique de l’amour », sans notre « capacité à l’empathie » écrit-elle aussi parfois en synonyme, nos efforts pour nous libérer et libérer nos communautés de l’oppression et de l’exploitation sont voués à l’échec : les systèmes de domination finissent par nous emporter, d’une façon ou d’une autre, dans des comportements impérialistes, sexistes, racistes ou classistes (2006, p. 244). En guise d’exemple, elle écrit comment les comportements sexistes de certains grands leaders noirs la laissent perplexe, tout comme la cécité de certaines féministes blanches devant le racisme et la domination planétaire basée sur la race. En examinant de façon critique ces points aveugles (*blind spots*) dans différents milieux militants, hooks en est venue à la conclusion que beaucoup d’entre nous sommes motivés à agir contre la domination seulement lorsque nous nous sentons directement menacés. Souvent, écrit-elle, les efforts ne tendent pas tant vers une transformation collective de la société pour que cessent les politiques de domination, mais visent plutôt simplement à mettre un terme à ce qui nous fait souffrir :

This is why we desperately need an ethic of love to intervene in our self-centered longing for change. Fundamentally, if we are only committed to an improvement in that politic of domination that we feel leads directly to our individual exploitation or oppression, we not only remain attached to the status quo but act in complicity with it, nurturing those very systems of domination. Until we are all able to accept the interlocking, interdependent nature of systems of domination and recognize specific ways each system is maintained, we

will continue to act in ways that undermine our individual quest for freedom and collective liberation struggle. (hooks, 2006, p. 244)

La transformation sociale radicale reposerait donc sur notre capacité à prendre conscience de nos points aveugles et à élargir nos préoccupations de lutte contre l'oppression en nous souciant de la lutte des autres – hooks utilise d'ailleurs le terme « care », difficilement traduisible en français : le mot contient une idée de « prendre en compte », « se soucier de » et de « prendre soin ». Et une éthique qui repose sur l'amour rend cet élargissement possible. L'amour, selon hooks, « est la condition de l'arrachement à la scène du passé, dont le simple renversement est une modalité de son maintien. Persister à reproduire un antagonisme est toujours un mode de conservation des termes qui organisaient la situation politique et sociale antérieure » (Ferrarese, 2012, p. 190). En d'autres termes, il faut changer complètement de paradigme. L'amour, pour hooks, « est une aptitude morale et affective et en tant que capacité, il n'est pas un affect incontrôlable, mais procède d'un choix » (Ferrarese, idem). C'est pourquoi elle a renoué avec l'expression de Martin Luther King *I have decided to love*. Et c'est pourquoi elle en fait aussi une pratique de liberté : c'est là où se tressent la quête de liberté individuelle et la lutte de libération collective. Or, comme toute pratique, et celle-ci est des plus exigeantes, elle demande qu'on s'y exerce. C'est d'abord une voie dans laquelle on décide de s'engager.

À mon sens, pour rendre cette voie envisageable et pour qu'une démocratie participative soit radicalement transformatrice, nous devons d'abord poser la question de la responsabilité envers l'autre, envers le monde. Pourtant, lorsque la notion de démocratie est évoquée, on n'aborde généralement que la question des droits. Simone Weil avait bien cerné cette idée dans *l'Enracinement*. Selon elle, la question de la responsabilité – Weil parle plutôt d'obligation – précède celle des droits :

La notion d'obligation prime celle de droit, qui lui est subordonnée et relative. Un droit n'est pas efficace par lui-même, mais seulement par l'obligation à laquelle il correspond; l'accomplissement effectif d'un droit provient non pas de celui qui le possède, mais des autres hommes qui se reconnaissent obligés à quelque chose envers lui. [...] Un homme, considéré en lui-même, a seulement des devoirs, parmi lesquels se trouvent certains devoirs envers lui-même. Les autres, considérés de son point de vue, ont seulement des droits. Il a des droits à son tour quand il est considéré du point de vue des autres, qui se reconnaissent

des obligations envers lui. Un homme qui serait seul dans l'univers n'aurait aucun droit, mais il aurait des obligations. (Weil, 1949, p. 9-10)

L'expérience des dernières années m'a amenée à penser que lorsque nous travaillons de façon collaborative dans un groupe, c'est seulement la vision du *plus-grand* qui permet de traverser le particulier egocentré et partisan, source de bien des conflits non résolus. La vision du *plus-grand* ne comporte aucun chauvinisme de frontière quelle qu'elle soit, aucune attitude dogmatique. La vision du *plus-grand* est supra nationale, supra intérêt individuel – surnaturel, dirait peut-être Simone Weil. Le *plus-grand* est vu ici comme une intentionnalité qui cherche à inclure plutôt qu'à exclure, à relier plutôt que murer, à comprendre plutôt que juger, à transcender les différences après les avoir honorées plutôt que les marquer au fer rouge du mépris, de l'ignorance ou de l'intolérance. Le *plus-grand* ne s'attache pas aux constructions mentales mais s'y intéresse et tend à les rendre visibles plutôt que les solidifier dans des mystifications. Le *plus-grand* est basé sur la vertu la plus élevée qui soit, l'amour (*agapè*). Ou à défaut de pouvoir aimer, choisir de ne point haïr.

The moment we choose to love we begin to move towards freedom, to act in ways that liberate ourselves and others. That action is the testimony of love as the practice of freedom. (hooks, 2006, p. 250)

Une démocratie créatrice transformatrice sollicite la meilleure part de ses individus, sans pour autant censurer, réprimer dans le déni ce qu'il y a de sombre en chacun de nous. L'ombre est aussi force vive. Mais force mal canalisée. Force blessée. Force malade. Déséquilibre. Comment guérir des maux qu'on ignore ou qu'on ne veut pas voir? Des maux qui pourtant nous traversent, qui nous conditionnent et que nous confondons avec notre nature; avec la nature humaine.

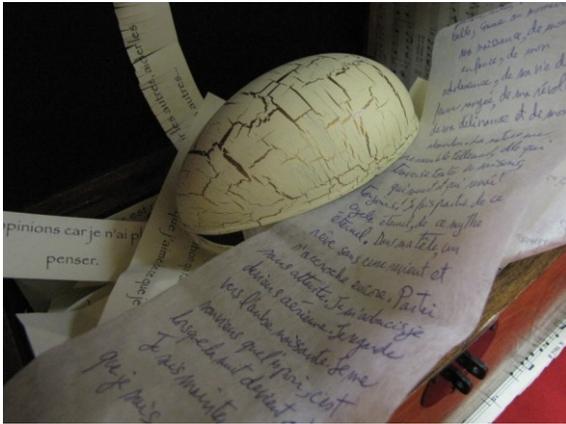
Pour l'exprimer de façon poétique, j'en suis venue à croire que chaque personne naît avec une partie du koan du monde à résoudre. Avec une douleur à apaiser. Une lumière à faire jaillir des ténèbres. J'en suis venue à vouloir voir chacun des visages, entendre chacune des voix dans le grand concert du fleuve de Siddhartha. J'en suis venue à vouloir aimer chacun des cœurs qui battent sur cette planète. Voilà la voie qui me donne du courage, du cœur et des idées lorsque j'en manque. Et c'est ce que l'expérience artistique me permet d'expérimenter, un projet à la fois. Une personne à la fois.

ANNEXE 1 Description de l'installation

Nous montions l'installation avec tous ces éléments ou une partie seulement, selon les lieux visités et ce que les espaces, toujours différents, nous inspiraient et nous permettaient.

LES BOÎTES : La surface extérieure est laissée au naturel, mais vernie, ce qui donne l'impression d'une série uniforme. Mais chaque intérieur est une petite installation en soi, un monde créé par huit des créatrices, explorant un aspect particulier de leur rapport au vieillissement. Elles s'empilent de différentes façons selon les lieux. Parmi les thèmes : les cycles de la vie, la mort et les deuils, l'accompagnement en fin de vie, la naissance-renaissance, l'altération du corps, l'inconscient, la transformation spirituelle dans l'âge. Mix-médias et textes écrits.





L'ESPRIT DES BOÎTES : petite peinture-talisman, accrochée au-dessus de l'installation des boîtes.

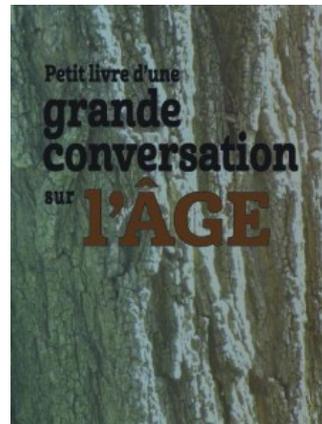
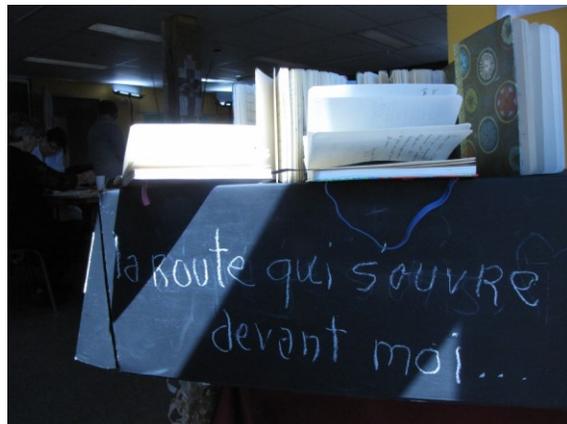
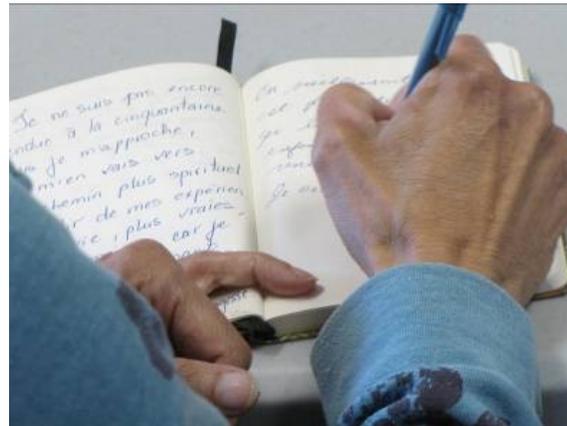


LE BUILDING DE LA CONVIVIALITÉ : structure en carton d'environ quatre pieds par trois pieds, ressemblant à un petit immeuble dont on aurait enlevé les murs extérieurs et dont on voit l'ossature, avec ses petits appartements séparés de cloisons amovibles. Des séries de photos dans chacun des « appartements », des chaises vides sur fond de racines d'arbre. Des portraits de femmes. Les petits livres de conversation sont disposés dans la structure, faciles d'accès. Des acétates transparents avec des reproductions agrandies des différentes graphies que l'on retrouve dans les livres tapissent la structure à différents endroits, tels de petits hiéroglyphes. Le building repose sur un socle, une valise en carton peinte en noir d'où émergent des racines en papier. Des messages différents à chaque visite étaient écrits à la craie sur la valise, sur le thème : conversation, lumière et ombre dans mon vieillissement. Deux petites chaussures peintes en blanc avec les mots : *je suis ici*. Le building fut abandonné au courant de l'hiver 2011 : les femmes que nous visitions occupaient désormais « les chaises vides ». Les livres étaient directement disposés sur la valise noire.





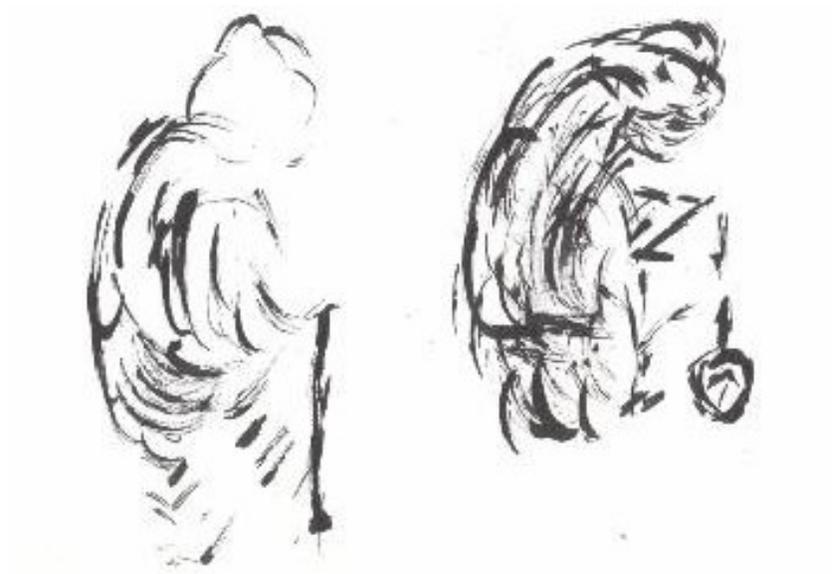
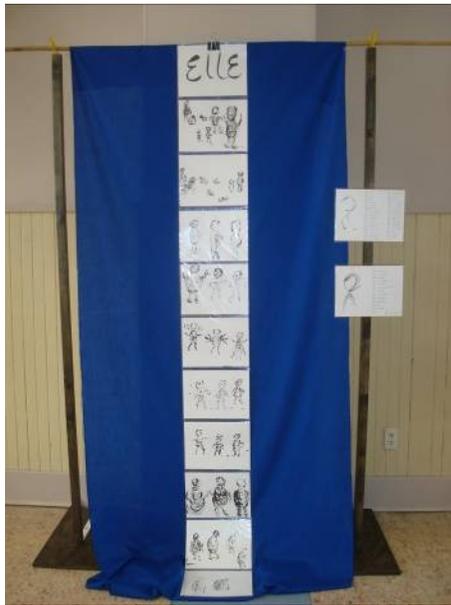
LES PETITS LIVRES DE CONVERSATION : Avant d'entreprendre la tournée, 81 personnes, majoritairement des femmes, de 15 à 98 ans, avaient écrit dans nos livres, qui ont continué de circuler puisqu'ils étaient intégrés dans l'installation lors de la tournée.



MOSAÏQUES PHOTO : une centaine de photographies sur le thème du corps et du portrait, réalistes ou poétiques, liens avec la nature, textures, etc.



ELLE, une série de 20 dessins à l'encre de Chine, sur le cycle de vie d'une femme. Le texte d'accompagnement, sorte de poésie du quotidien, est disposé tout proche, faisant partie de l'œuvre.



LE PARCHEMIN : une longue bande de papier kraft, collage photo, sur le thème de l'empreinte.



MOSAÏQUES : Trois montages-photos en mosaïques sur papier, 3 X 5 pieds, sur le thème du corps des femmes et la nature.



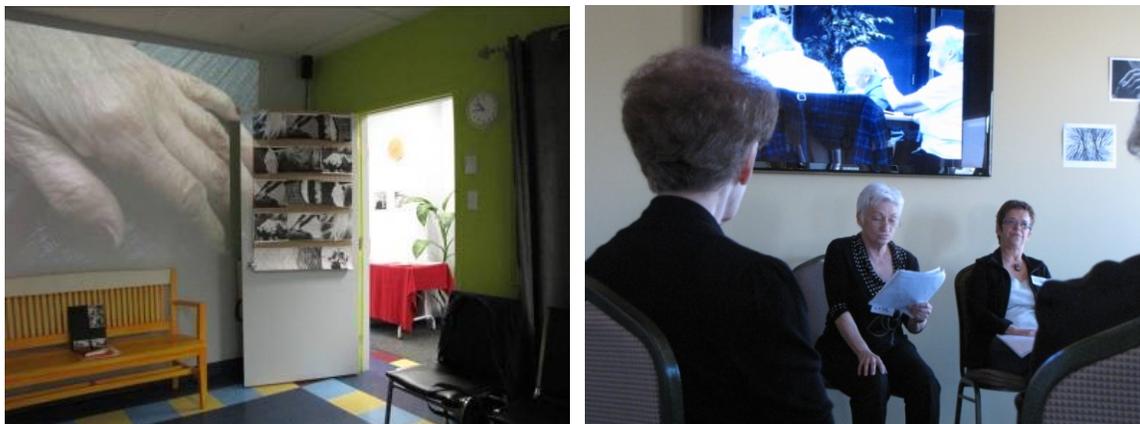
L'ARBRE : une toile peinte suspendue sur un support d'écran de projection ou toute surface possible, selon les lieux visités. C'est un arbre qui repousse d'un tronc mort. *L'arbre déraciné* explore le lien entre l'immigration et la renaissance, le voyage intérieur et la quête de vie jusque dans le grand âge. Un texte d'accompagnement de la créatrice est disposé tout proche. La peinture a été réalisée à partir d'une photo prise par la créatrice, plusieurs années auparavant.



INSPIRATIONS : Georgia O'keeffe, Louise Bourgeois, Jacqueline de Romilly, des mains de femmes très âgées, des racines enchevêtrées et une photo des cinq générations de femmes dansant ensemble (avec la chorégraphe Liz Lehrman).



PROJECTIONS : des photos prises sur le vif lors des ateliers étaient projetées tout au long des rencontres. Ce diaporama a donc grandi au fil du projet.



DOCUMENTATION : plusieurs textes déposés à l'intention des visiteuses : mots des créatrices présentant leurs travaux et préoccupation; textes poétiques que nous lisons à voix haute, avec les participantes, au cours de la rencontre; texte de présentation de notre projet et mon document de réflexion sur les mythes et la réalité du vieillissement, « Considérations sur l'âge ». Aussi, livres phares qui nous avaient servies tout au long de la démarche.



ANNEXE 2 Ma partie dans l'œuvre collective



Série de photos : première photo de moi bébé, prise à Rimouski et regardant l'objectif; gros plan de deux visages sans âge, lors d'une danse avec ma précieuse collaboratrice du temps des Tribades, Andrée Dumouchel; découpage d'une photo de moi et Diane Trépanière en plein travail; montage d'une photo d'arbre; une échographie d'un petit bébé non encore né; deux longues bandes photos, style cinéma, tenu par une mince branche de bambou traversant la boîte : *Peter, une jeune fille anglaise* et l'arbre que je vois de ma table de travail, en hiver.

Artefacts : un coffre en contenant un autre plus petit en marqueterie, offert par une amie aujourd'hui décédée, qui en contenait un plus petit encore; petits bâtonnets d'encens, de couleur rouge, que j'ai allumés dans la dernière année où j'ai accompagné ma mère; le bracelet (brisé) provenant d'Afrique du Sud que je lui avais offert à la fin de sa vie; un petit objet fait de piques en métal sur lequel je disposais une perle bleue, offerte par une étudiante de Goddard; un carillon offert par Diane Trépanière, que j'utilisais pour l'animation; un os d'animal, des plumes d'oiseaux, petits morceaux de bois, et minuscules cocottes; un acétate sur lequel j'ai écrit, à la main :

Une ligne de faille qui ne s'arrête jamais
 Vie – mort – vie je suis née hier je suis née demain
 Je suis née maintenant je nais
 Mes racines traversent les siècles traversent mon corps traversent mon visage
 je suis morte tellement de fois
 je disparaissais je réapparais sous d'autres traits d'autres cieux
 je suis une femme je suis un homme je suis une bête je suis une souche je suis une pierre
 je suis métal et je suis source je suis animale, végétale je suis d'ici et maintenant
 je vieillissais avec les mythes je vieillissais avec la matière en fusion au cœur de la planète bleue
 je suis là pour veiller sur les feuilles l'été pleurer l'absence l'hiver
 Mourir, ce n'est pas disparaître
 C'est permettre de renaître
 Racines profondes tout autour le cœur dans le ciel
 Vieillir tressaillir jaillir

Texte de présentation de ma boîte (dans le document « Mots des créatrices ») :

La vie, la mort, la vie. Des boîtes qui s'ouvrent à l'infini car ce n'est jamais terminé. Cela conduit toujours plus loin, plus profond, plus petit. Je porte en moi les atomes des personnes qui m'ont précédée. Je prolonge la vie et d'autres prolongeront la mienne. Vie, mort, vie. Il y a une ligne, une lignée, qui ne s'arrête jamais. J'apprends de la mort des personnes que j'accompagne. J'apprends à vivre en vivant jusqu'à l'infini du souffle. Je n'ai pas peur de la mort. Je porte ma mort depuis que je suis née. À vrai dire, je suis morte tellement de fois depuis que je suis née. Je regarde des images de mon passé... Morte, cette petite fille assise dans la chaise de jardin à Rimouski. Morte, cette enfant qui fait sa première communion. Morte, la tromboniste qui faisait vibrer les murs de sa chambre. Morte, cette jeune femme remplie de colère et animée par la flamme de ses vingt ans. Morte, la fille de ma mère car morte ma mère. Morte, cette artiste de performance devant des spectateurs médusés et jamais rencontrés. Morte, mon amitié avec Aïda le jour où sa voiture a embouti un camion dix-huit roues. Morte, morte, morte tellement de fois, et ainsi, les graines de ces fleurs de vie se sont replantées dans la terre. Replantées dans mon cœur et dans celui d'un enfant en Afrique du Sud. Replantées et enracinées dans le ciel. Mourir, ce n'est pas disparaître. C'est permettre de renaître.

ANNEXE 3 Les textes lus en tournée

Les voix tressées

Texte de Suzanne Boisvert, à partir des mots des femmes de l'atelier 2009-10. Nous en faisons la lecture à vue avec les femmes participant à nos ateliers.

VOIX : 63 ans.

VOIX : 74 ans.

VOIX : 43 ans.

VOIX : 81 ans.

VOIX : 28 ans.

VOIX : Qui suis-je derrière mes masques? Où se cachent mes rêves enfouis?

VOIX : Je me regarde...

VOIX : ... une tempête, une pluie de feuilles, mon cœur tendre qui veut se révéler...

VOIX : Tu es belle!

VOIX : Est-ce que le miroir de ton cœur est profond?

VOIX : C'est un passage et il faut que je plonge...

VOIX : Et qu'est-ce que tu trouves quand tu plonges?

VOIX : Des couches de peaux mortes. Un mur entre moi et le monde.

VOIX : Et il n'y a pas de crème pour ça!

VOIX : Non! Et les années passent, passent, passent...

VOIX : Je me regarde... le temps passe et je ne sais plus qui je suis...

VOIX : Mes rides. Mes rides sont profondes comme des crevasses, elles révèlent ce qu'il y a en dessous des apparences...

VOIX : C'est moi! C'est enfin moi!

VOIX : C'est moi, telle que j'ai toujours été, depuis la nuit des temps...

VOIX : C'est moi à travers la turbulence du monde...

VOIX : J'émerge, je jaillis, je ris!

VOIX : Je regorge de formes et de vie!

VOIX : L'arbre-fantôme apparaît de mes rêves enfouis... n'ayez pas peur!

VOIX : Je n'ai pas peur... Je n'ai plus peur... je n'ai plus le temps d'avoir peur!

VOIX : Je ris à gorge déployée parce que ma tête est heureuse! Elle n'est pas folle du tout ma tête!

VOIX : Je sais!

VOIX : Je suis là pour rester...Jusqu'à mon dernier souffle.

VOIX : Oui, oui, c'est bien beau tout ça, mais...Où est-ce qu'il faudrait que j'aïlle pour être bien à mon âge?

VOIX : Mais qu'est-ce que tu chantes là?

VOIX : Qu'est-ce qui arrive au retour d'âge?

VOIX : Au retour de quoi? Retour de qui?

VOIX : On dirait que personne me voit, personne me croit!

VOIX : Ça m'écœure!

VOIX : On dirait que je n'existe plus!

VOIX : En dehors de la jeunesse, point de salut!

VOIX : On dirait que je ne suis plus...?

VOIX : Je ne suis plus : je suis « vieille »!

VOIX : Eille, WOYE les moteurs!

VOIX : Pis à part ça, c'est quoi être vieille?

VOIX : Ouan! À partir de quel âge on est « vieille »?

VOIX : Pourquoi j'ai toujours l'impression de me faire avoir, et jamais de me faire voir ?!

VOIX : Je suis fatiguée...

VOIX : C'est l'âge qui fait ça... c'est qu'on n'a plus 20 ans!

VOIX : Mais non, c'est pas ça! Je suis fatiguée d'être enfermée dans une image qui ne me ressemble pas!

VOIX : La femme invisible, c'est moi!

VOIX : Non! C'est moi!

TOUTES : C'est moi!

VOIX : Ça fait peut-être 40 ans que je ne porte plus de gaine, mais on dirait qu'aujourd'hui...

VOIX : ... c'est le corset des images qu'on m'impose qui m'empêche de respirer!

VOIX : Liberté 55, botox, « t'as pas l'air de ton âge », crème 8e début, bain de boue, liposuccion, antiride, lifting... la p'tite madame est submergée!

TOUTES : Au secours!

VOIX : Oh! J'pourrais virer le monde à l'envers tellement j'étouffe!

VOIX : Je suis qui, moi, dans toutes ces images où je ne suis pas?

VOIX : En dehors des images, point de salut!

VOIX : Les années passent, passent, passent...

VOIX : Je me regarde dans le miroir... Mon image craque... je craque de partout!

VOIX : Et qu'est-ce que tu trouves quand tu l'enlèves enfin ton corset?

VOIX : Je me vois nue pour la première fois... Scandale!

VOIX : C'est qui cette personne qui me regarde dans mon miroir, est-ce vraiment moi?

VOIX : Je ne veux pas voir une autre personne résignée! Le désespoir, je n'aime pas ça!

VOIX : Je jette mes illusions avec mes vieux vêtements, mes vieilles espérances, mes vieilles habitudes...

VOIX : Je n'ai plus rien à perdre! J'étouffe trop!

VOIX : Est ben tannée « la p'tite madame » ... tannée de vouloir plaire à tout le monde!

VOIX : Et vous savez ce qu'elle dit la « p'tite madame » aujourd'hui?

VOIX : Je défais le corset et je jaillis, j'explose... je m'expose!

VOIX : Oh! Oh! Ça dérange!

VOIX : Oh! Oh! Ça déménage!

VOIX : Je reprends forme, je reprends ma forme. Je retrouve ma voix.

VOIX : Je mets mon pied à terre et la terre en tremble de vie!

VOIX : Je deviens musique, je deviens océan, plus rien ne m'empêchera de faire des vagues!

VOIX : À partir d'aujourd'hui, appelez-moi la Grande Dame, goddammm!

VOIX : Je défais mon corset et je jaillis, j'explose... je m'expose!

VOIX : Mon miroir devient comme mon reflet dans l'eau...

VOIX : Je veux que l'âme trouve de la place! Je veux que mon âme soit écoutée!

VOIX : Ça demande du temps, ça demande de l'espace aussi...

VOIX : À force de silence et d'oiseaux, à force de mouvements et de mots, des portes s'ouvrent!

VOIX : Où est-ce qu'il faudrait aller pour être bien à mon âge? Voyons donc!

VOIX : Où est-ce qu'il faudrait aller pour être bien? Mais ici voyons!

VOIX : Ici et maintenant et partout... mais ensemble!

TOUTES : Nous sommes incommodes. Nous sommes incommodées. Nous sommes démodées? Nous sommes d'un autre temps. Nous sommes de tous les temps. Nous sommes de tout temps. Nous sommes en dehors du temps...

NICOLE : Nous sommes ensemble, ici et maintenant!

LES ÂGES

Texte de Marie-Iris Légaré, à partir des mots des femmes de l'atelier 2009-2010. À chacune des visites, les trois coanimatrices en faisaient la lecture et dédiaient le texte aux femmes présentes.

Je n'ai pas d'âge.

Je ne connais rien ni personne, à part l'obscurité. Recroquevillée, j'apprends à me déplier dans la lumière. Le monde est en moi, je suis dans le monde. Des sons, des odeurs, des frôlements me chatouillent, me hérissent, m'enchantent.

J'ai l'âge des conquêtes qu'il me reste à faire.

J'ai l'âge des dents.

Cela me fait pleurer. Mais j'ai aussi l'âge de rire. Mon cœur clinquant de grelots rit à gorge déployée. Je vis dans un monde de sensations. La soie, la pierre, le feu, l'eau. Le vertige quand mes parents me propulsent dans les airs. Et la queue du chat qui me fascine.

J'ai l'âge des premières précautions à prendre.

J'ai l'âge des mots.

Soudain, je deviens une fille, une femme en devenir. J'apprends que certaines choses ne sont pas pour moi, et que d'autres me seront réservées. Cela ne m'enchant pas toujours. Je parle, je dis, je nomme, j'invente, je crée. J'apprends à la fois à me connaître et à me domestiquer. On me lit *Les petites filles modèles*. J'apprends que je déteste le rose.

J'ai l'âge des caprices.

J'ai l'âge des certitudes.

Ma vie est réglée par les cloches des récréations, par le passage des saisons, par les vacances de l'été. Depuis que je porte des bottes, je ne joue plus à me salir. Je raisonne. Je suis raisonnable. J'ai des idées sur tout et je ne comprends pas ce que les adultes trouvent si drôle quand je les exprime. Je ne suis pas prise au sérieux.

J'ai l'âge du doute et de l'incertitude.

J'ai l'âge de la colère.

Adolescente, je suis convaincue que mon destin est déjà tracé et ça me révolte. Je sais que certaines choses sont exclues pour moi, que je devrai me contenter de ce que l'on réserve aux femmes. Je sais aussi qu'on m'a menti... Je ne suis pas comprise, ça m'écœure! J'en veux aux adultes de m'avoir bercée de contes de fées. Je suis déchirée par le milieu.

J'ai l'âge du cœur brisé.

J'ai l'âge des responsabilités.

Je me fabrique un masque que je porte en permanence. Je suis une matière brute que je peux sculpter, tailler, façonner en fonction de ce que l'on attend de moi. À votre service! Je cours, je plie, et je ne sais plus comment je suis faite. Métro-boulot-dodo, servir les autres, aider les autres, soutenir les autres. Je n'ai plus d'opinions car je n'ai plus de temps pour penser. Je me sens comme une statistique en trois dimensions.

J'ai l'âge d'oublier que j'existe pour moi.

J'ai l'âge de la révolte.

J'ai tellement voulu plaire aux autres que j'ai étouffé mon essentielle. Mon corps veut sortir de la muraille. Mon corset de femme parfaite va exploser! Des couches de peaux mortes tombent de mes épaules. J'apparais enfin. Parfois, il faut passer par les cimetières pour ressortir dans le jardin.

J'ai l'âge de la renaissance, à la fois pareille et différente.

J'ai l'âge de la liberté.

J'ouvre les portes de ma cage. J'en voulais de l'espace, j'en ai! Je suis, j'agis, je me libère, j'accueille, je me répands, je touche, je m'élève. Enfin, je suis dans le soleil de mon âme. Je me prends à pleins bras. Je n'ai plus besoin de permission parce que désormais, je me donne toutes les permissions.

J'ai l'âge de laisser mon cœur tendre se révéler.

J'ai l'âge de la dépendance.

Mon hiver est à quelques kilomètres de jours. Le souffle me manque, le froid me gagne... Dans ma longue vie, j'ai eu beaucoup de colère et beaucoup de peur. De l'amour aussi. Que me reste-t-il, quand les mots me manquent... il y a aussi du merveilleux dans le fait de dépendre d'autrui... lorsque l'âme est écoutée, qu'elle trouve de la place. Ce qui reste de bon, c'est l'amour. J'ai compris ça ces dernières années, à cause du corps qui fait mal. Mon corps parle, même sans mots. Je parle avec mon cœur. Je vis en profondeur. Mon corps est usé, mais d'une vivance incroyable! Je palpète! Dans ma tête ça tourbillonne. J'aime avec un cœur qui ne vieillit pas.

J'ai l'âge des sentiments d'au-delà des mots.

Je suis une femme de tous les âges. Je suis une femme sans âge. Il se fait tard dans ma nuit. Je redeviens telle que j'étais, telle que j'ai toujours été. Je réintègre ma maison. Je me réconcilie avec ma vie. C'est moi, la vieille pomme plissée, ridée, brunie. Je suis belle, comme au moment de ma naissance. La nature me ressemble tellement, elle qui meurt et qui renaît toujours! Je fais partie de ce cycle éternel, de ce mythe éternel. Je m'adoucis, je deviens aérienne. Je me souviens que l'espoir, c'est lorsque la nuit devient aube.

BLANDINE ET ROSALIE (extraits)

Texte de Françoise Gervais et Nathalie Fortin, coaching à l'écriture : S. Boisvert

ROSALIE :

Grand-maman Blandine, c'est moi Rosalie
 Mon Dieu, t'es ploguée de partout,
 Ton front saigne,
 Ta salive coule sur le bord de tes lèvres,
 Comme tu es belle!
 En fait, maman te ressemble un peu.
 La chambre est bleu pâle
 C'est qui à côté, dans l'autre lit?
 Je remonte ton oreiller,
 T'as l'air de mal dormir, t'es ben mal placée,
 L'infirmière vient de faire sa tournée.
 E'me dit que je peux te parler
 M'entends-tu?
 Grand-maman, tu te souviens?
 J'étais heureuse
 J'aimais quand tu me racontais des histoires,
 Je me collais, tu m'serrais fort.
 On riait fort toutes les deux, pour rien, des fois.
 J'ai essayé de te faire aimer ma musique heavy metal
 C'était vraiment pas ton genre
 Attention je vais essayer ton nez
 Ton nez coule grand-maman.
 Combien de fois dans le sable on a fait des châteaux?
 Et les vagues les emportaient
 Je pleurais à chaudes larmes.
 Tu te souviens dans ton jardin
 On a planté des légumes
 Et le chat d'à côté venait les déterrer.
 Toute notre récolte... maudit chat!
 Tes yeux restent fermés,
 Je vais m'étendre à côté de toi, comme autrefois
 Tu ronfles grand-maman, tu fais des sons.

BLANDINE RÊVE :

88 ans, une éternité,
 Une loyauté, une croisée, une corvée
 Venez rencontrer un corps rescapé,
 Des journées, des années à passer au travers des difficultés
 Avancer vers la grotte humide
 Recevoir des gouttelettes d'étoiles
 S'approcher des résidus séchés

S'éclairer de noir et de brun et de rouille
Remonter le temps
Sortir de la pénombre
La grisaille s'installe dans mes yeux entr'ouverts
Ma peau plissée par le temps, s'étire
Je ne suis pas morte, je veux renaître
Avant qu'il ne soit trop tard
(...)

ANNEXE 4 Calendrier de tournée

2010/2011

Coup d'essai : La Marie Debout
Hochelaga-Maisonneuve, Montréal
28 avril 2010

Rencontres 1 et 2 : Congrès de l'R des centres de femmes
Chicoutimi
2 ateliers, 10 juin 2010

Rencontre 3 : La Marie Debout
Hochelaga-Maisonneuve, Montréal
18 octobre 2010

Rencontre 4 : CÉAF (Centre d'éducation et d'action des femmes de Montréal)
Centre-Sud, Montréal
21 octobre 2010

Rencontre 5 : Centre Avec des Elles
Saint-Gabriel-de-Brandon
17 novembre 2010

Rencontre 6 : Centre des femmes de Verdun
Montréal
27 janvier 2011

Rencontre 7 : Centre des femmes de Beauport
Beauport
14 février 2011

Rencontre 8 : Écho des femmes de la Petite-Patrie
Montréal
21 février 2011

Rencontre 9 : Centre des femmes de Rosemont
Montréal
23 mars 2011

Rencontre 10 : Pavillon Lise-Watier
Hochelaga-Maisonneuve
14 avril 2011

Rencontre 11 : Centre des femmes de Saint-Laurent
Montréal
26 avril 2011

Rencontre 12 : Com'Femme
Brossard
6 mai 2011

Rencontre 13-14 : CFIA – Centre des femmes d'ici et d'ailleurs (Villeray)
Montréal
18 et 25 mai 2011

Rencontre 15 : Congrès de l'IR des centres de femmes
Montréal
Kiosque d'information, rencontres informelles
15,16 et 17 juin 2011

2011/2012

Rencontre 16 et 17 : Centre des femmes du Grand-Portage
Rivière-du-Loup
27 et 28 septembre 2011

Rencontre 18 et 19 : Centre de femmes de la Vallée de la Matapédia
Amqui
4 et 5 octobre 2011

Rencontre 20 et 21 : Maison des femmes de Rimouski
Rimouski
7 et 8 octobre 2011

Rencontre 22 : Centre des femmes La Colombe
Sainte-Agathe
20 octobre 2011

Rencontre 23 : Centre de femmes L'Essentielle
Belœil
25 octobre 2011

Rencontre 24 : Centre des femmes de la MRC du Granit
Lac-Mégantic
10 novembre 2011

Rencontre 25 : Centre des femmes l'Héritage
Louiseville
23 novembre 2011

Rencontre 26 : La Marie Debout
Hochelaga-Maisonneuve, Montréal
Récits de tournée
26 janvier 2012

Rencontre 27 : Centre de femmes l'Autonomie en soiE
Saint-Hyacinthe
3 février 2012

Rencontres 28 et 29 : Maison des femmes des Bois-Francs
Victoriaville (en collaboration avec Parmi Elles de Bécancour)
9 et 10 février 2012

Rencontre 30 : Centre de Femmes du Haut-Richelieu
Saint-Jean-sur-Richelieu
24 février 2012

Rencontre 31 : Événement Journée internationale des femmes
du secteur de l'Érable
Plessisville
Récits de tournée
1er mars 2012

Rencontre 32 : Carrefour des femmes du Grand Lachute
Lachute
8 mars 2012

Rencontre 33 : D'main de femmes
Valleyfield
14 mars 2012

Rencontre 34 : Centre de femmes Entre Ailes
Sainte-Julie
28 mars 2012

Rencontres 35 et 36 : Centre de femmes Au Quatre-Temps
Alma
10 et 11 avril 2012

Rencontre 37 : Centre-Femmes de Beauce
Saint-Georges
24 avril 2012

Rencontre 38 : Collectif féministe Rouyn-Noranda Entre-Femmes
(en collaboration avec les Centres de femmes L'Érige et du Témiscamingue)
Rouyn-Noranda
4 mai 2012

Rencontre 39 : Regroupement de femmes de l'Abitibi-Témiscamingue
Rouyn-Noranda
5 mai 2012

Rencontre 40 : Le Regroupement des femmes de Valcanton
Val-Paradis
8 mai 2012

Rencontre 41 : Femmes d'action, Femmes de résultats
Villebois
10 mai 2012

2012/2013

Rencontres 42 et 43 : Congrès de l'R des centres de femmes
Shawinigan

2 ateliers, 14 juin 2012

Rencontre 44 : Centre des femmes de Forestville
Forestville

18 septembre 2012

Rencontre 45 : Centre de femmes L'Étincelle
Baie-Comeau

20 septembre 2012

Rencontre 46 : Centre de femmes aux 4 Vents
Sept-Îles

24 septembre 2012

Rencontre 47 : Centre Le Volet des femmes
Aguanish

27 septembre 2012

Rencontre 48 : Centre des femmes de Laval
Laval

24 octobre 2012

Rencontre 49 : Centre de femmes Signée femmes
Rivière-Rouge

7 novembre 2012

Rencontre 50 : Centre des femmes du Val-Saint-François
Richmond

16 novembre 2012

Rencontre 51 : Centre de femmes du Témiscamingue
Ville-Marie

Récits de tournée

26 novembre 2012

Rencontre 52 : Centre de femmes du Témiscamingue
Ville-Marie

Atelier intensif

27 et 28 novembre 2012

Rencontre 53 : La Marie Debout
Hochelaga-Maisonneuve, Montréal

31 janvier 2013

Rencontre 54 : Centre de femmes Ainsi soit-elle
Chambly

18 février 2013

Rencontre 55 : Centre de femmes Les Unes et Les Autres
Saint-Jérôme
27 février 2013

Rencontre 56 : CÉAF – Centre d'éducation et d'action des femmes
de Montréal
Centre-Sud, Montréal
18 mars 2013

Rencontre 57 : Centre des femmes Memphrémagog
Magog
9 avril 2013

Note : se sont ajoutées au calendrier, deux journées d'ateliers pour le tournage au CÉAF en mars 2013, à Rivière-du-Loup en mai 2013, à Ville-Marie en septembre 2013 et à Louiseville en octobre 2013; une journée d'atelier à Montréal en octobre 2013.

ANNEXE 5 Paroles de « co » et retour sur l'expérience

Les textes qui suivent étaient mis à la disposition des femmes lorsque nous allions animer l'atelier, sous le titre « Mots des créatrices ».

Nicole Desaulniers

Je cherche à approfondir, à dire mon malaise ombrageux à vieillir et dans ce processus, je sens poindre plus d'étoiles lumineuses dans le processus de « dire » et « d'inter-relations », d'échanges avec d'autres femmes. Je veux communiquer. Je fais cette œuvre pour exprimer mon malaise social parfois très grand d'être « moins » importante en vieillissant. Je veux dire que j'existe encore, que je suis encore vivante, encore « humaine » jusqu'à la dernière seconde.

La partie sur ma mère : je veux dire que maman m'a appris beaucoup même à travers cette maladie ingrate qui ressemble à la maladie d'Alzheimer. Vivre et sentir le moment « présent » sans passé, ni futur. Sentir la vie sans attente. Transmuter la mort de ma mère.

Nathalie Fortin

J'explore un nouveau défi, celui d'écrire. Des fois, j'ai de la facilité et d'autres fois non, je n'ai pas d'inspiration. D'autres fois, ça sort bien. Quand j'écris, ça me fait du bien. Je laisse mon esprit aller et de belles choses sortent de moi. Je dois dire que j'ai un plaisir fou quand ça va bien! J'aime beaucoup ça! Le texte : c'est la vie de deux femmes qui se ressemblent un peu. C'est sur le lit de mort de *Blandine* que *Rosalie* connaît vraiment la vie de sa grand-mère et elle se demande comment elle a pu faire pour passer à travers cette vie si dure. *Rosalie* est très contente que sa grand-mère se laisse aller en lui parlant de tout et de rien. Les deux femmes se rapprochent et ça fait une belle histoire.

Bernadette Gervais

Mon œuvre ne prend pas beaucoup de place. Comme ce que j'aime être dans le groupe. C'est là et ça se tient bien. C'est tout nouveau. Je viens tout juste de le visualiser cette semaine. J'ai fait du progrès depuis le début et j'en suis fière. Ça se concrétise, avec de la patience, on arrive à tout. Les idées viendront à qui sait attendre. Je veux m'exprimer avec des mots, en explorant dessins, collages, par des couleurs et montages divers. C'est un peu ça. Ça peut être ça aussi. L'imagination c'est créatif!

Françoise Gervais

Mon œuvre a deux parties puisque nous sommes deux. Une œuvre écrite, une œuvre parlée, une œuvre enregistrée. Une œuvre qui voyage avec les autres œuvres. Montrer la résultante de plusieurs boîtes différentes et semblables à la fois, une action libre! « Comme

elles se voient faire partie de la vie », les femmes pourraient être vues dans leur simplicité. Pourtant les cris sont là, muets. Il faut les ressusciter. Les exposer dans une lumière chaste et douce. Et la mort qui veille dans leurs souffrances qui ne connaissent pas de fin. Leur fragile liberté ressent toujours le danger.

L'art dans la foule des gens. Je ne touche pas à pleines mains cette bulle, j'effleure, je tatillonne, je partage, je mets des mots ici et là, je les relis et j'essaie d'y voir ces femmes qu'on ne sait pas voir. Des fois j'ai l'intuition que c'est pas si utile que ça pour le monde entier; les guerres, les malheurs quotidiens m'enfargent, mais dès que je me retrouve devant chaque boîte, devant chacune de nous, je me surprends à vouloir résister et trouver que notre action, maillon par maillon, resserre la chaîne, et la grandeur de notre branle-bas de combat m'apparaît tout à coup : il faudra bien nous regarder et nous voir vraiment.

Lise Gratton

Cette démarche réflexive par la créativité participe à lever le voile de la confusion et me révèle parfois des images bien confrontantes, la croix par exemple. J'apprends à dédramatiser.

Le parchemin déroulé à la verticale porte l'empreinte de mes pas sur cette terre. Mes pas mêlés à ceux de milliards de femmes et d'hommes. Il expose des photos de mains vieillies par les tâches, par le temps, par le soleil joyeux et par les nuits froides à pleurer. OMBRE / LUMIÈRE ET VIEILLISSEMENT. Cet arbre qui s'impose, qui revient. Cette cicatrice comme une bouche ouverte. Ce fond surexposé presque lumineux. L'arbre relie la terre au ciel. La vie symbolisée par l'arbre. Et l'âme! L'âme sans corps-psyché consciente! C'est la mort. Quatre chemins. Quatre points cardinaux. Un carrefour, un centre. Un.

Avec la Grotte, j'aspire à plus de liberté d'être, d'agir et de partage. Huit personnages sont en moi et certaines me font la vie dure. Ça me prend parfois beaucoup d'énergie pour maintenir le cap. Certaines personnages font partie de mon ombre (mes contradictions par exemple), tandis que d'autres sont lumineuses et coopératives. Toutes ont des forces et des faiblesses. Alors la Grotte est mon lieu imaginaire où toutes sont invitées à entrer en relation pour que règne l'harmonie dans la demeure... en l'occurrence, dans ma tête, dans mon corps et dans mon cœur!

BIENVEILLANCE-EMPATHIE-PERSÉVÉRANCE envers TOUTES ces personnages, voilà en ce moment les qualités, les valeurs qui m'inspirent pour tenter de résoudre les conflits à l'intérieur de moi. Et en entrant en contact avec la partie la plus profonde et la plus saine en moi, cette partie qu'on appelle *le soi* ou *l'âme* ou *ce quelque chose à l'intérieur de plus grand que soi*, j'arrive à amorcer certains dénouements. Ce n'est pas facile. C'est parfois très dur et c'est souvent long, mais QUELLE LIBÉRATION D'ÉNERGIE. Rien n'est acquis, mais il y a tout de même des pelures d'oignon qui s'enlèvent.

Marie-Iris Légaré

J'ai tout de suite pensé à un œuf. Toute la vie est contenue dans un œuf. Quand il s'ouvre, la vie peut se dérouler jusqu'à sa fin. Le long parchemin sur lequel la vie est écrite me fait penser à des temps anciens. Il est diaphane et fragile, comme l'âme humaine, comme le fil de la vie. À chaque étape, des images surgissent, des fragments de mémoire. Lorsque l'on termine la lecture, la boucle est bouclée. Tout fait sens, chaque vie étant un tout cohérent. L'œuf se referme sur une vie riche et complète, qu'on cache précieusement dans un coffre aux trésors. Ouvrir une boîte d'archives et trouver un coffre aux trésors, c'est une métaphore pour moi. Les vieux papiers classés renferment des trésors insoupçonnés, tout comme les vieilles mémoires. De plus, ce beau coffret de bois verni est pour moi un rappel de tous les vieux objets que l'on chérit. Qu'est-ce qui différencie une vieillerie d'une antiquité? C'est l'amour qu'on lui voue et les soins dont on l'entoure. C'est comme les gens. En vieillissant, s'ils sont aimés et entourés, l'âge ne parvient pas à les voûter, à les éteindre.

Stella Morini

Dans mon œuvre, l'arbre en devenir prend forme dans toute sa splendeur : il devient symbole de vie, de renaissance, de résilience. En même temps, le tronc mort coupe le chemin qui monte vers la forêt, l'inconnu. Il bloque l'esprit vital qui ne peut plus circuler librement. Il ramène tout à ma condition humaine en formant une croix avec le sentier que j'aurais dû fréquenter plus assidûment, celui de la spiritualité.

La partie morte de l'arbre représente mes préoccupations matérielles, mon éternel combat à m'occuper du quotidien. Le temps qui passe a émoussé son importance. La clairière qui se présente à moi m'invite au repos, à la contemplation et à l'abandon. L'arbre me dit : poursuis ton chemin, ne te laisse plus distraire par les cycles de vie. Vis!

Denise Noiseux

Cette œuvre contient un texte avec images et photos sur la communication. Elle est représentée dans des cabarets qui s'emboîtent les uns dans les autres, donnant l'illusion de poupées russes. Les cabarets sont installés comme un paravent, un à côté de l'autre, du plus grand au plus petit. Il y a six pans de texte et une photo me représentant avec une photo d'une personne âgée, avec une bordure en enluminure. Un autre pan représente le cycle de la vie en 3D. Le dernier pan représentera la confection de mes bijoux.

Je veux me sentir bien lorsque je vois que je ne suis plus capable de faire ce que je faisais auparavant et de ne pas être désemparée par cette perspective. ÊTRE BIEN DANS MA PEAU. J'ai développé beaucoup le côté scientifique pendant plusieurs années et j'ai mis de côté la créativité que j'ai en moi, que je suis en train de découvrir en ce moment. Je peux créer autre chose que la peinture, je touche avec mes mains la sculpture, l'écriture, la résine, les moules et la calligraphie.

Diane Richard

Douze dessins à l'encre de Chine, décrivant la femme de A à Z dans différentes phases de sa vie. Tantôt en devenir, tantôt sage, tantôt solide, tantôt courbée. Soit étourdie, se posant des questions, soit disparaissant presque, soit calme et sereine. Elle se pose, elle virevolte, elle est là, elle existe, elle apprécie son temps, sa vie. On l'apprécie. Elle est bien. La femme qui avance dans le temps et qui donc avance en âge. Elle poursuit sa route, regarde tantôt devant, tantôt derrière. Elle ajoute des traces les unes aux autres, des traces qui s'étiolent, d'autres qui perdureront. Des accents qu'elle aime, d'autres qu'elle réproue. Mais elle poursuit sa route. Le lien. Le sens de la vie. La beauté des choses même toutes petites. La durée, donc la trace laissée ou la semence qui pousse et se reproduit. L'espoir de voir des liens perdurer d'une génération à l'autre.

Je tente d'abord de découvrir plus profondément qui je suis en faisant émerger, qui sait, des talents artistiques cachés! Ou plutôt en utilisant sans gêne les petits éléments qui m'ont été donnés par la génération précédente et que j'ai contribué à donner à mes filles. Mais plus concrètement, je crois que ce travail collectif me permet de prendre conscience du temps qui passe autrement que dans la sortie de nouvelles technologies. Quand l'électricité, la télé, les avions n'existaient pas, la femme existait et elle a travaillé à faire progresser l'humanité.

Diane Trépanière

Je suis jeune et vieille d'une longue lignée de femmes talentueuses et volontaires. Quoique l'Histoire nous ait ignorées, je sais que j'origine de leur révolte bâtitrice. À une, à deux, à plusieurs, je cherche inlassablement à conquérir ces terres enclavées où sont entassées toutes ces femmes que l'on ne veut pas voir, ni entendre... À une, à deux, à plusieurs, j'enfante des mots territoires, des images racines, des abris refuges : des identités plurielles et singulières construites à même nos corps de femmes en veille, en vie, en vue et à jamais *décorsetés*. Faite de terre, d'air, d'eau, de minutes, d'heures et de présence, ma transmission est à l'air libre... parici parici...

Retour sur l'expérience

Les extraits qui suivent proviennent d'une communication faite le 27 novembre 2014, dans le cadre du colloque *Repenser et transformer la citoyenneté et la démocratie à partir des marges dans les sociétés néolibérales contemporaines*, qui s'est tenu au Centre St-Pierre, à Montréal, du 27 au 29 novembre 2014.

Nicole Desaulniers :

Dans le fonctionnement en collective, les premiers mois furent remplis de joyeuses explorations en cocréation, de dynamitages de préjugés, d'échanges constructifs, de

cueillettes de mots et d'images sur la beauté du vieillissement. Ces démarches ont contribué à modifier ma façon de voir le vieillissement. Nous avons commencé nos animations à notre centre de femmes La Marie Debout. Conquise par le projet et passant par-dessus ma hantise d'animer, je serai de l'équipe qui présentera deux ateliers au congrès de l'R à Chicoutimi en juin 2010. Puis, la tournée provinciale. Quel apprentissage! Planifier nos déplacements, nous adapter à chaque nouveau local, simplifier notre montage. Je suis touchée par toutes ces femmes qui participent, échangent, rebondissent et que dire de toutes ces perles de témoignages singuliers. Heureusement, ces conversations sont enregistrées et retranscrites en verbatim, indispensables pour améliorer nos animations.

Les mots-image pour nommer mes difficultés dans l'animation étaient : « j'ai des clous dans ma poche » jusqu'au jour où j'ai compris que ces mêmes clous me permettraient de bâtir! J'ai appliqué ce que nous prônions. Ce fut tellement libérateur de changer mon angle de vision. Un jour, quand j'ai dit en atelier : on ne vous demande pas de faire une œuvre d'art, mais une œuvre d'âme, je ne pensais pas si bien dire. Le projet au grand complet est une œuvre d'âme en mouvement, en parole, en écriture avec une mosaïque de femmes, de mères, de grands-mères, de co-mères... de *comadres*.

Lise Gratton :

Dès la première année, je me sens comme une pèlerine en quête de sens dans mon processus de vieillissement. Mon chemin est intime, intérieur, mais c'est aussi un chemin collectif. En toute sororité avec mes cocréatrices, je découvre, un pas après l'autre, comment l'entraide me donne une assurance personnelle. Je me sens de plus en plus graviter autour de mon centre, comme les planètes gravitent autour du soleil : ensemble, nous formons une constellation. Je découvre comment faire, comment dire, ce que je ne savais pas encore être capable de faire, de dire, d'imaginer. Je me sens en sécurité dans notre collective pour explorer des zones plus obscures, où je n'étais pas allée avant. Les autres femmes me donnent du courage. Il n'y a pas de jugement entre nous. Nous nous accueillons les unes les autres. Nous nous inspirons les unes des autres. Je défais mon corset moi aussi, nos imaginaires se tressent, nos images résonnent et l'œuvre collective peu à peu se développe : nous sommes prêtes à partir sur les routes du Québec. Mon désir d'engagement est plus grand que jamais. À partir de la deuxième année, je coanime l'atelier dans cet esprit de découverte. [...] Je constate comme le travail de création partagée permet de se désclérouter, de briser des adhérences et des fausses croyances, qui sont un peu comme une toile d'araignée qui empêche de bouger. Par la force du groupe et par les espaces aménagés pour vivre aussi notre intériorité, nous découvrons une autonomie; nous partageons une authenticité nourrissante.

Diane Richard :

Janvier 2010, je commence ma retraite. On m'invite à participer à l'aventure : traiter du vieillissement par le biais de l'art. Est-ce l'art de vieillir? Est-ce de parler de ma perception du vieillissement? Est-ce de me réconcilier avec le chemin parcouru en apprivoisant celui que j'ai à découvrir? Je ne sais pas au juste. J'y viens en me disant que mon côté artistique est plutôt ténu. J'aime l'art, mais celui produit et exposé par les autres. Je viens, là où, depuis déjà six mois des femmes explorent par le collage, le dessin, la peinture, l'écriture, le mouvement. Elles sont inspirantes. Je me laisse prendre au jeu et avec elles, je deviendrai une des cocréatrices et coanimatrices.

La première année, je piétine, j'hésite, je participe. La deuxième année, je saute à l'eau avec les autres et je nage, je commence à animer. La troisième année, je sens que j'apporte moi aussi de la force au mouvement. La quatrième année, nous plongeons toutes ensemble, l'air est vif, les vagues me paraissent moins grosses. La cinquième année, nous voulons transmettre les paroles de femmes qui ont illuminé notre voyage. Nous voulons laisser des traces. Avec d'autres, je travaille à la publication du *Petit livre d'une grande conversation sur l'âge* et je me livre moi aussi dans un film documentaire. On a aussi commencé à tisser des liens avec nos sœurs autochtones. Apprendre à se connaître, se rapprocher, se voir. Ça continue cette année à La Marie Debout, entre autres avec le Théâtre Ondinnok. Le résultat de *Nous, les femmes qu'on ne sait pas voir* est plus grand que tout ce que j'aurais pu imaginer, et ce n'est pas fini.-Vous ai-je dit que je commençais ma retraite, en 2010?

Johanne Chagnon :

Le projet commence pour moi ainsi, en juin 2013 : je revois Suzanne, la tête lourde, posée sur sa main, accablée par l'échéancier à respecter. Je ne connais pas grand-chose du projet, mais j'ai la conviction qu'il arrive à point et que je vais en retirer beaucoup de bien-être. En fait, j'ai déjà entendu Suzanne en faire la présentation au centre de femmes. Et j'avais retenu une idée : « ouvrir son corset ». Se défaire de ce qui étouffe la vitalité pour toutes sortes de raisons imposées, de rôles à jouer, de responsabilités à porter. Yahou! J'aimais ça. Alors, j'écoute mon intuition et je plonge.

Du vert. Un cartable vert. Rempli de paroles de mille femmes rencontrées au gré de la tournée. Mon cœur s'emballe. Je découvre une chorale multiforme de femmes qui ont dévoilé le fond de leur cœur. C'est comme si toutes ces femmes avaient mis en mots ce que je pensais sans le savoir! Je me reconnaissais. Ça m'apportait un tel baume! Et en même temps une envie de contribuer à faire connaître ces paroles. Je pense que la nature du projet, d'allier l'art – une exploration qui sollicite tous les sens et fait rencontrer ses peurs et ses bonheurs – à un thème qui touche à l'essence profonde de chacune a fait en sorte de créer une puissante énergie contagieuse. Ce fut un processus créatif où ensemble, des femmes ont osé

prendre ce risque : elles ont vibré à la musique et bougé, « ah! non! Moi qui ne suis pas à l'aise avec mon corps! »... ont dessiné, appliqué des couleurs, joué avec des éléments « ah! non! Je ne serai jamais capable! »... écrit aussi, « Quoi? Moi? Écrire?! »... Après tout ce branle-bas des sens, les mots émergent, surtout parce qu'il y a des oreilles bienveillantes tout autour pour les accueillir. Et les femmes parlent de leur vieillissement en des termes pour la plupart sereins ou bien étonnants, décapants. Il y a dans ces paroles un peu de rébellion, de pouvoir dire que l'image qu'on se fait « des aînées » ne correspond pas à la réalité vécue. Ces femmes accédaient à la vraie image d'elles-mêmes. Et je ne touchais pas cette autre vision du vieillissement par des statistiques, des thèses savantes, mais à travers la chair même de femmes qui s'ouvraient, qui le défaisaient, ce fameux corset! Pour moi, ça ne pouvait être plus fidèle au vécu, plus ancré dans le ressenti. Je pouvais me connecter avec un ensemble plus grand que moi. Je vivais très bien avec mon âge. Mais je vis encore mieux. Ces paroles ont donné de l'extension à mes ailes.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES CITÉS

- ALLEN, Pat B. 1995. *Art is a Way of Knowing*. Boston : Shambhala.
- AMPLEMAN, Gisèle (dir.). 2012. *Théorie et pratique de conscientisation au Québec*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- AMPLEMAN, Gisèle (dir.). 1983. *Pratiques de conscientisation. Expériences d'éducation populaire au Québec*. Montréal : Nouvelle Optique.
- ANADÓN, Marta et Lorraine Savoie-Zajc. « La recherche-action dans certains pays anglo-saxons et latino-américains. Une forme de recherche participative ». Dans : *La recherche participative : Multiples regards, Partie 1 : Quand la recherche participative devient action*, sous la direction de Marta Anadón. Québec : Les Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 11-30.
- ARDENNE, Paul. 2004. *Un art contextuel*, Paris : Flammarion.
- ARENDDT, Hannah. 1996. *Considérations morales*. Paris : Rivages poche / Petite Bibliothèque.
- ARENDDT, Hannah. 1961. *Condition de l'homme moderne*. Paris : AGORA POCKET 24.
- BACON, Joséphine. 2013. *Un thé dans la toundra*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- BACON, Joséphine. 2009. *Bâtons à message/Tshissinuatshitakana*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- BALLEUX, André. 2007. « Le récit phénoménologique : étape marquante dans l'analyse des données », dans *Recherches qualitatives – Hors Série – numéro 3. Actes du colloque Bilan et perspectives de la recherche qualitative*, p. 397-423.
- BARBIER, René. 1996. *La méthode en recherche-action*. Chapitre V, p. 83-105 dans *La recherche-action*. Paris : Anthropos. Éd. Economica.
- BENSTOCK, Shari. 1986. *Women of the Left Bank. Paris, 1900-1940*. Austin : University of Texas Press.
- BERTAUX, Daniel, 2006. *Le récit de vie. L'enquête et ses méthodes*. 2e édition. Paris : Armand Colin.
- BEST, Mireille. 1980. *Les mots de hasard*. Paris : Gallimard.
- BEST, Mireille. 1985. *Une extrême attention*. Paris : Gallimard.
- BETTELHEIM, Bruno. 1972. *Le cœur conscient*. Paris : Laffont (Livre de poche 8305).

- BOAL, Augusto. 2002. *L'arc-en-ciel du désir*. Paris : La Découverte.
- BOAL, Augusto. 1991. *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Paris : La Découverte.
- BOAL, Augusto. 1977. *Théâtre de l'opprimé*. Paris : Maspéro.
- BOBIN, Christian. 1999. *La présence pure*. Paris : Édition Le temps qu'il fait.
- BOISVERT, Suzanne et Danielle Boutet. 1998. « Le projet Gilford : mémoires vives d'une pratique artistique et politique » dans Irene Demczuk et Frank W. Remiggi *Sortir de l'ombre. Histoires des communautés gaie et lesbienne de Montréal*. Montréal : vlb éditeur, p. 313-336.
- BOURASSA B.; F. Serre; D. Ross. 1999. *Apprendre de son expérience*. Chap. 4 : p. 47-56. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- BOURRIAUD, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel.
- BOUTET, Danielle. 2009. *Paysage de l'holocène : une expérience de connaissance par la création d'art*. Thèse de doctorat : <file:///C:/Users/Utilisateur/Downloads/26378.pdf>.
- BOUTET, Danielle. 2011. « Autotélisme, autotélique : une définition », blogue, 29 mai 2011. *Récits d'artistes*. http://www.recitsdartistes.org/carnet/8_autotelisme-autotelique-une-definition
- BRODA, Jacques. 2002. « Pratiques du récit et récits des pratiques. Pour que le travail social soit d'abord un travail sur la langue du social » dans *Le sociographe 7, Recherche en travail social*, p. 43-50, http://www.irts-lr.fr/img/ART-20_broda7.pdf.
- BROOK, Peter. 1977. *L'espace vide*. Paris : Seuil.
- BROSSARD, Nicole. 1985. « Kind skin my mind » dans *La lettre aérienne*. Montréal : les éditions du remue-ménage.
- BUBER, Martin. 1969. *JE et TU*. Paris : Aubier Montaigne.
- CAMUS, Albert. 1957. « Jonas ou l'artiste au travail » dans *L'exil et le royaume*. Paris : Édition Gallimard.
- CAMUS, Albert. 1951. *L'homme révolté*. Paris : Gallimard.
- CHARPENTIER, Michèle et Anne QUÉRIART (dir.). 2009. *Vieilles, et après! Femmes, vieillissement et société*. Montréal : Les éditions du remue-ménage.
- CHÖDRON, Pema. 2001. *The Places That Scare You*. Boston : Shambhala.
- CHÖDRON, Pema. 1997. *When Things Fall Apart. Heart Advice for Difficult Times*. Shambhala Classics.
- CHOPRA, Deepak. 1996. *Esprit éternel et corps sans âge*. Montréal : Stanké.

- COMTE-SPONVILLE, André. 2001. *Dictionnaire philosophique*. Paris : PUF Perspectives critiques.
- COMTE-SPONVILLE, André. 1995. *Petit traité des grandes vertus*. Paris : PUF Perspectives Critiques.
- CORBEIL, Christine et Isabelle MARCHAND. 2006. « L'approche intersectionnelle : origines, fondements théoriques et apport à l'intervention féministe. Défis et enjeux pour l'intervention auprès des femmes marginalisées ». Dans *Nouvelles pratiques sociales*, vol 19 no 1, p. 40-57 sous le titre « Penser l'intervention féministe à l'aune de l'approche intersectionnelle : défis et enjeux ».
- COURTINE-DENAMY, Sylvie. 2006. « Altérité », dans *Dictionnaire de la philosophie* (Nouvelle édition augmentée). Encyclopædia Universalis/Albin Michel.
- DALY, Mary. 1978. *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston : Beacon Press.
- DE HENNEZEL, Marie, 2008. *La chaleur du cœur empêche nos corps de rouiller. Vieillir sans être vieux*. Paris : Robert Laffont.
- DE ROMILLY, Jacqueline. 2009. *Les révélations de la mémoire*. Livre de poche 31949 (Éditions de Fallois pour l'édition originale).
- DILLARD, Annie. 1996. *En vivant, en écrivant*. Paris : Christian Bourgeois Éditeur.
- ELIOT, T. S.. 1969. « Quatre Quatuors » dans *Poésie de T. S. Eliot*, trad. De Michel Leiris, Paris : Édition. Du Seuil.
- FELSHIN, Nina (ed.). 1995. *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle, WA : Bay Press.
- FERRARESE, Estelle. « bell hooks et le politique : la lutte, la souffrance et l'amour », dans *Recherches féministes*, vol. 25, no 1, 2012, p. 183-201.
<http://id.erudit.org/iderudit/1011123ar>.
- FORTIN, Sylvie. 2006. « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche artistique », dans *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 97-109.
- FREIRE, Paulo. 2006. *Pédagogie de l'autonomie*, Paris : Érès.
- FREIRE, Paulo. 1977. *Pédagogie des opprimés*. Paris : Petite collection Maspéro.
- FRIEDAN, Betty, 1995. *La révolte du 3^{ème} Age*. Paris : Albin Michel.
- GABLIK, Suzi. 1995. « Connective Aesthetics : Art after individualism » dans *Mapping the Terrain Terrain : New Genre Public Art*. Seattle : Bay Press, p. 74-87.

- GALVANI, Pascal. 2004. « L'exploration des moments intenses et du sens personnel des pratiques professionnelles », *Interactions*, vol. 8 no 2, automne, p. 95-121.
- GANDHI. 1958. *La voie de la non-violence*. Folio 2 € Sagesse.
- GODART, Elsa. 2011. *Edith Stein, l'amour de l'autre*. Paris : L'œuvre Éditions.
- GOLDBERG, Natalie. 1990. *Wild Mind. Living The Writer's Life*. New York : Bantam Books.
- GOLDMAN, Emma. 1979. *L'épopée d'une anarchiste. New York 1886 – Moscou 1920*. Paris : Hachette.
- GOSSELIN, Pierre et Éric LE COGUIEC (sous la direction de). 2006. *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presse de l'Université du Québec.
- GROULT, Benoîte. 2006. *La touche étoile*. Paris : Grasset.
- GUBERMAN, Nancy, Jocelyne LAMOUREUX et coll. 2004. *Le défi des pratiques démocratiques dans les groupes de femmes*. Montréal : Éditions Saint-Martin.
- HESSE, Hermann. 1925. Siddhartha. Le livre de poche 4204.
- HILLMAN, James. 2001. *La force de caractère*. Paris : Robert Laffont.
- HOOKS, bell. 2006. « Love as the Practice of Freedom » dans *Outlaw Culture : Resisting Representations*, New York : Routledge, p. 243-250.
- HUSTON, Nancy. 2008. *L'espèce fabulatrice*. Arles et Montréal : Actes Sud / Leméac.
- HUSTON, Nancy. 2006. *Lignes de faille*. Arles et Montréal : Actes Sud / Leméac.
- KAPROW, Allan. 1993. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley : University of California Press.
- KAUFMAN, Jean-Claude. 2004. *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris : Hachette Littératures collection Pluriel.
- KING, Martin Luther. 1964. *La force d'aimer*. Paris : Casterman.
- KRISHNAMURTI. *I don't believe in anything*. Entrevue avec Catherine Ingram et Leonard Jacobs. East West Journal, juillet 1983.
- KRISTEVA, Julia. 1993. *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris : Fayard.
- LACY, Suzanne (ed.). 1995. *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*. Seattle : Bay Press.
- LAPASSADE, George. 1991. *L'ethnosociologie. Les sources anglo-saxonnes*. Paris : Méridiens Klincksieck, collection « Analyse institutionnelle ».

- LAURIER, Diane. 2006. « Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique », dans *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 77-93.
- LEASKA, Mitchell A. et John Phillips (éd.). 1991. *Violet to Vita: The Letters of Violet Trefusis to Vita Sackville-West, 1910-1921*. Penguin Books.
- LEDUC, Violette. 1974. *L'affamée*. Paris : Gallimard.
- LEE, Angela. 1998. *Manuel des arts communautaires... une connexion de plus*. Conseil des arts communautaires de l'Ontario.
- LEGRIS, Renée (al.). 1988. *Le théâtre au Québec 1825-1980*. Montréal : vlb éditeur.
- LÉVINAS, Emmanuel. 1982. *Éthique et infini*. Biblio essais, Le Livre de poche 4018.
- LIFTON, Betty Jean. 1988. *Lost and Found. The Adoption Experience*. Perennial Library, New York : Harper & Row Publishers.
- LIPPARD, Lucy. « Looking Around : Where We are, Where We Could Be », dans LACY, Suzanne (ed.). 1995. *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*, Seattle : Bay Press, p. 114-130.
- LISCANO, Carlos. 2010. *L'écrivain et l'autre*. Paris : Belfond.
- LORDE, Audre. 1984. *Sister Outsider : Essays and Speeches*. New York : The Crossing Press Feminist Series.
- MACY, Joanna. 199. *World As Lover, World As Self*. Berkeley : Parallax Press.
- MC CULLERS, Carson. 1977. « Un rêve qui s'épanouit. Notes sur l'écriture » dans *Le cœur hypothéqué*. Stock, p. 333 à 343.
- MEAD, Margaret. 1977. *Du givre sur les ronces. Autobiographie*. Paris : Édition du Seuil.
- MIGNON, Paul-Louis. 1986. *Le théâtre au XXe siècle*. Folio essais.
- MOORE, Thomas. 1994. *Le soin de l'âme*. Paris : Flammarion.
- MORIN, Edgar. 2005. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Éditions du Seuil, Points Essais 534.
- MUCCHIELLI, Alex (dir.). 2009 (3e édition). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*. Paris : Armand Colin.
- MULLER, Jean-Marie. 1995. *Simone Weil. L'exigence de non-violence*. Paris : Desclée de Brouwer.
- ORGANISATION MONDIALE DE LA SANTÉ, <http://www.who.int/docstore/world-health-day/fr/jms1999.html>

- PAILLÉ, Pierre. 1994. « L'analyse par théorisation ancrée ». Dans *Cahiers de recherche sociologique*, no 23, 1994, p. 147-181.
- PAVIS, Patrice. 1987. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Messidor/Éditions sociales.
- Peace Pilgrim : Her life and Work in Her Own Words*. 1994. Santa Fe : Ocean Tree Books.
- PILON, Jean-Marc. « L'accompagnement d'une recherche praxéologique de type science-action », p. 69-99, dans Carol Landry et Jean-Marc Pilon, 2005. *Formation des adultes aux cycles supérieurs*. Presse de l'Université du Québec.
- PILON, Jean-Marc. « Une formation universitaire d'orientation praxéologique : démarche de développement professionnel et de transformation personnelle », dans *Revue Interactions*, automne 2004, vol. 8, numéro 2, p. 73-93.
- PINKOLA-ESTÉS, Clarissa. 2007. *La danse des grand-mères*. Paris : Grasset.
- RICH, Adrienne. 1981. « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne » dans *Nouvelles Questions Féministes*, No 1, mars 1981, p. 15-43.
- RICH, Adrienne. 1979. *Les femmes et le sens de l'honneur. Quelques réflexions sur le mensonge*. Les éditions du remue-ménage. (Édition non paginée)
- RICOEUR, Paul. 2006. « Éthique », dans *Dictionnaire de la philosophie* (Nouvelle édition augmentée). Encyclopædia Universalis/Albin Michel.
- SCHÖN, Donald A. « À la recherche d'une nouvelle épistémologie de la pratique et de ce qu'elle implique pour l'éducation aux adultes », p. 201-222, dans J-M Barbier (dir.) 1996. *Savoirs théoriques et savoirs d'actions*. Paris : P.U.F.
- SERRES, Michel. *Revue Générations*, N° 3, février 1995, p. 10-13.
<http://www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/aisbl-generations/documents/RevueGenerations03p10.pdf>
- ST-ARNAULD, Yves. 2003. *L'interaction professionnelle. Efficacité et coopération*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- ST-ARNAULD, Yves. 1974. *La personne humaine*. Montréal : Les éditions de l'Homme.
- SONTAG, Susan. 2010. « Contre l'interprétation » dans *L'œuvre parle*, p. 11-30. Paris : Christian Bourgeois éditeur.
- THICH NAHT HANH. 1997. *L'esprit d'amour*. Paris : JC Lattès, Pocket 10406.
- THICH NAHT HANH. 1995. *Living Buddha, Living Christ*. New York : Riverhead Books.
- TREMBLAY, Michel. 1994. *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Montréal et Arles : Leméac/Acte Sud.

- TRUNGPA, Chögyam. 1995. *Shambhala, The Sacred Path of the Warrior*, Boston : Shambhala.
- TRUNGPA, Chögyam. 1993. *Training the Mind and cultivating loving-kindness*. Boston : Shambhala Classics.
- VERGELY, Bertrand. 2001. *Heidegger ou l'exigence de la pensée*. Les Essentiels Milan (188).
- VERMEERSCH, Pétra. 2002. *About butoh, in research for its origin and actual meaning. An interview with Min Tanaka*. Contact Quaterly, Winter/Spring 2002.
- WALKER, Alice. 1983. *In Search of Our Mothers' Garden : Womanist Prose*. New York : Harcourt Inc.
- WEIL, Simone. 1955. *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*. Paris : Idées/Gallimard.
- WEIL, Simone. 1949. *L'enracinement*. Paris : Gallimard.
- WEHR, Gerhard. 1995. *C.G. Jung*. Paris-Genève : Éditions Slatkine (Fleurion).
- WITTIG, Monique. 1969. *Les Guérillères*. Paris : Éditions de Minuit.
- WOOLF, Virginia. 2004. *La Maison de Carlyle et autres esquisses*. Paris : Mercure de France.
- WOOLF, Virginia. 1986. *Instants de vie*. Stock (Livre de poche biblio 3090).
- YAGUELLO, Marina. 1978. *Les mots et les femmes*. Paris : Édition Payot.

AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

- BALDWIN, James et Margaret Mead. 1972. *Le racisme en question*. Paris : Calmann-Lévy.
- BOURRIAUD, Nicolas. 1999. *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*. Paris : Denöel.
- BOUTET, Danielle. 2010. *L'art comme mode de recherche et de connaissance*. Publication en ligne : http://www.recitsdartistes.org/textes-theoriques/1_i-l-art-comme-mode-de-recherche-et-de-connaissance.
- BOUTET, Danielle. 2010. *L'expérience artistique : réfléchir, communiquer*. Publication en ligne : http://www.recitsdartistes.org/textes-theoriques/2_ii-l-experience-artistique-reflechir-communiquer.

- BURNHAM, Linda Frye et Steven DURLAND (ed.). 1998. *The Citizen Artist: 20 Years of Art in the Public Arena – An Anthology of High Performance Magazine from 1978 – 1998*, Critical Press.
- CHAGNON, Johanne et Devora Neumark (dir.) en collaboration avec Louise Lachapelle. 2011. *Célébrer la collaboration. Art communautaire et art humaniste activiste au Québec et ailleurs*. Montréal et Calgary : Engrenage Noir / Levier, LUX Éditeur et Detselig Entreprises.
- CHÖDRON, Pema. 1996. *Awakening Loving-Kindness*, Shambhala Pocket Classics.
- COURTINE-DENAMY, Sylvie. 2002. *Trois femmes dans de sombres temps. Edith Stein, Hannah Arendt, Simone Weil*. Paris : Albin Michel (Le livre de poche Biblio Essais 4367).
- CRAIG, Peter Erik. 1988. « La méthode heuristique : une approche passionnée de la recherche en sciences humaines », chap. 5, *Science et intervention*, p. 201-218. Boucherville : Gaëtan Morin Éditeur.
- DE GAULEJAC, Vincent. « S'autoriser à penser » dans *Les cahiers du laboratoire de changement social – Numéro 2 – Histoire de vie et choix théoriques II* ». p. 71-112.
- DE GAULEJAC, Vincent; Legrand Michel (dir.). 2008. *Intervenir par le récit de vie. Entre histoire collective et histoire individuelle*. Paris : Érès.
- DE HENNEZEL, Marie, LELOUP, Jean-Yves. 1997. *L'art de mourir*. Paris : Robert Laffont. Pocket10505.
- DEWEY, John. 1997(pour la traduction française de Sylvie Chaput). 1939 (pour le texte de la conférence initiale). *La démocratie créatrice. La tâche qui nous attend. Horizons philosophiques*, vol. 5, n° 2, 1997.
- DUCHAMP, Marcel. 1957. *Le processus créatif*. Paris : L'échoppe, (1987, édition non paginée).
- ELLIS, C. et Bochner, A.P, *Autoethnography : an overview*. Dans FORUM : QUALITATIVE SOCIAL RESEARCH, VOL. 12, No 1, January 2011, <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>.
- ENTHOVEN, Raphaël (et autres). 2009. *Le visage*. Entretiens radiophoniques diffusés sur France-Culture du 1^{er} au 5 octobre 2007, dans le cadre des « Nouveaux chemins de la connaissance ». Paris : Perrin.
- GABLIK, Suzi. 1995. *Conversations before the end of time: Dialogues on Art, Life & Spiritual Renewal*. London : Thames & Hudson.
- GLASERSFELD, Ernst von. « Introduction à un constructivisme radical », pages 19-43. Dans Watzlawick, Paul, 1988, *L'invention de la réalité. Contribution au constructivisme*. Paris : Éditions du Seuil.

- GOHIER, Émilien et Louise Phaneuf. « Les aînés à l'Université du Québec : Construire ensemble, avec sens », p. 181-200, dans : Carol Landry et Jean-Marc Pilon, 2005. *Formation des adultes aux cycles supérieurs*. Presse de l'Université du Québec.
- GUILLEMETTE, François. L'approche de la *Grounded Theory* : pour innover? RECHERCHES QUALITATIVES – VOL. 26 (1), 2006, p. 32-50
[http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero26\(1\)/fguillemette_ch.pdf](http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero26(1)/fguillemette_ch.pdf).
- HANSOTTE, Majo. 2007. *Par où passe le devenir? Mouvements émergents et nouvelles modalités de l'engagement politique*. Etopia, centre d'animation et de recherche en écologie politique, <http://www.etopia.be/IMG/pdf/hansotte.pdf>.
- HOOKS, bell. 1989. « Choosing the Margin as a Space of Radical Openness » dans *Yearning : Race, Gender and Cultural Politics*. Cambridge, MA : South End Press, p. 203-209.
- LACY, Suzanne. 2004. « Having It Good », dans *Buddha Mind In Contemporary Art*, Jacquelynn BASS and Mary-Jeanne JACOB (ed.), p. 97-111. Berkeley : University of California Press.
- LAMOUREUX, Diane. 1998. « La question lesbienne dans le féminisme montréalais : un chassé-croisé », dans Irene Demczuk et Frank W. Remiggi *Sortir de l'ombre. Histoires des communautés gaie et lesbienne de Montréal*, p. 167-185. Montréal : vlb éditeur.
- LAURIER, Diane et Pierre Gosselin (sous la direction de). 2004. *Tactiques insolites. Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin universitaire.
- LEBLANC, Jeannette. « L'accompagnement pour le développement d'une compétence relationnelle de coopération », p. 117-134, dans : Carol Landry et Jean-Marc Pilon, 2005. *Formation des adultes aux cycles supérieurs*. Presse de l'Université du Québec.
- LEGAULT, Maurice et André Paré. « Analyse réflexive, transformations intérieures et pratiques professionnelles », dans *Cahiers de la recherche en éducation*, vol. 2, no 1, 1995, p. 123-164.
- LHOTELLIER, Alexandre et Yves St-Arnaud. « Pour une démarche praxéologique », dans *Nouvelles Pratiques Sociales*, vol. 7, no 2, Automne 1994, p. 93-109.
- MACY, Joanna et Molly Young Brown. 1998. *Coming Back to Life: Practices to Reconnect Our Lives, Our World*. Gabriola Island, BC : New Society Publishers.
- MASLOW, Abraham H. 2004. *L'accomplissement de soi : de la motivation à la plénitude*. Paris : Eyrolles.
- MASLOW, Abraham H. 1972. *Vers une psychologie de l'être*. Paris : Fayard.
- MILLER, Alice. 1987. *Images d'une enfance*. Paris : Aubier, 181 p.

- MORIN, Edgar. 1999. *Les Sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, Seuil/UNESCO.
<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001177/117740fo.pdf>
- MOUSTAKAS, Clark. « La recherche heuristique », dans BUGENTHAL. J.F.T. (1973). *Psychologie et libération de l'homme*, chap.11, p. 131-141. Verviers : Édition Marabout/André Gérard.
- O'BRIEN, Mark et Craig Little (ed.). 1990. *Reimagining America: The Arts of Social Change*. Gabriola Island, B. C. : New Society Publishers.
- PAYETTE, Adrien. « Le groupe de codéveloppement professionnel : une approche d'autoformation en groupe », dans R. Foucher & M. Himerch, *L'autoformation dans l'enseignement supérieur*. Montréal : Éditions Nouvelles.
https://www.usherbrooke.ca/psychologie/fileadmin/sites/psychologie/espace-etudiant/Revue_Interactions/Volume_4_no_2/V4N2_PAYETTE_Adrien_p39-60.pdf
- PINEAU, Gaston et Jean-Louis Le Grand. 1993. *Les histoires de vie*. Paris : PUF.
- PINKOLA-ESTÉS, Clarissa. 1994. *Les femmes qui courent avec les loups*. Paris : Grasset.
- PONTBRIAND, Chantal. « L'idée de communauté 01-02 » dans Revue PARACHUTE 2000-01, No 100-101.
- RANDOM, Michel et Hélène BARRÈRE. 1996. *La vision transpersonnelle et la psychologie holistique*. Paris : Édition Dervy.
- ROGERS, Carl Ransom. 2005. *Le développement de la personne*. Paris : InterEditions.
- SOLINGER, Rickie, Madeline Fox et Kayhan Irani (éd.). 2008. *Telling Stories to Change the World*. New York et Londres : Routledge.
- THICH NAHT HANH. 2001. *La colère, transformer son énergie en sagesse*, Paris : JC Lattès.
- THICH NAHT HANH. 1998. *Teaching on Love*. Berkeley : Parallax Press.
- THICH NAHT HANH. 1993. *Changer l'avenir; pour une vie harmonieuse*. Paris : Albin Michel Spiritualités.
- TRUNGPA, Chögyam. 1996. *Dharma Art*. Boston : Shambhala.
- WATZLAWICK, Paul. 1978. *La réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication*. Paris : Éditions du Seuil.
- WATZLAWICK, Paul, John Weakland et Richard Fisch. 1975. *Changements. Paradoxes et psychothérapie*. Les éditions du Seuil, Points Essais 130.

FILMOGRAPHIE

ORENSTEIN, Gloria. 2010. *Woman's Building History*.
<https://www.youtube.com/watch?v=Z6cMW0--3VY>

RICOEUR, Paul. 1974. Entrevue accordée à Marcel Brisebois, à l'émission *Rencontre*, diffusée sur les ondes de Radio-Canada le 13 octobre 1974 : <http://archives.radio-canada.ca/emissions/620-15478/page/1/>

SCHMITT, Eric-Emmanuel. 2010. *La foi, souffle du créateur*. Série documentaire Contact.

VARDA, Agnès. 2008. *Les plages d'Agnès*.

VARDA, Agnès. 2002. *Deux ans après*.

VARDA, Agnès. 2000. *Les Glaneurs et la Glaneuse*.