

L'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal en 1968. Pis après ? Pis maintenant ?

Anithe de Carvalho

Numéro 129, printemps 2018

Mai 68 : cinquante ans plus tard

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88094ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

de Carvalho, A. (2018). L'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal en 1968. Pis après ? Pis maintenant ? *Inter*, (129), 36–39.



> Le mouvement de contestation étudiant connaît son apogée en octobre 1968. L'autogestion et des relations plus ouvertes avec les dirigeants font partie des principales revendications. Photo : Archives La Presse.

L'OCCUPATION DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL EN 1968. PIS APRÈS ? PIS MAINTENANT ?

► ANITHE DE CARVALHO

Utopie, mythe, rêve ou réalité ? Tout à la fois. Sans conteste, Mai 68 est une période restée gravée dans nos imaginaires, d'un temps qui a perdu tous les battements de ses pendules au profit des chaînes de travail arrêtées, des grèves menées, des pavés lancés, des pancartes et graffitis poétiques et des drapeaux animés dans la fumée de bombes lacrymogènes. Mai 68 fut un temps de résistance contre l'autorité, de lutte contre le capitalisme, tant ici que sur la scène internationale. Mais il paraît aussi, de nos jours, un temps qu'on a perdu de vue, un temps mort, inconnu de plusieurs individus. C'est pourquoi nous venons ici raconter quelques bribes de souvenirs en ce qui a trait au domaine des arts visuels à Montréal. Plus précisément, nous raconterons brièvement le contexte du Québec des années soixante et de l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal dans le cadre du mouvement de grève des cégeps en 1968. Il nous intéresse davantage de relater les suites de cette grève en termes de contestation en 1969, soit l'après-occupation. Nous terminerons ce récit avec une réflexion sur le contexte de contestation dans le domaine des arts à l'heure actuelle.

LE QUÉBEC DES ANNÉES SOIXANTE ET L'OCCUPATION DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

Sur la scène internationale, dans des pays comme la France, le milieu étudiant et le monde ouvrier se sont mobilisés en grand pour l'historique mouvement de grève connu sous l'appellation de Mai 68. Au Québec, c'est en octobre 1968 que culmine le mouvement de grève des collèges d'enseignement général et professionnel, soit les cégeps, de nouvelles institutions d'éducation tout récemment mises sur pied dans le processus de la Révolution tranquille du gouvernement libéral de Jean Lesage et de la laïcisation du système public d'enseignement, à la suite du rapport Parent. On dénombre 15 sur 23 cégeps, donc près des deux tiers des associations étudiantes, qui sont en grève, sans compter les écoles secondaires et universitaires qui ont adhéré au mouvement. C'est dans ce contexte que la grève a été votée à l'École des beaux-arts de Montréal dès la mi-octobre.

Son occupation, prévue déjà depuis plusieurs mois, précède à peine de quelques semaines l'Opération Décllic¹ organisée par Serge Lemoyne, André Fournelle et Claude Paradis. C'est uniquement

en novembre 68 que plusieurs artistes et intervenant-e-s du milieu culturel se réunissent à la Grande bibliothèque sur la rue Saint-Denis et au Musée d'art contemporain dans la perspective de remettre en question le modèle dominant culturel ainsi que de célébrer le manifeste *Refus global* du groupe des automatistes, texte qui venait tout juste d'être réimprimé par les occupant-e-s de l'École des beaux-arts, notamment Jean-François Brossin, un des *leaders* du mouvement. Plusieurs des étudiant-e-s occupant-e-s participent également à l'Opération Déclit qui dure cinq jours et qui représente un moment phare de la démocratisation culturelle et de la volonté des artistes à collaborer avec l'État. Ce rassemblement, sorte d'états généraux de la culture, vient fixer les énergies déployées dans le champ culturel vers la démocratisation du champ artistique. Les artistes veulent que l'État soit décentralisé en matière artistique, qu'il améliore l'enseignement (rapport Parent [1963] et rapport Rioux [1968] sur l'enseignement des arts), qu'il rédige une politique culturelle outre le livre blanc sur la culture de Pierre Laporte (1965) et qu'il fournisse des mesures de soutien adéquates à la création et à la diffusion, entre autres².

Pendant l'Opération Déclit, donc, depuis la mi-octobre 68, à l'École des beaux-arts de Montréal, les cours sont levés, les portes barrées et la momie, accidentellement cassée. L'art ne se pratique plus sur un chevalet, mais dans les couloirs, sur le toit, là où l'on a érigé un drapeau dont la couleur varie selon les souvenirs des occupant-e-s : noir pour les un-e-s, rouge pour les autres. On discute librement de tout, tout habillé ou bien à poil ! Performances, actions collectives, déclarations à l'emporte-pièce, on occupe l'école, on occupe le temps, on occupe l'espace, bref on crée sa vie ! Ici et maintenant ! On est contre l'académisme, la hiérarchie et l'autorité. On prône l'autogestion et la liberté. On revendique le rapport Parent, le rapport Rioux et le manifeste *Refus global*. Place aux rêves, certes ! Mais place aussi, pour plusieurs, à un Québec différent, voire indépendant, selon les souhaits du mouvement de libération québécois, soit le Front de libération du Québec (FLQ), dont plusieurs des grévistes sont des sympathisant-e-s ou des membres. Jean-François Brossin, qui s'est exilé à Paris pour des raisons politiques, nous a confié que l'occupation a bénéficié des *hold-up* du FLQ.

Bref, ce qu'il faut retenir de l'expérience de l'occupation, entre autres, c'est que ces jeunes ont forgé une critique du présent en combinant des textes situationnistes tels que *La société du spectacle* de Guy Debord (1967) et *De la misère en milieu étudiant* de Mustapha Khayati (1966) avec le manifeste *Refus global*. Ce faisant, ils ont non seulement pensé l'activité artistique, mais la vie autrement. Il ne faut pas omettre le *Petit livre rouge* de Mao Zedong, qui a nourri la vision d'un Québec indépendant, et les luttes de libération nationale issues de la vision tricontinentale guévariste, anti-impérialiste et anticoloniale de la fin des années soixante, comme celle de Frantz Fanon. Cet amalgame de théories parfois contradictoires a permis de tout bousculer sans qu'il y ait une division radicale. Les valeurs humanistes des occupant-e-s, dont certain-e-s deviendront des artistes, se sont incarnées dans l'œuvre créée en direct, sur d'autres lieux de médiation, qui se pense ici et maintenant, avec un public participatif qui cesse même d'être un public au sens propre du terme. Les frontières de ce qu'est une œuvre d'art ont été repoussées au point que la peinture et la sculpture ont cédé la place aux happenings et aux événements, aux environnements et à un public essentiellement collaboratif. Ils ont été les porte-étendard du rêve indépendantiste et des valeurs anticapitalistes, ils ont aussi lié leurs actions au mouvement de laïcisation de la société.

PIS APRÈS ?

L'occupation prend fin à la mi-novembre 1968. L'École des beaux-arts intègre l'Université du Québec à Montréal, l'UQAM, qui ouvre ses portes dès septembre 1969. Et avec l'UQAM, des anciens occupant-e-s de l'École des beaux-arts, notamment Ronald Richard et Jean-François Brossin, mettent sur pied des actions au nom de l'Université libre d'art quotidien (ULAQ). Cette dernière fait déjà ses premiers pas pendant l'occupation, mais devient plus articulée en 1969. Pas longtemps après ces interventions naît un autre collectif, les Fabulous Rockets, composé de Ronald Richard³, d'Yves Robert, de Pierre Séguin et de François Charbonneau, qui ont tous fait les 400 coups pendant le mouvement de grève de 68⁴. D'autres collectifs ont aussi vu le jour comme le groupe Point Zéro (Richard, Charbonneau, Robert, France Renaud, etc.). Les membres de ces collectifs organisent ou participent à des événements tenus à l'UQAM comme Opération ketchup moutarde, Opération nettoyage, La plage, La dernière scène, etc. L'esprit de l'Opération Déclit et de l'occupation de l'École des beaux-arts *is on the air* ! Autrement dit, on provoque les débats, on crée des situations. Il va sans dire que cette vision de l'art qui devient la vie elle-même, une situation provoquée, va de pair avec les théories sur l'urbanisme publiées dans les bulletins de l'Internationale Situationniste (IS) fondée par Guy Debord en 1957⁵ et dont les membres de l'ULAQ se sont inspirés⁶.

Les textes du collectif sont signés par Ronald Richard et Jean-François Brossin⁷, entre autres, mais ce dernier agit de manière anonyme en tout temps. On y retrouve la notion d'antiart. Tous les écrits statuent sur la fonction de l'institution et sur les nouveaux rôles de l'art, de l'artiste et du public. Ce sont les déclarations teintées d'un soupçon de dérision situationniste, plutôt dans leur forme que dans leur contenu avec un ton provocateur, négatif et arrogant, qui rapprochent ce collectif, mais aussi ultérieurement les Fabulous Rockets, de l'Internationale Situationniste. Nous tenons ici à préciser que, malgré le côté envoûtant d'un élan verbal contestataire, le contenu des textes ne relève pas, à plusieurs égards, de la philosophie matérialiste, anarchiste et marxiste des situationnistes. Quoiqu'il en soit, le ton déclamatoire, le détournement de bandes dessinées et les conseils donnés aux jeunes générations sont tous des moyens utilisés par l'IS pour s'adresser à la population lors de Mai 68, des mécanismes de propagande dont s'est inspirée l'ULAQ.

QUELQUES REVENDICATIONS DE L'ULAQ

Dans la foulée de ce qui est revendiqué pendant l'occupation et l'Opération, l'ULAQ décrète la mort du ministère des Affaires culturelles et se positionne contre son élitisme. En ce sens, elle demande le remplacement du Ministère par un office national de recherche en création⁸. La critique formulée contre le Ministère se rapproche de celle de l'Opération Déclit. De plus, l'ULAQ trouve que de « soustraire l'argent dans les poches de tous les travailleurs pour financer des concerts, des expos qui s'adressent à une minorité »⁹, équivaut à du vol. Toujours selon l'ULAQ, l'argent dépensé dans l'art savant doit être investi dans des projets à impact social. Si, d'un côté, on tente de détruire l'institution officielle, ce n'est que pour la remplacer par une autre instance gouvernementale et par d'autres projets culturels que ceux des élitistes. À part cette proposition de réforme de l'institution gouvernementale, l'ULAQ conteste également le marché de l'art et les galeries privées. Elle ne voit pas l'artiste comme un chef d'entreprise ni un producteur d'objets dont la cote doit monter et qui ne s'adresse qu'à une minorité bourgeoise. L'artiste ne sert pas non plus à payer le loyer des galeries ni à paraître lors des vernissages. Il aurait un tout autre rôle à assumer : un rôle d'animateur socioculturel.

Elle voit l'artiste comme un marginal, à l'écart du système social et de l'*establishment*. Il serait un ouvrier ordinaire, mais qui assumerait le rôle d'animateur d'une révolution culturelle permanente, une révolution s'adressant à tous. L'ULAQ prêche donc « la prise du pouvoir par un individu des propres rênes de son gouvernement »¹⁰. La déclaration suivante confirme l'envie de renouer avec le refus des automatistes : « Vomissant son malaise, son aliénation, un homme nouveau émerge d'une situation nouvelle ; situation nécessitée par besoin dans un climat de contestation et de *Refus global*¹¹. » L'homme nouveau est quiconque, artiste, amateur ou nouveau public de l'art, qui devient « responsable de sa liberté et de la réalisation de celle-ci, responsable de la situation et du contexte dans lesquels il évolue parce qu'il les crée. Et il les crée par besoin »¹². Ce nouveau public est donc le premier responsable du renouvellement de sa vie.

Ensemble, public et artistes finissent par créer des structures de participation. Et leur but ultime est de réinventer le quotidien. Ici réside la fonction de l'art élargie à toute expérience réelle et à toute activité d'animation, une fois l'ULAQ ayant décrété la mort de la vieille culture. La réinvention du quotidien vise à ce que l'individu réalise sa liberté individuelle et collective. Ce faisant, l'art cesse d'être une marchandise ; il devient la vie elle-même hors de tout contrôle exercé par le pouvoir ; il devient, l'instant de ses propres rêves, la réalisation de soi et le contrôle de sa vie.

Ce qui saute ici aux yeux, c'est la volonté de produire des actions qui se réclament de l'antiart, mais qui sont aussi, sinon plus, légitimes que ce qu'on voit dans un musée. On dénonce, en somme, l'*art-spectacle* et l'on réclame la *création spontanée*, selon les mots de l'ULAQ¹³ qui conteste aussi l'institution. À cet effet, selon ses termes, l'enseignement universitaire ne peut pas décider de ce qu'est la créativité, et ce ne sont pas les diplômés qui décrètent qui sont les créateurs ; la créativité ne s'enseigne surtout pas. Les créateurs actuels « font une recherche originale même si ces derniers ne possèdent aucun diplôme »¹⁴.

De manière contradictoire puisqu'elle se dit anti-institutionnelle, l'ULAQ prône aussi un regroupement des écoles d'art, sans plus d'indications sur son fonctionnement à part la mention d'une autogestion rêvée. On n'informe pas le lecteur quant aux moyens de financer cette autogestion dans l'enseignement des arts. S'agirait-il plutôt d'une forme de cogestion ? Il serait d'ailleurs pertinent de mentionner le fait que, lors de l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal, les occupant-e-s ont revendiqué l'autogestion de l'enseignement, mais pas l'autofinancement. Après l'occupation, quand on a mis sur pied l'UQAM, il n'a plus jamais été question d'autogestion, mais de cogestion. Plusieurs des occupant-e-s, dont Richard et Brossin, ont dénoncé cet état de fait en déclarant qu'on avait remplacé une institution par une autre sans en changer réellement les fondements. L'ULAQ reprend, en fait, les vieilles revendications de l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal, mais dans un nouveau contexte. Il est difficile de considérer la teneur politique d'une telle revendication, à moins de conclure qu'on veut, à titre d'étudiant-e, avoir tout simplement un droit de parole sur le fonctionnement de l'université et de l'enseignement des arts, ce qui implique alors une collaboration entre les artistes et les institutions dans l'élaboration d'un nouvel enseignement des arts, d'une nouvelle pédagogie pensée et assumée par les acteurs concernés.

Cette nouvelle institutionnalisation va de pair avec un État qui finance l'action d'animations culturelles, les promouvant grâce à des projets d'employabilité des jeunes tels que Perspectives jeunesse et Projet d'initiative locale (PIL), sans compter que, dès 1969-1970, l'institution cherche aussi à intégrer la

nouveauté culturelle. Les anciens grévistes et occupant-e-s, devenu-e-s ensuite membres des Fabulous Rockets, participent à *Folklore urbain*, une exposition organisée par Melvin Charney, qui a lieu au Musée des beaux-arts de Montréal en 1972. Pour une première fois, nos chers rebelles intègrent le musée !

De plus, en 1973, le groupe Point Zéro représente le Québec et l'art actuel québécois et canadien à Paris, à l'invitation de Pierre Gaudibert (directeur) et de Suzanne Pagé (assistante), alors en charge du Musée d'art moderne de la ville de Paris. Ces derniers, de passage au Québec, contactent Normand Thériault qui décide d'encourager une forme d'activité artistique minoritaire. La délégation québécoise et canadienne est aussi composée de Melvin Charney, de General Idea, d'Image Bank et de quelques autres. C'est François Charbonneau qui monte l'exposition pour Point Zéro. L'espace est transformé en environnement ironique sur le folklore urbain québécois avec des éléments du quotidien des Montréalais, comme des boîtes de pizza et des cannes de fèves au lard. L'environnement comprend également des animations (performances) de la part des organisateurs¹⁵.

Nous venons de voir ce que sont devenus quelques artistes de l'occupation de l'École des beaux-arts, en passant par l'Opération Déclat, l'ULAQ, les Fabulous Rockets et Point Zéro, parcours s'échelonnant du terrain contestataire de Mai 68 jusqu'au Musée d'art moderne de la ville de Paris, en passant par le Musée des beaux-arts de Montréal, pour finir en Beauce sur leurs terres (Richard et Robert), dans leurs superbes jardins (Séguin) ou encore dans des interventions urbaines (Charbonneau et Brossin) ! C'est dire que certains des étudiant-e-s occupant-e-s ont cessé ultérieurement de faire de l'art et ont amené l'imagination du côté de la vie. Malgré ces expériences de la contestation de l'École des beaux-arts, qui ont été récupérées ou volontairement intégrées au système officiel culturel, il n'en demeure pas moins qu'elles détenaient une étincelle rebelle qui a porté quelques fruits.

PIS MAINTENANT ?

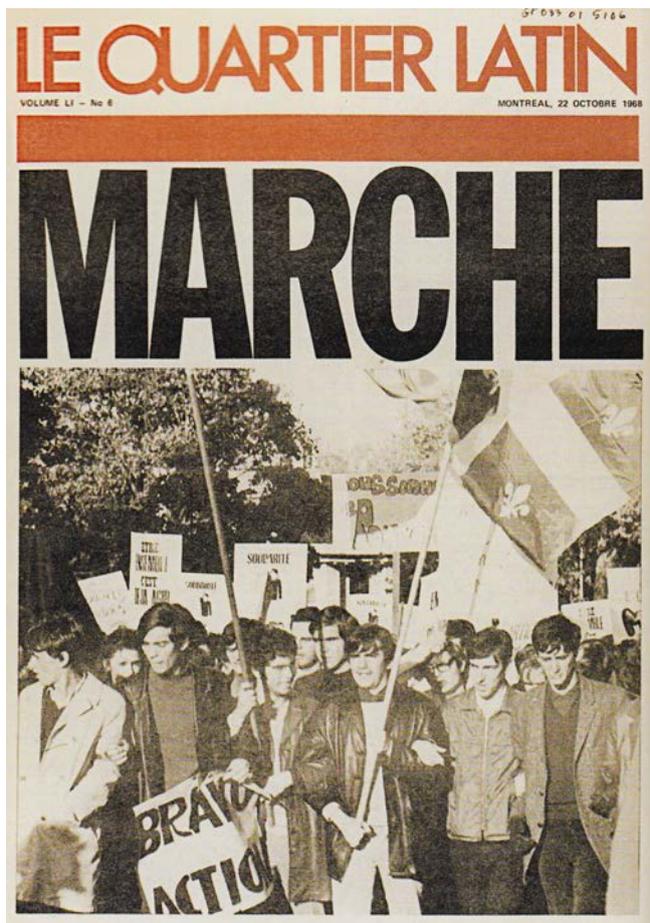
En guise de conclusion, nous posons cette question : qui donc a hérité des expériences artistiques contestataires des années soixante et soixante-dix ? Notre réponse ne sera ni complète ni totalement juste. Prenons-la comme une tentative de réflexion, comme une suggestion de débat. Dans le contexte de la démocratisation culturelle, les artistes des années soixante et soixante-dix ont posé les jalons d'une pensée anti-élitiste de l'art. Autrement dit, le domaine de l'art et ses institutions actuelles sont tributaires des luttes passées. Toutefois, aujourd'hui, celles et ceux qui contestent l'institution de l'art se font rares. La critique en catimini ne cède aucunement la place au discours contestataire assumé publiquement.

Les esprits semblent plutôt égocentriques, narcissiques, égoïstes, voire carriéristes. Les auteur-e-s français-e-s Valérie Arrault et Alain Troyas démontrent, dans leur ouvrage *Du narcissisme de l'art contemporain* (2017), que l'artiste est narcissique et se pense le génie créateur, isolé des conditions objectives de son existence et de celles de la production de son œuvre. Par conséquent, la société lui est obligée et redevable. Cette problématique généralisée du narcissisme en art contemporain serait apparue, pour ces théoricien-ne-s, depuis la postmodernité ou, mieux nommée, la période du libéralisme libertaire, de l'exaltation de l'individualisme, du moi et du désir, ce qui aurait retiré l'humain du fait social collectif. La libéralisation du désir, du fait original, toujours selon les auteurs-e-s, serait le seul but, le seul

moyen que le capitalisme se serait donné pour continuer d'atteindre ses objectifs. Cette supposée ouverture renfermerait, en fin de compte, l'humain dans son appétit narcissique d'être l'artiste dont l'œuvre géniale et unique ne viendrait de nulle part sauf de son propre génie créateur et, qui plus est, se vendrait mieux et davantage qu'une autre. C'est donc dire que cet artiste serait exceptionnel pour l'institution qui s'en porterait garante. La pensée narcissique serait alors justifiée, vérifiable, solidifiée et cristallisée. Autrement dit, l'artiste, ayant réussi seul, dépasserait l'entendement par son innovation et serait donc un génie ! Dire que la déconstruction de la notion de génie créateur a été l'un des plus grands chevaux de bataille des avant-gardes artistiques politisées, de la sociologie de l'art et même de l'Internationale Situationniste avec ses détournements...

Bref, de nos jours, au Québec, l'audace fragile du *Refus global* n'est même plus à l'ordre du jour. La critique de l'institution, si critique il y a, vise principalement la reconnaissance du supposé génie. Nous gardons toutefois un soupçon d'espoir et observons que certain-e-s artistes, collectifs ou milieux de l'art sont dans la filiation du flambeau soixante-huitard.

Voici en rafale quelques noms de lieux, d'artistes et de collectifs : l'Action terroriste socialement acceptable (ATSA), le collectif Folie-Culture, le centre d'artistes Le Lieu, le défunt îlot Fleurie, le projet d'Engrenage Noir avec Norman Nawrocki et Johanne Chagnon, Péristyle Nomade, La Fatigue culturelle avec Nico Rivard, les tricoteuses et tricoteurs de la grève étu-



> La grande manifestation étudiante du 21 octobre 1968 fait la une du *Quartier Latin*.

Le Quartier Latin, vol. LI, n° 6, 22 octobre 1968, page couverture. Source : Université de Montréal/Division des archives ; Fonds de l'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal (AGEUM).

dante de 2012. Songeons encore à certains travaux d'artistes comme ceux d'Alain-Martin Richard, de Guy Siouï Durand, de Richard Martel, de Mario Côté et de Mathieu Beauséjour. N'écartons pas par ailleurs des mentors, toujours actifs de nos jours, comme André Fournelle, membre du collectif ayant signé le manifeste *Place à l'orgasme !* (1968), qui continue à produire un art de contestation, ou encore des peintres et théoriciens-e-s comme Marcel Saint-Pierre, se revendiquant d'une pensée critique et matérialiste.

Il nous faudrait plus d'espace pour analyser leurs questionnements sur une pratique collective, tenter une réflexion sur l'art et le narcissisme de l'artiste, la fonction et la valeur de ce qui est fabriqué comme objet esthétique. Nous tenons toutefois à terminer sur le constat d'Arrault et de Troya à l'effet que l'artiste actuel est narcissique, qu'elle ou il ne critique ni le fait social ni la valeur ou la fonction de ce qui est produit. Ici, nous assumons la teneur du pavé lancé dans la marre. Puisse-t-il provoquer un débat qui nous démontrerait que nous sommes dans le tord ! ◀

Notes

- 1 Cf. Opération Déclat, « En collaboration », dans Yves Robillard (dir.), *Québec underground, 1962-1972 : dix ans d'art marginal au Québec*, vol. 1, Médiart, 1973, p. 354.
- 2 Cf. *id.*, « Rapport de l'Opération Déclat », dans Y. Robillard (dir.), *Québec underground, 1962-1972, op. cit.*, p. 364.
- 3 Ronald Richard a été l'un des trois principaux *leaders* de l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal en 1968. Il a fondé l'Université libre d'art au quotidien (ULAQ). À cette époque, Pierre Séguin participait à l'occupation du Cégep Maisonneuve. Yves Robert, lui, étudiait à l'Université de Montréal et frayait dans le milieu des arts.
- 4 Selon des entretiens avec François Charbonneau (16 mars 2009), Ronald Richard et Jean-François Brossin (22 mars 2009), Yves Robert (10 avril 2009), Pierre Séguin (11 avril 2009) et Yves Robillard (19 avril 2009).
- 5 Cf. Guy Debord, *Bulletin de l'Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958. À Montréal, on pouvait aussi suivre le mouvement situationniste dans la revue française *Utopie*.
- 6 Cf. *id.*, « Théorie de la dérive », *Internationale Situationniste*, n° 2, décembre 1958, p. 19.
- 7 Cf. Ronald Richard, « De la sculpture-objet-bébelle vers la construction de situations : prolégomènes à l'établissement d'un folklore urbain ? », *Médiart*, vol. 1, n° 1, juin 1971, p. 9.
- 8 Cf. ULAQ, « 70 questions », dans Y. Robillard (dir.), *Québec underground 1962-1972*, vol. 2, *op. cit.*, p. 261.
- 9 *Ibid.*
- 10 *Id.*, « De l'autogestion ou la prise du pouvoir par un individu des propres rênes de son gouvernement », dans Y. Robillard (dir.), *Québec underground 1962-1972*, vol. 2, *op. cit.*, p. 263.
- 11 *Ibid.*, p. 263.
- 12 *Ibid.*
- 13 *Id.*, « L'ULAQ purge... », dans Y. Robillard (dir.), *Québec underground 1962-1972*, vol. 2, *op. cit.*, p. 291.
- 14 *Ibid.*, p. 260.
- 15 Cf. Normand Thériault (commissaire de l'événement), « Canada. Trajectoires 1973 », *Médiart*, no 16, avril-mai 1973, p. 28-29.

Anithe de Carvalho, Ph. D. en histoire de l'art, enseigne aux niveaux universitaire et collégial. Ses recherches portent sur la médiation culturelle, l'étatisation et l'institutionnalisation de l'art *underground* québécois à l'ère de la démocratie culturelle. Elle a publié deux essais sur la période des années soixante et soixante-dix, dont *l'Art rebelle et contre-culture : création collective underground au Québec*, chez M Éditeur (2015). Son premier livre, portant sur l'une des grandes figures de l'art *underground* québécois, Maurice Demers, a été édité chez Lux (2009). Elle a reçu une bourse d'excellence pour ses recherches doctorales du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC). Conférencière sur la scène scientifique, Anithe de Carvalho a également signé de nombreux articles scientifiques et spécialisés pour plusieurs revues, notamment *Recherches sociographiques*, *Annales d'histoire de l'art canadien*, *Espace*, *Etc.* et *Vie des arts*. À titre de commissaire indépendante, elle a organisé diverses expositions collectives et individuelles au Québec, au Portugal et à Cuba. Elle est membre de la Chaire Fernand-Dumont sur la culture de l'INRS.